

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

**mardi 18 octobre 2022,  
18h - 20h**

visite de l'exposition  
« Renverser ses yeux »  
- réservée aux enseignants partenaires

**mardi 8 novembre 2022,  
18h30 - 20h**

visite de l'exposition  
« Renverser ses yeux »  
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives  
- sur inscription ici :

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.  
- tarifs :

**Visites conférences**

Pour une classe : 90 €,  
tarif réduit 45 €\*

**Visites libres**

Pour une classe : 90 €,  
tarif réduit 45 €\*

\* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville  
- durée : 1h30  
- sur réservation :  
au 01 47 03 12 41



Retrouvez le programme des activités éducatives 2022-2023 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants :

**mardis 25 octobre,  
29 novembre et  
27 décembre 2022,  
de 11 h à 21 h**

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume  
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

Visites contées et visites projections, ateliers de création pour les 3-6 ans et les 7-11 ans...



Consultez le site du BAL pour les rencontres enseignants / associations et les visites de groupe :

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

**mardi 18 octobre 2022,  
14 h - 16 h**

visite de l'exposition  
« Renverser ses yeux »  
- sur inscription ici :

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteur individuel ou en groupe.  
- sur réservation :  
01 47 03 12 41

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble du ministère de la Culture.



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » :  
Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » :





« Au début des années 1960, les artistes, confrontés à la production d'images de masse, se sont appropriés les systèmes de communication pour créer des enregistrements qui leurs actions, dans une union utopique de l'art et de la vie. Ce chantier leur a permis de découvrir que les médias sont des "objets" porteurs de mémoire, que leur "corps" visuel et tactile conditionne la perception de la temporalité et des lieux communs de notre société. Ces documents perdent leur simple fonction textuelle, ils sont désormais des reliques accomplissant ce passage "du document au monument" invoqué par Foucault à la fin des années 1960\*. »

\* Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Giuliano Sergio, « Renverser l'image. Avant-garde en Italie et médias », in *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo*, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022, p. 344.



Se déployant dans deux lieux parisiens, le Jeu de Paume et LE BAL, « Renverser ses yeux » explore la relation qu'une partie des avant-gardes italiennes ont, dans les années 1960 et au début des années 1970, entretenue avec l'image mécanique : la photographie, le film et la vidéo. Une relation extraordinairement féconde, exceptionnelle dans le contexte européen de la période, qui s'explique notamment par l'importance prise alors par les médias dans la société italienne : une omniprésence à laquelle ces avant-gardes ont voulu apporter une réponse critique, voire politique. L'exposition n'entend pas embrasser toutes les avant-gardes italiennes de la période, mais bien se resserrer « autour de l'arte povera », de l'« art pauvre », en référence au courant artistique lancé par le critique Germano Celant en 1967. Réponse au pop art américain et contemporain des travaux de la scène conceptuelle internationale, l'arte povera se voulait, selon les mots de Celant, un art simple, « une expression libre liée à la contingence, à l'événement, au présent », rapprochant l'art et la vie. Si on n'associe que rarement la photographie, le film et la vidéo à l'arte povera, ils ont pourtant été abondamment utilisés par nombre d'artistes du courant, et à ce titre, peuvent également être abordés comme des techniques « pauvres ».

Traitant des grandes figures de l'arte povera, l'exposition s'ouvre également à leurs compagnons de route, particulièrement des photographes, ainsi qu'à quelques artistes qui ont exposé avec elles ou qui ont constitué des influences incontournables. Le parti adopté est celui d'une articulation en quatre sections thématiques sur les deux lieux : Expérience, Image, Théâtre au Jeu de Paume, et Corps au BAL. Chacun de ces termes renvoie à une interrogation spécifique autour du rapport au temps et à l'espace (Expérience), de la déconstruction du réel et de ses représentations par l'image (Image), de la dimension de théâtralité inhérente à ces médiums (Théâtre), de la notion même d'identité et du rôle de l'auteur (Corps). Le titre de l'exposition, « Renverser ses yeux », est une référence à l'œuvre éponyme de Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi* (1970), présentée dans l'exposition.

Commissaires : Quentin Bajac, Diane Dufour, Giuliano Sergio et Lorenza Bravetta



Au milieu des années 1960, nombre d'artistes commencent à utiliser la photographie, le film puis la vidéo pour nouer avec le monde un lien plus direct, exploratoire et expérimental. Ce nouveau rapport de l'artiste au monde prend divers noms : action, comportement, attitude, expérience... Rappelons que le philosophe américain John Dewey, dans *L'Art comme expérience*, ouvrage traduit en italien en 1951 et qui connaît un fort retentissement dans les milieux artistiques, définit l'expérience comme le résultat de l'interaction de l'artiste avec son environnement, son milieu, à la fois action et conséquence de cette action.

Pour les avant-gardes italiennes de l'époque, l'expérience apparaît comme un antidote à l'œuvre traditionnelle. Elle semble la traduction ou l'emblème d'un nouveau rapport à l'art dans lequel le processus est au moins aussi important que le résultat, et une invitation à une redéfinition des pratiques artistiques, désormais plus en phase avec la vie. De Giovanni Anselmo à Giuseppe Penone, de Marisa et Mario Merz à Laura Grisi, la photographie et l'image en mouvement deviennent les instruments privilégiés de ce nouvel état d'esprit. Prenant des formes extrêmement diverses, ces expériences interrogent, dans une dimension tout à la fois physique et métaphysique, le rapport de l'humain, souvent l'artiste lui-même, au monde environnant : l'espace, l'écoulement du temps, les lois physiques et naturelles que l'appareil photographique et la caméra enregistrent, simultanément instruments de perception, d'analyse et de mesure du monde.

« La photographie comme action et non comme contemplation » : la phrase slogan qui accompagne le projet du photographe Franco Vaccari à la Biennale de Venise en 1972 pourrait également sous-tendre nombre de projets qui, à l'époque, utilisent la photographie, le film et la vidéo pour enregistrer des actions éphémères se réappropriant entre autres, par divers biais, les espaces publics urbains. Dans un contexte politique et social italien extrêmement troublé, marqué, à la fin des années 1960, par des grèves et par le mouvement étudiant, puis, dans les années 1970, par une violence politique, des artistes investissent la ville. La boule de journaux poussée sous les arcades de Turin par Michelangelo Pistoletto et filmée par Ugo Nespolo, le rouleau photographique déployé par Mario Cresci dans les rues de Rome, l'utilisation par Franco Vaccari du Photomaton pour créer un portrait collectif de l'Italie, les interventions politiques et perturbantes de Michele Zaza ou de Gianni Pettena dans l'espace public sont autant de tentatives de rendre leur pratique plus accessible et plus visible et de faire se rencontrer l'art et la société. Cet essai de décloisonnement de l'art et de la vie se traduit ainsi, dans des villes historiques, par de nombreuses manifestations placées sous le signe de la performance, de l'installation et de l'œuvre éphémère : « Campo Urbano », organisée à Côme en 1969, en demeure un des exemples les plus marquants, notamment grâce à la couverture de l'événement assurée par Ugo Mulas, le photographe des avant-gardes.

« Toute notre culture a changé (et il ne s'agit pas de voir différemment, on voit d'autres choses) [...] Un artiste ne peut utiliser que les matériaux, pensées et formes de son époque. » Fidèle à ses propos, Piero Manzoni, au moyen de la photographie et du film, propose, au début des années 1960, une représentation de ses actions et de ses œuvres qui utilise les modèles de la publicité et de la presse grand public, redéfinissant la figure de l'artiste à l'heure de la société de consommation.

Quelques années plus tard, la photographie, le film et la vidéo se voient attribuer par les artistes de la mouvance de l'arte povera un statut ambigu : leur rapport à l'image de masse, leur richesse technologique en feraient a priori des techniques suspectes, trop liées aux industries culturelles, aux médias. En un mot, trop « pop ». Pourtant, leur présumée neutralité, leur capacité à objectiver le réel, à capter l'éphémère, leur reproductibilité, leur simplicité d'utilisation comme leur banalité apparente en font des outils particulièrement adaptés à un renouvellement des pratiques artistiques. Il n'est, dès lors, pas étonnant de voir, de Michelangelo Pistoletto à Alighiero Boetti ou Emilio Prini, nombre d'artistes s'en emparer, non seulement comme d'un outil, mais également pour mener une réflexion critique sur leur puissance de reproduction et, plus généralement, sur la manière dont ils transforment radicalement notre perception du monde.

Loin de la table rase revendiquée, voire pratiquée par certains avant-gardes, leurs contemporains italiens entretiennent avec la tradition un rapport plus proche et plus apaisé : ils n'hésitent pas à puiser dans le champ de ruines que serait désormais devenue l'histoire de l'art, jouant de la répétition, de la citation, du détournement ou de l'interrogation. La photographie et l'image en mouvement sont utilisées pour analyser, déconstruire, reconstruire et parfois prolonger les pratiques artistiques traditionnelles comme la peinture et la sculpture : les tableaux-miroirs de Michelangelo Pistoletto convoquent non seulement la photographie et la peinture, mais aussi le mouvement du cinéma, quand les écrans de Fabio Mauri représentent une référence à l'univers des médias tout en étant au croisement de pratiques picturales et sculpturales. Giulio Paolini, dans ces mêmes années, ne cesse d'analyser, principalement au moyen de la photographie, la pratique artistique et les constituants de la peinture, tandis que Carlo Alfano nourrit ses propres tableaux de références à l'iconographie classique et, via la photographie, au réel. Autant de travaux qui, par déplacements, emprunts, hybridations, aboutissent à une redéfinition des pratiques et des médiums.

À partir de 1968 et jusqu'à sa mort en 1973, Ugo Mulas, l'un des principaux photographes des avant-gardes, proche de nombre d'acteurs de l'arte povera, réalise l'ensemble *Le Verifiche* [Les Vérifications]. En une série d'images assorties de textes, Mulas propose une réflexion sur ce qui constitue la spécificité du médium photographique. Nourries des rencontres, des lectures critiques et de la pratique de leur auteur, *Le Verifiche* mettent en évidence la dimension construite de l'image photographique, son rapport particulier au temps, à l'espace, au langage, à l'humain.

Exposées dès le début des années 1970, reproduites et commentées, *Le Verifiche* vont jouer un rôle important sur la scène photographique italienne : pour le photographe napolitain Mimmo Jodice, la série de Mulas semble confirmer la validité de ses propres expérimentations qui visent alors à affirmer le caractère construit et artificiel de l'image, en mettant notamment en avant sa réalité matérielle. Avec l'aide de la couleur, Luigi Ghirri poursuivra cette réflexion en concevant l'essentiel de ses travaux des années 1970 autour de la notion d'image d'image, de cadre dans le cadre.

La seconde moitié des années 1960 en Italie marque l'émergence, de Turin à Naples et de Rome à Gênes, de nouveaux lieux et de nouveaux types d'expositions. Une partie du processus créatif se déplace de l'atelier à la galerie ou dans des manifestations éphémères, désormais devenues « champ d'événements, scène d'un comportement », pour reprendre les termes d'un critique de l'époque. Dans ces lieux se déploient, le temps de l'exposition, des œuvres parfois créées pour l'occasion et pour l'espace même qui les accueille, et appelant davantage que par le passé, à la participation du public. Pour les artistes, photographes et vidéastes, cette nouvelle scène de l'exposition est un enjeu à mettre en images, à traduire en représentations nouvelles. De Claudio Abate à Ugo Mulas et Paolo Mussat Sartor, toute une génération de photographes se forme au contact de l'arte povera, abandonnant le reportage pour s'adapter aux exigences de la construction de l'image d'avant-garde : une image parfois créée en totale collaboration avec l'artiste documenté et dépassant la simple reproduction pour fournir un regard critique sur son travail. Ainsi la photographie prend-elle parfois, avec le temps, valeur d'œuvre ou d'icône, seul témoignage d'une action ou d'un événement passés. Les artistes en jouent, s'en servent, activent leurs œuvres, dramatisent ou, au contraire, démystifient. La vidéo et le film accompagnent le processus créatif ou en deviennent une composante centrale.



« J'ai choisi de faire de ma vie peinture, et de ma performance peinture, non pas pour vivre l'oubli, mais pour ressusciter l'histoire de l'art, la fable, la mythologie, l'allégorie, le folklore, l'iconologie. Je ne me suis jamais intéressé, ou relativement, à l'aspect du happening... ce qui m'intéresse, c'est l'espace construit par la pensée. » À l'instar de Luigi Ontani, au début des années 1970, dans un contexte qui est celui des « années de plomb » dominées par le terrorisme et une perte de confiance dans l'action sociale et politique, une nouvelle génération d'artistes au contact de l'arte povera s'oriente vers des modes d'expression plus allégoriques, moins en prise avec le temps présent. Puisant dans des références historiques, ayant recours à la citation, renonçant à l'idée de l'art comme action éphémère, cette génération ressuscite notamment, avec des sensibilités diverses, le genre hybride du « tableau vivant », une image au croisement de la photographie, de la peinture et d'une forme de théâtralité, photographie soigneusement posée, mimant une certaine immobilité picturale. Ontani et Salvo s'approprient des figures liées à l'histoire et à l'art italiens, Michele Zaza explore une voie plus narrative mêlant parfois image et texte, quand Michelangelo Pistoletto, Vettor Pisani et Elisabetta Catalano s'engagent dans un dialogue singulier de plusieurs années autour d'une relecture de motifs ou de références historiques de la modernité telles que Man Ray et Marcel Duchamp.



Le guide de l'exposition  
est téléchargeable en  
ligne sur le site  
du

Claudio ABATE  
Rome, 1943-2017

Carlo ALFANO  
Naples, 1932-1990

Giovanni ANSELMO  
né à Bourgfranc d'Ivrée en 1934

Alighiero BOETTI  
Turin, 1940 - Rome, 1994

Pier Paolo CALZOLARI  
né à Bologne en 1943

Elisabetta CATALANO  
Rome, 1944-2015

Mario CRESCI  
né à Chiavari en 1942

Gino DE DOMINICIS  
Ancône, 1947 - Rome, 1998

Plinio DE MARTIIS\*  
Giulianova, 1920 - Rome, 2004

Luciano FABRO  
Turin, 1936 - Milan, 2007

Giosetta FIORONI\*  
née à Rome en 1932

Luigi GHIRRI  
Scandiano, 1943 - Roncocesi, 1992

Luciano GIACCARI  
Livourne, 1934 - Varèse, 2015

Paolo GIOLI\*  
Sarzano di Rovigo, 1942 -  
Lendinara, 2022

Laura GRISI  
Rhodes, 1939 - Rome, 2017

Marcello GROTTESI  
Rome, 1939-2020

Franco GUERZONI  
né à Modène en 1948

Paolo ICARO  
né à Turin en 1936

Mimmo JODICE  
né à Naples en 1934

Jannis KOUNELLIS  
Le Pirée, 1936 - Rome, 2017

Ketty LA ROCCA\*  
La Spezia, 1938 - Florence, 1976

Piero MANZONI  
Soncino, 1933 - Milan, 1963

Plinio MARTELLI  
Turin, 1945-2016

Antonio MASOTTI\*  
Calderara di Reno, 1918 -  
Bologne, 2003

Paolo MATTEUCCI  
né à Rome

Eliseo MATTIACCI  
Cagli, 1940 - Fossombrone, 2019

Fabio MAURI  
Rome, 1926-2009

Mario MERZ  
Milan, 1925 - Turin, 2003

Marisa MERZ  
Turin, 1926-2019

Ugo MULAS  
Pozzolengo, 1928 - Milan, 1973

Paolo MUSSAT SARTOR\*  
né à Turin en 1947

Hidetoshi NAGASAWA\*  
Tonei, 1940 - Milan, 2018

Ugo NESPOLO  
né à Mosso Santa Maria en 1941

Luigi ONTANI  
né à Grizzana Morendi en 1943

Giulio PAOLINI  
né à Gênes en 1940

Claudio PARMIGGIANI  
né à Luzzara en 1943

Pino PASCALI  
Bari, 1935 - Rome, 1968

Luca Maria PATELLA  
né à Rome en 1934

Giuseppe PENONE  
né à Garessio en 1947

Gianni PETTENA  
né à Bolzano en 1940

Vettor PISANI  
Bari, 1934 - Rome, 2011

Michelangelo PISTOLETTO  
né à Biella en 1933

Emilio PRINI  
Stresa, 1943 - Rome, 2016

SALVO (Salvatore Mangione, dit)  
Leonforte, 1947 - Turin, 2015

Gerry SCHUM  
Cologne, 1938 - Düsseldorf, 1973

Cesare TACCHI\*  
Rome, 1940-2014

Franco VACCARI  
né à Modène en 1936

Michele ZAZA  
né à Molfetta en 1948

Gilberto ZORIO  
né à Andorno Micca en 1944



→ *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo*, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022. Préface de Quentin Bajac, Diane Dufour et Lorenza Bravetta, textes de Giuliano Sergio et Elena Volpato. Éditions française et anglaise, 420 pages, 55€.

→ Jeu de Paume, guide de visite, chronologie, podcasts et dossier documentaire :

→ - LE BAL, parcours de l'exposition, livret pédagogique à destination des plus jeunes, prolongement de la visite sur ERSILIA, la plateforme numérique d'éducation à l'image :







qu'il a pris, sa capacité de porter un regard autocritique sur les transformations sociales. Il n'est pas seulement un facteur de diffusion de l'image de l'Italie à l'étranger. Il est aussi un puissant vecteur de l'internationalisation de l'Italie. [...] Une telle réorientation de la représentation d'une culture est évidemment de nature à faciliter l'acceptation et la validation de formes culturelles innovantes émanant de ce pays. »

Jean-Louis Fabiani, « Le riche territoire de l'arte povera », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, automne 2002, *Les Territoires de l'art*, p. 79-93 (en ligne : ).

« De nombreuses expositions ont célébré l'éblouissante effervescence artistique italienne des années 1960 et 1970. Loin d'y revenir, notre idée a été de circonscrire le champ de recherche afin d'interroger la position de l'avant-garde italienne au début des années 1960 face à la prolifération de nouveaux médias. Ce sujet s'est imposé tant il est difficile de trouver des pratiques intégrant les médias qui n'ont pas connu des anticipations ou des développements dans les recherches italiennes de cette période. Un constat paradoxal pour une génération qui se considère, à l'époque, profondément internationaliste, rejetant la notion de spécificité nationale en art. Pourtant, aujourd'hui, un demi-siècle plus tard, leurs œuvres rassemblées soulignent des affinités pour un imaginaire commun.

Le point de départ de notre survol est l'arte povera dans son acception large d'avant-garde radicale, alternative à la proposition pop, à la culture moderniste et à l'iconoclasme conceptuel : des artistes qui ont en commun une attitude dialectique, usant des médias comme instruments d'analyse, comme documents, comme icônes. On a souvent souligné la capacité de l'art italien de s'approprier tous types de matériaux. Il n'est donc pas étonnant, pour des artistes adeptes du court-circuit, que les médias aient été tour à tour filtre, matière ou support. Faisant fi du modernisme et de l'académique, leurs œuvres rayonnent en une suite infinie d'échos qui peu à peu fissurent historicismes et paradigmes esthétiques. »

Giuliano Sergio, « Renverser l'image. Avant-garde en Italie et médias », in *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo*, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022, p. 329.

« Ce qu'on a appelé le "miracle italien" concerne surtout les régions déjà industrialisées du Nord : les technologies modernes de production se développent dans de grandes unités en même temps que les petites entreprises, à caractère familial et situées dans des villes moyennes qui sont un lieu de forte innovation (comme en témoignent les entreprises de textile et de prêt-à-porter). Les rapports sociaux aussi bien que les relations à l'espace se trouvent très brutalement modifiés. Le cinéma italien des années 1950 et 1960 illustrera la nouvelle conjoncture avec une lucidité critique qui contribue fortement à sa reconnaissance internationale. À ces changements rapides, il faut ajouter la nécessité de rompre avec le passé fasciste, avec ce que Pier Paolo Pasolini appelait "Italietta", mélange d'esprit bourgeois, de fascisme et de provincialisme, et qui existe encore dans l'Italie de l'après-guerre. Il y a là l'expression d'une sorte d'avantage au vaincu, qu'on voit se manifester sous d'autres formes en Allemagne et au Japon, mais qui trouve indubitablement sa meilleure expression culturelle en Italie. La présence de Fiat à Turin est aussi essentielle, pas seulement parce que Mirafiori est un des grands laboratoires de la protestation ouvrière, mais parce que la production automobile entraîne avec elle toute une série d'effets : elle dynamise le design italien, qui devient, comme le cinéma (dans lequel l'automobile – particulièrement la Fiat Topolino – joue un rôle éminent), une référence internationale dans le répertoire d'images qui constitue désormais la modernité. La dynamique urbaine qui caractérise Turin dans les années 1960, la force des tensions sociales, la richesse du débat critique et l'intensité des relations dans l'espace social font partie des facteurs généraux qui permettent d'expliquer partiellement l'effervescence culturelle. Le cinéma italien a montré, à travers le tour réflexif

« Très rapidement adoptée par le monde de l'art, la terminologie Arte povera a été inventée par l'historien et critique Germano Celant à l'occasion d'une exposition organisée à Gênes en septembre 1967, pour désigner l'émergence, en Italie, d'un ensemble de nouvelles pratiques artistiques. "Ceci, écrit Celant en évoquant l'émergence de l'Arte povera, signifie disponibilité et anti-iconographie, introduction d'éléments incomposables et d'images perdues venues du quotidien et de la nature. La matière est agitée d'un séisme et les barrières s'écroulent". L'Arte povera est une aventure intellectuelle et artistique d'une extrême radicalité, qui s'oppose aux propositions formalistes des grands courants américains de l'époque : pop'art, op'art... Refusant les maniérismes d'une société vouée à la consommation, l'Arte povera privilégie l'instinct, le naturel et l'éphémère. "Vaste champ de convergence" où se retrouvent aussi bien l'ensemble des textes critiques rédigés au cours des années que les œuvres, le groupe de l'Arte povera a évolué au fil du temps, mais il sera historiquement fixé par Celant à douze artistes : Alighiero e Boetti, Giovanni Anselmo, Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario et Marisa Merz, Pino Pascali, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto et Gilberto Zorio. [...]

Dès les années 1965-1966, ces artistes font de l'œuvre le lien d'une action multidirectionnelle et mettent en place un système esthétique qui refuse toute entrave à un déploiement de moyens nouveaux. Mario Merz (1925-2003) intègre à ses œuvres des tubes de néon qui annulent la toile en tant qu'icône. Kounellis oppose une grande marguerite, dont le cœur est une flamme, à l'une de ses toiles. Pistoletto crée la série des *Ogetti in meno*, où chaque jour voit naître une nouvelle œuvre dont le matériau et la forme sont différents de la précédente. Pascali installe au sol des grands bacs remplis d'eau hors d'atteinte du visiteur. Aucune pratique, aucune formulation artistique ne semblent exclues, y compris celles de type conceptuel comme c'est le cas pour les propositions de Giulio Paolini (né en 1940) et de Boetti, qui instaurent un jeu dialectique, entre conception et réalisation, avec *Ping Pong*.

De la même manière, nul matériau ne saurait être banni, surtout lorsqu'il est susceptible d'intervenir comme élément libérateur dans un dialogue entre l'art et la vie. Paolo Calzolari (né en 1943) utilise des matériaux non stables comme des structures givrantes et la flamme d'une bougie, où se mêlent données phénoménologiques et philosophiques. Giuseppe Penone (né en 1947) mêle étroitement le geste de l'artiste, créateur de formes, et celui de la nature, créatrice de forces. Le statut d'immobilité que la tradition impose à l'œuvre d'art vole en éclats et va même jusqu'à inclure la participation de l'artiste et du spectateur. *La Participation du regardeur*, réalisée en 1966, et la sculpture pénétrable *In Cubo* de Luciano Fabro (1936-2007) posent la question de l'espace et du corps agissant au cœur même de la sculpture. On assiste enfin à la mise en place d'une nouvelle poétique de l'espace en tant que lieu d'activation de toutes les énergies, comme c'est le cas pour les œuvres réalisées à l'époque par Marisa Merz (1931-2019), Giovanni Anselmo (né en 1934) ou Gilberto Zorio (né en 1944). »

Maïten Bouisset, « Arte povera », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : ).

« Si l'adjectif "pauvre" pousse à attendre des œuvres faites de matériaux humbles, voire recyclés, d'un art de l'infime proche de la dissolution, d'un art de la crise monétaire, usé mais digne, il s'agit là des dommages collatéraux que provoque un faux ami comme le terme "pauvre". "La langue italienne est probablement la seule au monde à accorder une signification positive à l'adjectif 'pauvre' en le situant, au-delà de l'économie, dans les domaines de la spiritualité, de la philosophie et de l'esthétique", explique en effet l'historien de l'art Giovanni Lista. Cette nuance est fondamentale pour comprendre l'usage qu'en fait Germano Celant, commissaire de l'exposition qui lança le mouvement en Italie en 1967. Celui-ci était allé emprunter la formule dans le théâtre que Jerzy Grotowski venait de qualifier deux ans auparavant de "pauvre" dans un manifeste retentissant. La "pauvreté" signifiait alors davantage de se départir des effets scénographiques et d'atours pour retrouver l'essentiel de la performance théâtrale et dégager une puissance de jeu. L'expérience s'intensifiait par cet appauvrissement qui n'avait rien d'une perte, bien au contraire. Celant avait perçu cette caractéristique chez nombre de ses contemporains artistes malgré des différences stylistiques parfois abyssales. »

Bénédicte Ramade, « L'Arte povera est-il un art pauvre ? », *L'Œil*, décembre 2011 (en ligne : ).

« Voulant délimiter exactement le fait théâtral, nous avons progressivement éliminé du spectacle tout ce qui pouvait l'être ; nous en sommes ainsi arrivés à nous passer du maquillage, des effets de lumière, des costumes et des décorations, du fond sonore, de la scène, enfin. Empiriquement, nous avons vérifié que le théâtre, privé de tous ces accoutrements, n'en cesse pas moins d'exister. Par contre, il cesse d'exister lorsque se désagrège le rapport entre l'acteur et le spectateur, lorsque disparaît leur commerce direct, vivant et palpable. Vieille vérité, direz-vous. Oui, si l'on s'en tient à la théorie du théâtre. Mais, mise à l'épreuve, cette vérité fait découvrir d'importantes conséquences. Elle interdit de voir dans le théâtre une synthèse de diverses disciplines : littérature, peinture, architecture, musique, art de l'acteur (sous la baguette du metteur en scène)... Voir le théâtre comme une synthèse des arts aboutit à affirmer le théâtre régnant aujourd'hui sur nos scènes, ce théâtre que j'appellerais volontiers "riche", mais de l'affirmer dans ses faiblesses.

Qu'est-ce que le "théâtre riche" ? Un théâtre-parasite, une entreprise de cleptomanie artistique. Le théâtre actuel cherche sa pâture dans les arts qui lui sont étrangers en utilisant tout ce qui est progressif ou nouveau dans la peinture, la musique, etc. Il crée des spectacles hybrides, des assemblages hétérogènes, désintégrés ; il perd de la sorte sa personnalité théâtrale. Le théâtre riche, en additionnant les formes qui ne lui appartiennent pas, essaie de sortir de l'impasse où l'ont poussé le cinéma et la télévision qui le concurrencent dans le domaine technique et opérationnel (montage, changements du lieu de l'action, composition du cadre, etc.). [...]

De quelque manière qu'il perfectionne ses possibilités techniques, le théâtre restera toujours dans ce domaine en retard sur le cinéma et la télévision. C'est pourquoi nous proposons au théâtre un statut de pauvreté. Nous avons même pratiquement renoncé à la scène. Ce qui est vraiment indispensable, c'est seulement une salle vide, où l'on peut disposer des places pour les spectateurs et les acteurs, d'ailleurs d'une manière différente à chaque spectacle nouveau. Des relations les plus diverses deviennent ainsi possibles. »

Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre » [publié en 1965], in *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur* (Wrocław, Pologne), s.d., p. 27 (en ligne : ).

« Les animaux, les végétaux et les minéraux ont fait irruption dans le monde de l'art. L'artiste se sent attiré par leurs possibilités physiques, chimiques et biologiques, et il recommence à sentir le mouvement des choses dans le monde non seulement en tant qu'être animé, mais aussi en tant que producteur d'événements magiques et merveilleux. L'artiste alchimiste ordonne les choses vivantes et végétales en faits magiques, travaille à la découverte du noyau des choses, pour les retrouver et les exalter. Son travail ne vise cependant pas à se servir des éléments les plus simples et naturels (cuivre, zinc, terre, eau, fleuves, plomb, neige, feu, herbe, air, pierre, électricité, uranium, ciel, poids, gravité, chaleur, croissance, etc.) pour une description ou une représentation de la nature ; ce qui l'intéresse, c'est en revanche la découverte, la présentation, l'insurrection de la chaleur magique et merveilleuse des éléments naturels. Tel un organisme à structure simple, l'artiste se confond avec le milieu, s'y mimétise, élargit son seuil de perception ; il ouvre un nouveau rapport avec le monde des choses. Mais l'artiste n'élabore pas ce avec quoi il entre en rapport ; il ne formule pas de jugement, il n'y cherche pas de valeur sociale ou morale, il ne le manipule pas : il le laisse découvert et évident, il puise à la substance même de l'événement naturel, comme la croissance d'une plante, la réaction chimique d'un minéral, le comportement d'un fleuve, de la neige, de l'herbe et du terrain, la chute d'un poids, il s'identifie à tout cela pour vivre la merveilleuse organisation des choses vivantes.

Parmi les choses vivantes, il se découvre aussi lui-même, son corps, sa mémoire, ses gestes, tout ce qui vit directement, et il recommence ainsi à explorer le sens de la vie et de la nature, un sens qui d'après Dewey implique de nombreux contenus : le sensoriel, le sensationnel, le sensitif, le sentimental et le sensuel. [...]

Les premières découvertes de cette entreprise de dépouillement sont le temps fini et infini de la vie ; l'œuvre et le travail s'identifiant avec la vie ; la dimension de la vie en tant que durée sans terme ; l'immobilité comme possibilité de sortir des circonstances contingentes pour s'intégrer au temps ; l'explosion de la dimension individuelle sous la forme d'une communion esthétique et d'une connivence avec le monde ; la recherche des troubles psycho-physiques pour multiplier les sensations et les directions ; la perte d'identité avec soi-même, en abandonnant la reconnaissance rassurante, continuellement imposée par les autres et par le système social ; l'objet-sujet en tant que présence physique en mutation constante, preuve de l'existence devenue continuité, chaos, espace et temporalité autres. "L'art devient une sorte de condition expérimentale dans laquelle on fait l'expérience de vivre", dit Cage. La production artistique s'identifie alors avec la vie, et exister signifie réinventer à chaque instant une nouvelle dimension fantastique, politique, esthétique, etc., de sa propre vie. Ce qui compte, c'est non pas tant se justifier ou se réfléchir dans le travail ou dans le produit que d'avoir la vie comme travail. »

Germano Celant, « Arte Povera », [Milan, 1969], trad. in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 965-966.

« Arte Povera : terme consacré notamment dans les années 1980 et 1990, désigne un courant artistique ; tandis que *arte povera* (en italiques) renvoie à une catégorie critique amorcée par Celant en 1967. La plupart des spécialistes ont porté une attention insuffisante à la différence entre Arte Povera et *arte povera* tout en tendant à se focaliser sur le premier. [...]

Le concept d'*arte povera* n'a pas tant émergé parallèlement au radicalisme politique qu'en dialoguant avec lui. Cet entrelacement des sphères politique et artistique demeure un aspect capital de l'approche de Celant. Le considérer comme purement anecdotique ou opportuniste reviendrait à nier son importance historique. Dès lors, un examen poussé de la



trajectoire de Celant ne saurait faire l'impasse sur l'étude des relations entre la contestation étudiante et la notion d'*arte povera*. En Italie, l'agitation étudiante constitue la toile de fond d'une période de révoltes qui se prolongera dans les années 1970. Pourtant, dès la fin de 1968, Celant opère un rapide changement d'orientation : il favorise la diffusion de ses idées à l'échelle internationale tout en gardant ses distances vis-à-vis de la lutte ouvrière – laquelle prendra un nouveau départ dans les usines de Turin en juillet 1969. [...]

À la fin de l'automne, Celant publiait dans la nouvelle revue *Flash Art* ce qui, selon toute apparence, avait valeur de manifeste : "Arte Povera. Notes pour une guérilla". Si, initialement, l'*arte povera* désignait une attitude applicable au cinéma et au théâtre, il servait ici à circonscrire un noyau d'artistes (Anselmo, Boetti, Fabro, Gilardi, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Gianni Piacentino, Pistoletto, Emilio Prini, et Zorio) auquel on pouvait adjoindre d'autres artistes associés – Celant en mentionne quinze. [...]

Personne n'a remarqué que le manifeste de Celant, écrit autour du 23 novembre, coïncidait avec les deux premières occupations d'université de l'année universitaire : celle de l'université Cattolica de Milan, le 17 novembre ; et celle de l'université de Turin, le 27 novembre. Ce lien avec le mouvement étudiant ne peut être surestimé. Suite à son manifeste, la première exposition conçue par Celant, "Collage I", fut organisée à la mi-décembre à l'université de Gênes – ville où il avait étudié et où il habitait toujours. Après avoir attentivement suivi le déroulement des événements de Turin, les étudiants de Gênes occuperont à leur tour leur université avant que l'année ne s'achève. »

Jacopo Galimberti, « Un art tiersmondiste ? L'invention de l'Arte Povera par Germano Celant », *Les Cahiers du Mnam*, n° 143, printemps 2018, p. 5-8 (en ligne :

).

« Pistoletto va jouer un rôle primordial dans la constitution d'un réseau international à Turin. Il introduit le jeune galeriste Gian Enzo Sperone sur la scène américaine, ainsi que sur celle de Rome – grâce à ses liens avec Pino Pascali – en organisant la célèbre exposition des *Armi* chez Sperone en 1966. "C'était une explosion de vitalité, se souvient Gilberio Zorio, Pistoletto donna la première impulsion avec Mondino, suivi avec force par Pascali." L'année d'après, l'exposition collective *Con temp l'azione* dans les galeries turinoises Stein, Sperone et Il Punto annonce l'art éphémère. À cette occasion, Pistoletto réalise l'action *La Scultura da passeggio*. Il fait rouler une grande boule en papier mâché – *Sfera di giornali*, un de ses *Oggetti in meno* [objets en moins] – dans la rue entre les trois galeries, action filmée par Ugo Nespolo et à laquelle participent amis et passants. En 1968, Pistoletto fonde Lo Zoo, collectif composé de musiciens, écrivains, artistes, comédiens..., qui agissent ensemble pour une expérience collective de théâtre de rue. L'œuvre individuelle passe alors au second plan, l'artiste devient avant tout celui qui active ou provoque des situations. Tous ces marqueurs annoncent l'esprit de 1968, son anarchisme horizontal, l'utopie d'une union art-vie qui refuse la production d'objets et suscite les expérimentations les plus imprévues, de gestes ou de matériaux, un processus dans lequel les médias joueront un rôle central.

À Rome, Plinio de Martiis conçoit, dans sa célèbre galerie La Tartaruga, l'extraordinaire exposition *Il Teatro delle mostre* (mai 1968), qui offre un espace et un cadre temporel (une exposition par jour) aux actions éphémères de la nouvelle génération, où figurent, entre autres, Cesare Tacchi, Laura Grisi, Pier Paolo Calzolari, Giosetta Fioroni, Emilio Prini et Paolo Icaro. Mais les recherches les plus marquantes du moment se font à L'Attico, la galerie romaine de Fabio Sargentini. À partir de 1966, l'arrivée de Pino Pascali et Jannis Kounellis engendre une série d'interventions où le tableau est peu à peu abandonné au profit d'une occupation inédite de l'espace. En juin 1967, l'exposition *Fuoco, immagine, acqua, terra* anticipe de peu la naissance officielle de l'*arte povera*. Elle réunit le feu oxyhydrogène de Jannis Kounellis, la mer et la terre de Pino Pascali, les miroirs de Pistoletto et le bois de Mario Ceroli. Sargentini déménage la galerie dans un garage pensé comme espace vital de création, inauguré en janvier 1969 avec l'exposition des chevaux de Kounellis. L'Attico est envahi par "la vie", inaugurant ainsi une nouvelle conception de l'art où rien n'est plus à vendre. Dans la foulée, suivront l'action avec le rouleau compresseur d'Eliseo Mattiacci, l'exposition de Mario Merz accompagnée de la célèbre affiche *Che fare ?* (1969) et le festival *Danza volo musica dinamite* qui mettra à l'honneur la danse et la musique expérimentale américaine. »

Giuliano Sergio, « Renverser l'image. Avant-garde en Italie et médias », in *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975* : photographie, film, vidéo, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022, p. 333-334.

« Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute autre forme d'effort, de souffrance, de réussite. Une première tâche s'impose donc à celui qui

entrepris d'écrire sur la philosophie des beaux-arts. Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils *sont* la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. Il appartient à ceux qui s'intéressent aux théories sur les phénomènes terrestres, aux géographes et aux géologues, de rendre ce fait évident dans ses diverses implications. Le théoricien qui souhaiterait traiter des beaux-arts sur un plan philosophique a une tâche similaire à accomplir.

Si l'on veut bien me concéder ce point, même au titre d'expérience provisoire, on verra qu'il s'ensuit alors une conclusion à première vue surprenante. Afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques. Nous devons arriver à une théorie de l'art en empruntant un détour. Car la théorie s'intéresse à la compréhension, la pénétration, et non aux cris d'admiration et à la stimulation de cet accès d'émotions que l'on qualifie souvent d'appréciation. Il est tout à fait possible d'apprécier les formes colorées et les parfums délicats des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique sur les plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes. »

John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 30-31.

« Herbert Read, dans un essai perplexe sur le tachisme, intitulé *Un art sismographique*, se demande si le jeu de nos réactions spontanées devant une tache sur un mur est encore d'ordre esthétique. Il y a différence, dit-il, entre un produit de l'imaginaire et un objet qui stimule l'imagination : dans le deuxième cas, l'artiste n'est plus le peintre, mais le spectateur. Dans une tache, il manque donc l'élément de contrôle, la forme qui guide la vision. L'art tachiste, en renonçant à la forme-contrôle, renoncerait du même coup à la *beauté* et miserait seulement sur la *vitalité*.

Confessons que si le choix s'établissait entre vitalité et beauté, il nous laisserait assez indifférents. Si, dans le cadre de notre civilisation, et au point actuel de l'évolution (tout irrationnelle) du goût, la vitalité, comme négation de la forme, devait être préférée la beauté, il n'y aurait pas d'inconvénient à renoncer à cette dernière.

Mais le problème qui nous intéresse est autre : ce qui est en question, c'est le pouvoir de *communication* d'un acte de vitalité : dans quelle mesure un jeu de libres réactions peut être intentionnellement provoqué. Nous vivons dans une civilisation encore très éloignée de cet abandon inconditionnel à la force vitale qu'a choisi le sage zen. Lui, contemple avec bonheur les libres possibilités du monde qui l'entoure, le mouvement des nuages, les reflets dans l'eau, les intrigues terrestres, les jeux du soleil sur les feuilles mouillées, et y trouve la confirmation du triomphe incessant et protéiforme du Tout. Nous vivons dans un monde où pour inviter à de libres associations visuelles et imaginatives, on cherche encore à les provoquer par l'organisation artificielle d'un objet créé conformément à un projet de suggestion. Où on demande au spectateur non seulement de se soumettre aux associations que lui suggère cet ensemble de stimuli artificiels, mais encore de porter un jugement sur l'objet ainsi fabriqué, au moment même où il en jouit (et plus tard, par un retour réflexif à fin de vérification sur cette jouissance). En d'autres termes, il s'agit ici encore d'une dialectique entre l'œuvre et l'expérience que j'en ai ; il m'est

implicitement demandé et de juger l'œuvre à partir de mon expérience, et de soumettre cette expérience au contrôle d'un retour à l'œuvre. À la limite, je dois trouver les raisons de mon expérience dans les modes selon lesquels l'œuvre a été réalisée : jugeant cette dernière sur les moyens utilisés, les résultats obtenus, les intentions atteintes, les intentions non réalisées. Car le seul critère auquel je puisse recourir pour juger l'œuvre est précisément la concordance entre mes possibilités de jouissance esthétique et les intentions implicitement manifestées par l'auteur dans son travail.

Même dans l'affirmation d'un art de la *vitalité*, de l'*action*, du *geste*, de la matière triomphante, du hasard, il s'établit donc encore une dialectique entre l'œuvre et l'"ouverture" de ses lectures. »

Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, p. 135-136.

« Désormais - commence-t-on à affirmer avec une profonde conviction -, il revient véritablement à l'art de se charger d'un système de valeurs inédit et décisif. La diffusion esthétique à chaque niveau de la société devait conduire à une nouvelle condition, existentielle avant d'être gouvernementale. L'objectif était celui d'un changement psychologique, sexuel, professionnel : un changement anthropologique, en dernière analyse. Ce n'est qu'après avoir atteint un tel stade que l'on devait pouvoir revenir à la lutte des classes et s'emparer du Palais d'hiver, "Liberté", "retour de l'utopie", "urgence biologique", "irrationnel biologique", "besoins physiques non supprimables" : même sans aller bien loin dans les laborieuses pages critiques de l'époque, il suffit d'en parcourir les récurrences lexicales pour percevoir un tel ordre d'idées. [...] Filiberto Menna a précisé les termes de cette question, dans une prose qui se démarque de celle de ses collègues par sa clarté et son ton quelque peu prédicatif. Voici le passage de l'une de ses interventions, proposée en 1968 :

"Nous ressentons un total dépassement de la notion d'engagement idéologico-politique, tel qu'il s'est dessiné dans l'immédiat après-guerre. L'idéologie esthétique naît ainsi de la conviction que la politique, à elle seule, n'est pas en mesure de parvenir à la condition de société libre : si bien qu'en négligeant (comme elle l'a fait jusqu'à présent) l'apport de la dimension esthético-individuelle, elle finit par édifier des types de société autoritaires et répressifs. Notre devoir et notre engagement consistent alors à affirmer l'impossibilité de renoncer à l'apport du facteur esthétique dans l'édification d'une société libre [...]". "Idéologie esthétique" : telle est la formule par laquelle Menna et ses contemporains identifiaient cet élan. En tentant de sortir de l'abstraction du discours théorique, comment la traduire dans les faits ? Pour les artistes, cela signifiait concrètement produire des artefacts non commercialisables, mais qui puissent être expérimentés au niveau collectif, et sortir des galeries pour rencontrer le public dans les rues de la ville. Voilà, pour le dire sommairement, ce qui s'est produit avec "Con/temp/l'azione" dans le Turin de la fin de l'année 1967, avec "Arte povera più azioni povere" à Amalfi en 1968, avec "Al di là pittura" à San Benedetto del Tronto ou encore avec "Campo Urbano" à Côme, juste un an plus tard. Ces expositions se chargeaient d'une valeur implicitement politique : mais une politique comprise comme acte participatif et communautaire, en mesure de garantir de nouvelles formes de spontanéité. C'est dans cet entrelacs d'engagement éthique et esthétique que résidait le devoir que s'assignaient désormais les artistes : "déclencher chez les gens des mécanismes de libération" (Michelangelo Pistoletto). »

Fabio Belloni, « Entre le vacarme et le silence. Trois thèmes du débat artistique en Italie, 1968-1973 », in Stefano Chiodi et Valérie Da Costa (dir.), *L'Espace des images. Art et culture visuelle en Italie 1960-1975*, Paris, Manuella, 2022, p. 20-23.



"Photomat: d'Isola"  
Franco Vaccari  
1973  
Milano

« Marc Lenot : La plus connue des *Expositions en temps réel* est celle que vous réalisez en 1972 dans le pavillon central (italien) des *Giardini* à la 36<sup>e</sup> Biennale de Venise, l'*Exposition en temps réel*, n° 4.

Franco Vaccari : J'installe un photomaton dans la salle qui m'est dévolue, j'inscris en quatre langues la phrase "Laisse sur ces murs un témoignage photographique de ton passage" sur le mur, je mets une pièce de monnaie dans l'appareil, je me prends en photo, je fixe la bande au mur et je m'en vais. Pendant la durée de la Biennale, plus de 6 000 personnes feront de même, des inconnus et des artistes comme Christo ou Boltanski : certains font des portraits très sages, d'autres font les pitres, quelques-uns prennent, seuls ou à plusieurs, des poses érotiques, si bien que l'administration de la Biennale décide de raccourcir le rideau qui cache l'intérieur de la cabine aux regards extérieurs [rires]. Il y a même un artiste italien qui prétend avoir été conçu dans cette cabine. La qualité de chaque photographie était en fait secondaire, ce qui comptait visuellement, c'était l'impression d'ensemble, ce mur fait de milliers d'images se répondant, une sorte d'esthétique des grands nombres. "La photographie comme action et non comme représentation" : cette phrase était inscrite sur le certificat donné aux participants les premiers jours du vernissage de la Biennale en échange de leur participation. La photographie devenait l'agent d'une expérience sociale, relationnelle.

[...] L'exposition dans son ensemble était comme un organisme vivant dans lequel, de temps à autre, apparaissaient des mutations ; celles-ci s'intégraient à l'organisme et étaient retransmises. Ce qui de toute façon m'intéressait le plus était d'intervenir sur le rituel d'exposition ; le rituel classique d'exposition prévoyait la présence d'un auteur et de ses œuvres présentées le mieux possible, alors qu'ici l'œuvre n'était au début qu'à l'état potentiel, elle était chargée de tous les risques possibles, et de plus l'auteur n'était pas présent, il avait pratiquement disparu, laissant en fonction un mécanisme qui était son remplacement. Et ainsi les règles fondamentales du moment d'exposition se trouvaient attaquées à leur base même. Cette œuvre, apparemment toute simple, avait en réalité une structure très complexe parce qu'elle intervenait à la fois au niveau iconique - on obtient des images qui n'auraient jamais été produites s'il y avait eu derrière l'objectif

un photographe dirigeant la pose - et à la fois en termes de démythification de l'auteur. Qui plus est, la salle était complètement vide. »

Marc Lenot, « "La photographie comme action, non comme représentation". Entretien avec Franco Vaccari », réalisé à Modène le 29 mai 2011, et « Traduction d'un extrait de l'entretien de Franco Vaccari avec Luca Panaro le 24 février 1999 », in Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert (dir.), *L'Expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo Art », n° 6, 2014, p. 62 et 64.

« De son horizon mobile et international, Celant développe sa propre méthode curatoriale qu'il l'a définie, dans la transition entre les années 1960-1970, en tant que "critique acritique" [*critica-acritica*]. Reconnaisant envers l'enseignement d'Eugenio Battisti, la pratique discursive et relationnelle de Carla Lonzi, "l'esthétique du silence" de Susan Sontag ou encore le travail créatif et conceptuel autour du livre de Seth Siegelaub, Celant conçoit que la critique doit "procéder aux côtés de l'art", sans juger l'œuvre. Elle doit vivre, expérimenter, conserver et collecter. Elle doit abandonner le mot "ambigu et polysémantique" au profit de "l'information". La "critique acritique" doit pour cela s'appuyer sur des outils de documentation : de la photographie aux tournages de films, de l'enregistrement aux documents imprimés. De cette méthodologie naîtra le livre *Arte Povera* publié en quatre éditions et trois langues en 1969. Cet ouvrage "dépend de la contingence de la collection du matériel documentaire". Il est composé d'images, sans séparation géographique relative à l'origine des artistes - selon le procédé et les pratiques processuelles qui ont émergé à la fois en Italie, en Europe et aux États-Unis dans la seconde moitié des années 1960. Le texte critique, quant à lui, est relégué au second plan. Des pages sont consacrées à chaque artiste, de manière à ce que le livre opère une visualisation imprimée du parcours de l'exposition et restitue la relation organique entre artiste et critique. Si la sélection initiale est forte - car Germano Celant définissait soigneusement les artistes invités en en écartant d'autres -, la construction du livre fournit *a contrario* la documentation d'une expérience vécue. »

Lara Conte, « Germano Celant : l'archive comme pratique », *Critique d'art*, n° 55, automne-hiver 2020, p. 202-222 (en ligne : ).

le cutter tenu entre le pouce et l'index pointe entre le sol et le bas de la toile. Puis, deuxième image, Fontana s'est avancé, il touche la toile. Le photographe s'est éloigné. On voit maintenant la situation, l'atelier, une fenêtre ouverte sur la droite. Enfin, une séquence rapprochée montre l'action à contre-jour (l'artiste de profil), quand la lame marque le point initial de l'entaille, puis, à la fin, quand la lame vient de quitter la toile.

L'action, qui a duré une demi-heure, a été décomposée, pour les prises de vue. Quand il pointe la toile, avant de l'entailler, Fontana pose pour laisser au photographe le temps de se déplacer. De même – Mulas l'a révélé –, la toile entaillée qui apparaît à la fin de la séquence préexistait à la séance. »

Jean-François Chevrier, « Ugo Mulas. L'élément du temps », *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 155-157.

« C'est, bien évidemment, en excédant largement l'usage de ce seul médium que la production de documents a été érigée en pratique artistique par les avant-gardes des années 1960, de Kaprow à Smithson, de Schwarzkogler à Oppenheim. Les expositions "When attitudes become forms" (sous-titrée "Works, concepts, processes, situations, information"), en 1969, "Information", organisée au MoMA l'année suivante, ou la Documenta 5, en 1972, consacraient toutes, à leur manière, une certaine mutation de l'œuvre en relevés documentaires empruntés au registre des sciences dures ou des sciences humaines : plans, archives, notes dactylographiées, tapuscrits, tableaux, graphiques, et surtout, serait-on tenté de dire, clichés photographiques. Car l'outil photographique est bien prééminent dans ce travail de collecte documentaire : la nécessité de produire, pour un art devenu de plus en plus éphémère (performance, land art, body art), des résidus (ce que Dennis Oppenheim qualifie d'"affirmation secondaire après le fait") contribue à ériger le document photographique, relevant non pas de l'ordre de la représentation classique-iconique, trop liée aux pratiques artistiques traditionnelles, mais bien d'un autre registre – celui de l'inscription, de la trace, de l'index –, en instrument privilégié d'une communication qui se situe "en dehors du système de l'œuvre d'art". [...] Tout en se posant en effet "comme autant d'"antiphotographes" d'art, ces pratiques témoignent cependant d'une vive attention au médium et d'une réelle conscience de ses possibilités. Loin des usages habituels de la photographie d'art s'y déploie une grammaire originale, renouvelée, qui démontre sa capacité à exploiter toutes ses spécificités. Comme une autre voie qui s'ouvrirait à côté de la grande photographie moderniste. En ce sens, ces "antiphotographes" sont bien plutôt paraphotographes. Ces derniers ont élu la photographie comme un système d'enregistrement, de reproduction, d'avantage que de représentation. [...] La plupart n'en ont pas moins été dans le même temps conscients de la construction qu'impliquait toute documentation photographique, à l'encontre du mythe d'une certaine transparence du médium, atteignable par un retrait de l'opérateur. Dès les années 1960, Kaprow s'interrogeait sur l'influence du dispositif photographique sur l'image obtenue – la fausse neutralité de l'appareil, la dimension spectaculaire induite par la présence de l'opérateur et par l'acte de la prise de vue. »

Quentin Bajac, « Sans auteur et sans art. Formes documentaires contemporaines depuis 1960 », in Quentin Bajac, Clément Chéroux (dir.), *Collection Photographiques. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou/Göttingen, Steidl, 2007, p. 371-373.

« C'est ainsi que la photographie fut d'abord, pour ces pratiques de *mise en acte* du geste de l'artiste, un simple moyen documentaire d'enregistrement, de reproduction, d'archivage, d'exposition du travail, en lui-même singulier, éphémère, unique dans l'espace et le temps. L'important y était alors l'acte artistique en lui-même, la mise en jeu du corps, le rituel scénique devant les spectateurs, et la photo (comme

« À l'époque de la *dématérialisation de l'art*, les photographies, les livres et les catalogues, mais aussi les films, les enregistrements audio et vidéo ont une nouvelle valeur : leurs fonctions, jusqu'alors limitées à l'illustration des œuvres, se transforment. Souvent ces documents sont les seules traces des actions ou des projets réalisés par les artistes, les seuls objets qui restent après la réalisation de l'événement artistique. Les mouvements d'avant-garde de la fin des années soixante (arte povera, art conceptuel et land art) renoncent à la production d'œuvres d'art. Ils proposent ainsi une dimension anthropologique nouvelle, qui a pour objectif la libération de l'individu des conditionnements de la culture de consommation par le biais d'une socialisation *autre*, au contact de l'immédiateté de l'événement éphémère. Selon la volonté des artistes, la photographie joue un rôle documentaire dans le but d'informer sur leurs activités d'avant-garde. Elle permet d'obtenir "une image minimale" qui n'a pas "l'aspect d'un objet fait main" et qui ne contredit pas le refus de l'objet d'art tout en construisant une narration par images des opérations éphémères des artistes. La photographie devient alors un outil précieux, "un heureux expédient", qui pousse aussi les critiques et les galeristes à développer des solutions inédites en alimentant un nouveau fétichisme des collectionneurs. Ainsi l'entrée de la photographie dans le système de l'art contemporain passe par un détournement de la fonction du document photographique, qui inaugure progressivement un nouveau genre d'œuvre. [...] La recherche photographique de ces années oppose à l'esthétique de l'*image* une esthétique du *projet*; les photographes s'approprient des stratégies conceptuelles en mettant *en œuvre* l'historicisation progressive du médium. »

Giuliano Sergio, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Les arts en correspondance », 2015, p. 21-23.

« Mulas avait choisi le métier de photographe, qu'il appliqua surtout à l'information artistique. Ses images sont des documents, souvent rassemblés dans des livres. On peut les rattacher à la tradition du *document d'art*, qui a contribué au dix-neuvième siècle à un élargissement du domaine esthétique au-delà du système des beaux-arts. Mais Mulas fut aussi et d'abord un reporter et un portraitiste, qui s'intéressait à l'activité et au comportement des artistes plus qu'aux objets d'art. Les *Verifiche* sont encore les documents d'une activité : il s'agissait de vérifier, "*toccare con mano*" (toucher de la main) – la formule est insistante –, la nature des "opérations" photographiques. L'activité est celle du photographe lui-même, qui examine son outil et se regarde agir. Le document d'art est devenu *document d'activité*. Mulas montre les artistes dans leur atelier. Certains posent, et parfois, Duchamp et Warhol notamment, en jouant leur propre personnage. Mais d'autres, plus nombreux, sont photographiés en train de faire quelque chose, voire en pleine action. Mulas a photographié un jour la réalisation par Lucio Fontana d'une de ses toiles intitulées *Attese*. L'idée d'*attente* est visualisée dès la première image de la séquence, dans la silhouette de l'artiste qui se prépare, tourné de trois quarts vers la toile, tenant fermement un cutter dans la main droite. Carré blanc immaculé sur fond noir, la toile flotte devant le regard, au-dessus du parquet tacheté. Au bout du bras et de la main veinée,



le film, ou plus tard comme la vidéo) n'était que secondaire : une simple opération de mise en mémoire que certains n'hésitaient d'ailleurs pas à considérer comme une négation ou comme un détournement du sens premier du travail qui tiendrait tout entier dans son statut de pur événement se déroulant ici et maintenant entre partenaires présents et ne devant avoir aucune extériorité ni postériorité, censé disparaître et se consumer avec l'acte même, sans laisser de trace. Évidemment, ici aussi, à côté de ce radicalisme simple, on a vu rapidement se mettre en place des expériences d'art corporel et de performance faisant délibérément appel aux pratiques photographiques. Soit qu'il s'agisse d'intégrer la prise de vue photographique à l'action corporelle elle-même : Gina Pane qui exécute ses actions devant un public et avec une photographe, selon un programme de déplacements, de cadrages, de rythmes, de prises de vue, très précisément déterminé et commandé : "La photographe, c'est mon pinceau", dit-elle. Soit qu'il s'agisse de concevoir l'action en fonction de sa captation photographique : Gina Pane, encore, qui conçoit et exécute certaines blessures sur son corps - tailladant le lobe d'une oreille d'un coup de lame de rasoir, se piquant l'intérieur d'un bras à l'aide d'épines de rosier - en fonction des possibilités "expressives" du gros plan photographique, qui isole tel fragment du corps, nous en approche au plus près, voire le magnifie ou l'amplifie relativement. De même utilisent les effets du gros plan (fascination - répulsion) des artistes comme Vito Acconci (vues détaillées de ses *Trade Marks*, des traces de morsure qu'il impose à son propre corps, ou à celui des autres) ou comme Dennis Oppenheim (très gros plan de ses rognures d'ongles qu'il arrache en frottant son doigt sur un vieux plancher plein d'échardes). Soit encore qu'il s'agisse de transposer sur son propre corps des processus strictement photographiques : ainsi Dennis Oppenheim et son *Reading Position for 2nd Degree Burn*, action réalisée en juin 1970 où l'artiste expose pendant plusieurs heures son torse nu au soleil, d'abord en posant un livre ouvert (intitulé *Tactics!*) sur sa poitrine, ensuite en enlevant le livre, qui laisse donc sur la peau brûlée la trace de sa présence : un rectangle blanc (une ombre en négatif sur une peau rougie. Oppenheim a ainsi fait de son

propre corps, de sa peau impressionnée, une véritable pellicule photographique sensible à la lumière. [...] On le voit, toutes ces pratiques contemporaines (art conceptuel, environnemental, corporel, événementiel), bien que parties des antipodes de la figuration réaliste et de l'idée de représentation achevée, finissent toujours, malgré tout, d'abord par *utiliser* la photo comme simple instrument "de seconde main" (document, mémoire, archive), ensuite par *intégrer* (concevoir l'action en fonction des caractéristiques du dispositif photo), puis par s'en imbiber, *s'imprégner de sa logique* (celle de la trace, de l'empreinte, de la marque, etc.), et, enfin, par *renverser les rôles*, par revenir à la photographie même, comme pratique artistique première, qui à son tour empruntera à la logique des arts d'action certains de ses usages créateurs (A. Rainer). »

Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-université. Série Cinéma et image », 1990, p. 247-249.

« En janvier 1969, parmi les chevaux de Kounellis présentés à L'Attico, déambule un jeune homme inconnu, Gino De Dominicis, qui bientôt réussira lui aussi à faire ses premiers pas d'artiste dans cette même galerie. Personnalité charismatique, l'artiste instaurera un rapport complexe avec les médias, interdisant pendant des années toute image à usage de documentation de ses expositions. Cela ne l'empêchera pas de développer les recherches visuelles les plus sophistiquées de la période, entre vidéo et photographie-document. Son célèbre *Tentativo di volo* (1969) sera publié dans l'anthologie de vidéos *Identificazioni* du réalisateur allemand Gerry Schum qui, en 1970, lance plusieurs artistes d'avant-garde, dont Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz et Gilberto Zorio. La vidéo de De Dominicis s'ouvre sur l'artiste vêtu de noir, debout, de dos, contemplant les collines qui se reflètent dans un lac devant lui. Puis, avec la plus grande concentration, De Dominicis s'élance dans le vide en battant des bras. Sa tentative de voler échoue, il tombe presque, en déséquilibre près du rivage. Il reprend sa position pour un deuxième essai, et ainsi de suite. Sa voix hors champ énonce qu'il poursuivra sa tentative et son fils après lui et le fils de son fils aussi et, un jour, l'un d'eux s'envolera, il en est convaincu.



La perception de ce document d'une action varie selon son contexte d'apparition : transmis à la télévision ou reproduit dans un livre sous forme de photographie. À chaque apparition, l'image se transforme : le tirage du photogramme isolé de format 46 x 68 cm devient une icône où l'homme suspendu dans les airs lévite, les bras grands ouverts, au centre d'un paysage qui semble issu d'une toile de Léonard de Vinci, avec toutes ses implications iconographiques humanistes, magiques et religieuses, tandis que la vidéo offre la métaphore impitoyable d'une tentative vouée à l'échec. Ainsi, une seule action, un seul point de vue, compose deux imaginaires opposés. De Dominicus a su se placer entre la mythologie d'Yves Klein, avec son célèbre *Saut dans le vide* (1960), et la parodie corrosive des actions de Manzoni, en renforçant l'ironie de l'Italien. Ses images ne sont plus seulement les instruments de communication de l'artiste mais des métaphores qui dialoguent directement avec une tradition iconographique : un nouveau chantier de l'esthétique documentaire s'est ouvert. »

Giuliano Sergio, « Renverser l'image. Avant-garde en Italie et médias », in *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo*, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022, p. 342.

« La vidéo, entendue dans son acception historique la plus large, avait déjà fait son entrée sur la scène artistique, en Italie, avec le *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (Manifeste du mouvement spatial pour la télévision) publié en 1952 et signé par des artistes comme Lucio Fontana, Alberto Burri et Tancredi Parmeggiani. [...] Le spatialisme rêvait de la possibilité de traverser les espaces cosmiques, de projeter des images sur l'infini en les libérant de la matière et en dilatant leur dimension temporelle. Il s'agissait là d'une utopie, puisque ces mots d'ordre ne vont pas correspondre à l'évolution effective de la télévision italienne, qui, en janvier 1954, moins

de deux ans après la publication du *Manifeste*, passe d'une phase expérimentale à celle de programmation officielle. Mais il s'agissait malgré tout de mots d'ordre concrets qui avaient déjà trouvé et qui trouvèrent par la suite encore une expression aboutie dans de nombreuses œuvres de ces mêmes artistes, des œuvres faites de toiles, de papiers, de lumières et de cadres spatiaux. Lorsque j'ai interviewé Bill Viola, en 1997, je l'ai interrogé sur l'expérience vécue à Florence, où il avait, âgé d'à peine plus de vingt ans, travaillé comme technicien dans les studios d'Art/Tapes/22. Il m'a alors rappelé l'importance de certaines œuvres réalisées là-bas et a évoqué sa collaboration avec Giulio Paolini, Sandro Chia, Giuseppe Chiari, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, ainsi que l'intensité et l'énergie débordante de cette époque et de ce lieu, qui représentait alors à ses yeux le cœur de l'art occidental. Puis il a conclu en me disant : "J'y ai rencontré pour la première fois des artistes étrangers au milieu de la vidéo, qui étaient reconnus et qui défendaient une conception très sérieuse de l'Art. Or à cette période, il y avait beaucoup d'activistes parmi les vidéastes dont la plupart se contentaient de jouer avec la vidéo, sans que grand monde prenne ces choses au sérieux. C'est là que j'ai fait la connaissance de Kounellis et de Beuys, de vrais artistes. Pour eux, la vidéo n'était qu'un autre moyen, l'art passait avant tout. Pour moi qui venais des États-Unis, où l'outil technique passe en premier et l'art en second, c'était une expérience qui m'a beaucoup appris". »

Elena Volpato, « "L'art passait avant tout le reste". Sur les débuts de la vidéo d'artiste en Italie », in *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo*, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022, p. 348.



« Les artistes – avec leurs installations, actions et interventions – construisent un paradigme de l’art qui élimine la contemplation de l’objet d’art en impliquant le public dans une jouissance participative. L’art est ainsi littéralement *déplacé* de son espace institutionnel : la présentation des œuvres dans les musées est remplacée par les installations éphémères, tandis que la *reproduction* traditionnelle de l’art devient une *représentation* documentaire de l’événement esthétique, en trouvant un nouveau *lieu* dans l’espace médiatique. Entre 1967 et 1971, la photographie, la galerie et, plus tard, le musée s’imposent, respectivement, comme la *représentation* et le *théâtre* de l’art contemporain. »

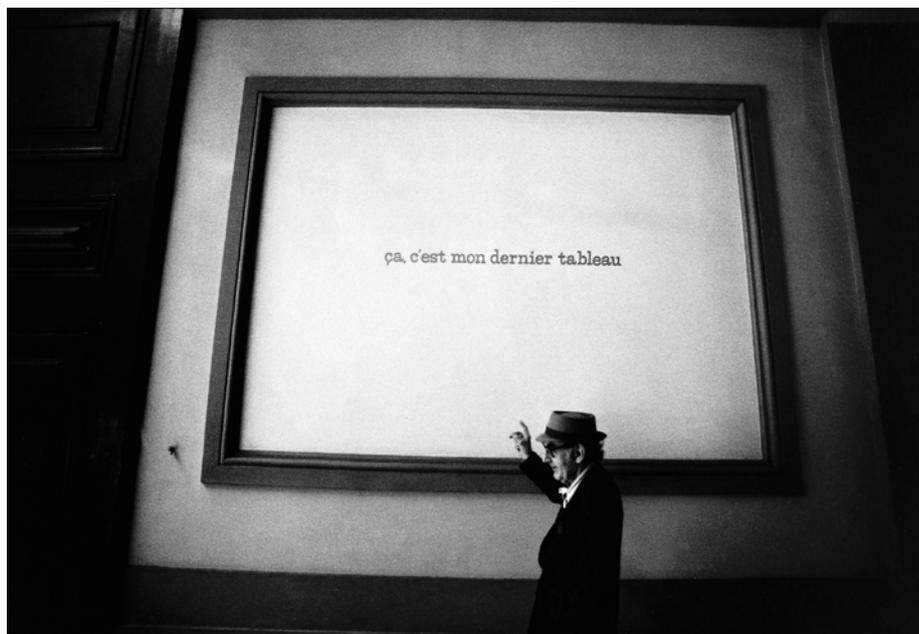
Giuliano Sergio, « Arte povera, une question d’image », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011, p. 120-142 (en ligne : [http://www.leslignes.org/IMG/pdf/28\\_leslignes\\_arte\\_povera.pdf](#)).

« Michelangelo Pistoletto est l’artiste du miroir. Produits en grand nombre depuis 1961 (près de trois cents), ses tableaux-miroirs sont la manifestation la plus visible d’un recours constant à l’outil et au modèle photographique. La forme du tableau-miroir n’est pas un principe intangible. Elle se distingue d’autres types d’images plus ou moins autonomes, tels le tableau peint et le tirage photographiques. Mais elle n’est pas une solution : Pistoletto a produit de nombreux tableaux peints

ou photographiques qui ne font pas miroir. C’est une structure d’expérience, une matrice symbolique, datée, qui n’a cessé de s’actualiser et de se transformer dans la rencontre d’impulsions – ou “raisons” – subjectives et de circonstances historiques. Le tableau-miroir apparut en 1962, quand les *Black paintings* et les *Shaped Canvases* de Frank Stella semblaient réaliser un idéal anti-illusionniste. Pour Pistoletto, il ne s’agissait pas d’accomplir l’identité du tableau peint comme objet, mais de la transformer en stimulant la sensibilité du champ pictural à l’environnement ; il ne s’agissait pas d’établir le tableau dans son actualité littérale (débarrassée de la représentation) mais de l’exposer à l’actualité variable de sa présentation. »

Jean-François Chevrier, « Michelangelo Pistoletto. Le protagoniste », *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L’Arachnéen, 2010, p. 109.

« Dans les années soixante et soixante-dix, cette articulation entre l’image, son *style* et le contexte de sa présentation peut être analysée à travers une *iconographie dialectique* qui se développe au niveau de la mise en page (livres, catalogues et revues), de la mise en cadre (taille des images, tirages sur toile) et surtout des modes de présentation du négatif et de la planche-contact. La notion d’iconographie dialectique nous semble plus appropriée que celle de *montage* qui, empruntée au langage plus spécifique du cinéma, garde une ambiguïté en se référant à la séquence temporelle des images. Cette iconographie dialectique présente aussi un aspect *temporel*, mais non pas dans le recours à la séquence ou bien dans la succession des images : la temporalité photographique, même dans la *construction* d’une séquence, a un lien privilégié avec l’histoire et la mémoire. Il ne s’agit pas tant d’une innovation de l’esthétique de l’image, mais d’un déplacement de genres déjà historiquement affirmés dans de nouvelles associations



iconographie/usage. C'est cette nouvelle place de l'image, ce "déjà-vu" ailleurs, qui joue avec le temps et l'histoire des genres en faisant d'une image une réflexion critique du langage photographique et en interrogeant l'histoire visuelle du spectateur, sa mémoire perceptive des images. »

Giuliano Sergio, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Les arts en correspondance », 2015, p. 26-27.

« Aujourd'hui, la photographie et ses dérivés – télévision et cinéma – sont partout, tout le temps. Nos yeux, lieu d'une rencontre magique entre nous et le monde, ne sont plus confrontés au monde, à la réalité, à la nature : de plus en plus, nous voyons à travers les yeux des autres. Ce pourrait être un avantage – plutôt que deux yeux, des milliers – mais les choses ne sont pas si simples. Car, parmi ces milliers d'yeux, rares, très rares sont ceux qui participent à une opération mentale autonome, à une recherche et à une vision personnelles. Même si c'est de façon inconsciente, tous ces yeux sont reliés à un petit nombre de cerveaux, à des intérêts précis, à un pouvoir unique. Ainsi, au lieu de recevoir de véritables informations, pauvres et dépouillées peut-être mais authentiques, nous sommes envahis par une masse d'informations visuelles, doublement étourdissantes parce que leur fausseté se dissimule souvent sous une forme de splendeur. On finit par renoncer à notre propre vision, qui paraît si pauvre comparée à celle élaborée par des milliers de spécialistes en communication visuelle ; peu à peu, le ciel, la terre, le feu et l'eau, le monde entier se transforme en papier imprimé, en fantasmes évoqués par des machines de plus en plus séduisantes et sophistiquées. »

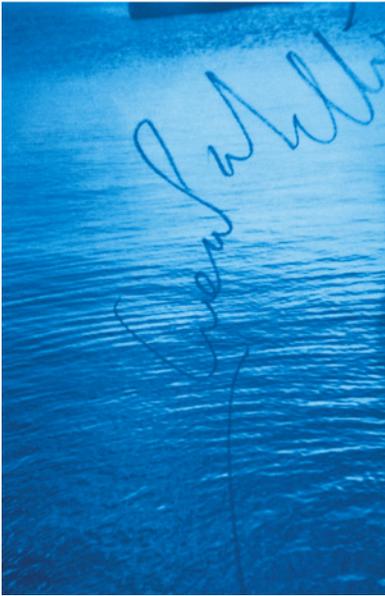
Ugo Mulas, « Les vérifications, 1968-1972 », *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015, p. 145-146.

« Aucun centralisme fasciste n'est parvenu à faire ce qu'a fait le centralisme de la société de consommation. Le fascisme proposait un modèle, réactionnaire et monumental, mais qui restait lettre morte. Les différentes cultures particulières (paysannes, sous-prolétariennes, ouvrières) continuaient imperturbablement à s'identifier à leurs modèles, car la répression se limitait à obtenir leur adhésion en paroles. De

nos jours, au contraire, l'adhésion aux modèles imposés par le centre est totale et inconditionnée. On renie les véritables modèles culturels. L'abjuration est accomplie. On peut donc affirmer que la "tolérance" de l'idéologie hédoniste voulue par le nouveau pouvoir est la pire des répressions de toute l'histoire humaine. Mais comment une telle répression a-t-elle pu s'exercer ? À travers deux révolutions, qui ont pris place à l'intérieur de l'organisation bourgeoise : la révolution des infrastructures et la révolution du système d'information. Les routes, la motorisation, etc., ont désormais uni les banlieues au centre, en abolissant toute distance matérielle. Mais la révolution des *mass media* a été encore plus radicale et décisive. Au moyen de la télévision, le centre s'est assimilé tout le pays, qui était historiquement très différencié et très riche en cultures originales. Une grande œuvre de normalisation parfaitement authentique et réelle est commencée et – comme je le disais – elle a imposé ses modèles : des modèles voulus par la nouvelle classe industrielle, qui ne se contente plus d'un homme qui "consomme" mais qui prétend par surcroît que d'autres idéologies que celle de la consommation sont inadmissibles. C'est un hédonisme néolaïque, aveuglement oublieux de toute valeur humaniste et aveuglement étranger aux sciences humaines.

L'idéologie précédente voulue et imposée par le pouvoir était, comme on le sait, la religion : le catholicisme était en effet formellement l'unique phénomène culturel qui "unifiait" les Italiens. Aujourd'hui, il est devenu concurrent de ce nouveau phénomène culturel "unificateur" qu'est l'hédonisme de masse ; aussi, en tant que concurrent, le nouveau pouvoir a déjà commencé, depuis quelques années, à le liquider. Il n'y a en effet rien de religieux dans le modèle du jeune homme et de la jeune femme proposé et imposé par la télévision. Ce sont deux personnes qui ne donnent de valeur à la vie qu'à travers les biens de consommation (et, bien entendu, ils vont encore à la messe du dimanche : en voiture). Les Italiens ont accepté d'enthousiasme ce nouveau modèle que leur impose la télévision, selon les normes de la production qui crée le bien-être (ou, mieux, qui sauve de la misère). »

Pier Paolo Pasolini, « Acculturation et acculturation », 9 décembre 1973, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009, p. 49-50.



« Au début des années 1970, Ghirri entreprend de photographier les signes du consumérisme dans son environnement immédiat en montrant la profusion de publicités placardées sur les murs, dans lesquelles il voit “des codes de communication, un moment d’identité”. L’appareil photographique est pour lui un dispositif d’enregistrement qui construit du sens à partir de maquettes, d’immeubles et de personnages en carton, d’arbres et de montagnes imprimés sur des pages d’atlas, d’étoiles et de lacs peints sur des toiles et des décors artificiels. Ces signes – pop, surréalistes, ready-made – constituent les fragments d’une anthropologie sociale qu’il cherche alors à réexplorer et redéchiffrer. [...] L’attitude de Ghirri envers la culture de masse et le kitsch envahissant – visible notamment dans *Kodachrome*, *Paesaggi di cartone*, *Il Paese dei balocchi* – est donc, par nature, très différente de la réaction des artistes antérieurs face aux paillettes du miracle économique italien : l’arte povera et son “opération de guérilla contre l’univers de la consommation ostentatoire” ou la “désaffection psychologique” perçue par Michelangelo Pistoletto. Ghirri ne se limite pas à ce qui ressemble à une aliénation contemporaine, et son objectif ne s’appesantit pas sur le spectacle superficiel d’une façade bourgeoise, comme le suggèrent les silhouettes de Pistoletto découpées dans des miroirs. Au contraire, les “découpages” photographiques de Ghirri (si l’on peut transposer cette idée des objets sculpturaux de Pistoletto à un simple acte visuel) recadrent la perception de l’absurdité environnementale en extrayant du quotidien une impression d’empathie, de tendresse et, ce qui est peut-être le plus important, d’humour. [...] De sorte que les images de Ghirri inversent la relation critique instaurée par l’arte povera en apportant une dimension d’“affection” à la “désaffection” suscitée par un monde de marchandises et d’ennui existentiel. Tout en représentant un monde de signes, Ghirri parvient également à trouver “une faille, une issue pour sortir d’une impasse responsable de la transformation accélérée de la réalité en représentations de substitution”. Cette “faille” s’ouvre par le biais du filtrage, du cadrage, du séquençage et du montage. Ces opérations, Ghirri les réalise en tentant de déverrouiller le mécanisme d’enregistrement comme effet de miroir. En soi, son œuvre cherche à comprendre le processus qui fait du monde une image, en posant des

questions qui conservent toute leur importance pour la prise de vue numérique et le partage d’images que nous connaissons aujourd’hui. »

Maria Antonella Pelizzari, « L’image nécessaire de Luigi Ghirri », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires. Photographies des années 1970*, Paris, Jeu de Paume/Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Essen, Museum Folkwang/Londres, MACK, 2018, p. 29-30.

« Marc Lenot : Venons-en donc à votre livre le plus connu, publié en 1979 grâce à Luigi Ghirri (et le seul traduit en français, dès 1981, sous le titre *La Photographie et l’inconscient technologique*). Comment définissez-vous l’inconscient technologique ?

Franco Vaccari : Tout d’abord, ça ne vient pas de l’inconscient freudien ou jungien, mais de l’inconscient optique de Walter Benjamin (ce qui est révélé par l’appareil mais que l’œil ne perçoit pas) et aussi de l’inconscient chez Claude Lévi-Strauss (le sens caché derrière l’arbitraire apparent), il ne s’agit pas de l’émotion, de l’émergence de ce qu’on a oublié, mais il s’agit d’un inconscient de production. Il existe dans toute action photographique un inconscient technologique qui conditionne l’image à l’insu de son auteur. Le médium photographique, traversé par un flux matériel, est structuré par des règles qui échappent à ceux qui utilisent ce médium, c’est donc dans ce sens que les règles de la structure de production sont inconscientes. Indépendamment de l’intervention de l’auteur, du photographe, le médium donne une dimension symbolique aux images qui le traversent. Pour moi, la photographie est toujours une image codée selon des règles de structure, indépendamment du photographe, car celui-ci a délégué sa propre activité à la machine, laquelle voit pour lui. De plus, l’outil photographique est différent de tous les autres outils de production : il obéit à un code symbolique qui n’a pas besoin d’être institué par une convention préliminaire car il obéit déjà aux conventions les plus profondes de la culture dans laquelle il a été créé. »

Marc Lenot, « “La photographie comme action, non comme représentation”. Entretien avec Franco Vaccari », réalisé à Modène le 29 mai 2011, in Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert (dir.), *L’Expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo Art », n° 6, 2014, p. 70.

« Vers 1970, j'ai commencé à réaliser des photographies ayant pour thème la photographie elle-même – une manière d'analyser l'opération photographique pour en identifier les éléments constitutifs et leur valeur propre. Par exemple, qu'est-ce qu'une surface sensible? Que signifie utiliser un téléobjectif ou un grand-angle? Pourquoi tel format? Pourquoi faire un agrandissement? Quel est le lien entre une photographie et sa légende? etc. Ces questions sont finalement celles de tout manuel de photographie, mais, alors que les manuels s'adressent généralement à des débutants, elles sont envisagées ici du point de vue inverse, au bout de vingt ans de pratique. Il se peut que mes divagations soient venues d'un besoin de clarifier mon jeu, à la manière typique des autodidactes qui, ayant démarré dans le noir, veulent mettre les choses au clair tout en gardant une certaine candeur et beaucoup d'enthousiasme à l'égard du métier qu'ils ont conquis jour après jour. J'ai intitulé cette série *Verifiche* [Vérifications], car le but était pour moi de toucher du doigt le sens d'opérations répétées cent fois par jour pendant des années, sans jamais prendre le temps de les considérer en elles-mêmes, indépendamment de leur caractère utilitaire. La première de ces photographies, ou vérifications, est dédiée à Niépce. De lui ne nous reste qu'une image jaunie, une photographie prise depuis la fenêtre de sa maison du Gras. Moins de cent cinquante ans ont passé depuis, mais pour un photographe cette époque est déjà mythique : on parlait alors d'images faites par le soleil, d'objets de la nature se dessinant d'eux-mêmes sans l'aide du crayon de l'artiste; une époque où un scientifique, particulièrement imaginaire et dépourvu de confiance en l'agilité de sa propre main, se convainc qu'il doit exister un moyen plus efficace que le crayon infidèle pour saisir ces images fugitives – et le trouve; une époque où un autre scientifique, présentant l'invention de Daguerre, peut dire que dans la chambre noire les images se créent d'elles-mêmes. Avec cette époque mythique, circonscrite à quelques années, disparaît le rêve d'avoir enfin trouvé le moyen de détacher l'opération de création de la main imprécise ou tendancieuse. En quelques années, la photographie devient une affaire très rentable; partout naissent des industries, presque chaque jour sont déposés de nouveaux brevets. Déjà Nadar écrit avec une douloureuse ironie : "La photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles." Rêvée durant de longues années par ses inventeurs comme porteuse de la vérité, et donc susceptible de libérer l'homme de la responsabilité de représenter cette dernière, la photographie se transforme bien vite en son contraire; précisément en raison de la confiance que chacun accorde à son objectivité, à son impartialité mécanique, elle se prête aux opérations les plus ambiguës. »

Ugo Mulas, « Les vérifications, 1968-1972 », *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015, p. 145.

« Le recours aux médias par les artistes italiens tout au long des années 1960 et 1970 – oscillant entre documentation d'une fusion art-vie, théâtre d'une expérience et production d'œuvres visuelles – nous a conduit à adopter une approche thématique de cette période. Deux points sont néanmoins à garder à l'esprit. D'abord, ces années sont marquées peu à peu par l'érosion de l'enthousiasme qui accompagne, après l'extrême pauvreté de l'après-guerre, le "miracle économique" italien jusqu'à la révolution culturelle de 1968. Dès 1969, "les années de plomb", dominées par le terrorisme et un climat de tensions politiques et sociales, anéantissent toute possibilité d'expérience art-vie et portent les artistes à des formes plus allégoriques d'expression. Ensuite, si l'avant-garde internationale des années 1960 affiche une position radicale

de refus de l'académisme – de ses hiérarchies et de ses formes –, ce rejet en Italie ne signifie pas pour autant balayer un héritage qui inclut aussi le futurisme et l'art métaphysique. Rompre avec le poids de l'histoire fait resurgir des fragments du passé encombrant la vue et les sens. Le projet de *tabula rasa* induit une intimité imprévue avec un champ de *ruines* que les artistes peuvent finalement considérer – une fois libérés de tout historicisme – comme contemporaines.

La position de départ de l'avant-garde italienne n'est pas confortable, comme nous le rappelle *Italia* (1968) de Luciano Fabro, pendue à l'envers, allégorie des contradictions de l'histoire récente du pays et métaphore du corps. Donner une image à la modernité oblige à exécuter un saut acrobatique entre rhétorique, modernisme et citation qui, avec pas mal d'ironie, permettra de retomber sur ses pieds. »

Giuliano Sergio, « Renverser l'image. Avant-garde en Italie et médias », in *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo*, Paris, Jeu de Paume / LE BAL / Atelier EXB / Milan, Triennale Milano, 2022, p. 335.



*Arte povera hier et aujourd'hui. Les Cahiers du Mnam*, n°143, Paris, Centre Pompidou, printemps 2018 ( ).

BAJAC, Quentin, CHÉROUX, Clément (dir.), *Collection Photographies. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou/Göttingen, Steidl, 2007.

BALESTRINI, Nanni, MORONI, Primo, *La Horde d'or. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle en Italie de 1968 à 1977* [1988], Paris, L'Éclat, coll. « Premier secours », 2017.

BÄTZNER, Nike, DISCH, Maddalena, MEYER-STOLL, Christiane, PERO, Valentina (dir.), *Entrare nell'opera: Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, cat. expo., Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein/Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019.

BOUISSET, Maïten, *Arte povera*, Paris, Éd. du Regard, Paris, coll. « Vivre l'art », 1994.

BOUISSET, Maïten, « Arte povera », in *Encyclopædia Universalis* ( ).

CELANT, Germano, *Arte povera*, Milan, Marzotta, 1969.

CELANT, Germano, « Arte Povera » [Milan, 1969], trad. in Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 965-968.

CELANT, Germano (dir.), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou/Florence, Centro Di, 1981.

CELANT, Germano, « Arte povera. Appunti per una guerriglia », 23 novembre 1967, in « In memory of Germano Celant: Arte povera. Notes on guerrilla war », *Flash Art*, 29 avril 2020 ( ).

CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

CHIODI, Stefano, DA COSTA, Valérie (dir.), *L'Espace des images. Art et culture visuelle en Italie 1960-1975*, Paris, Manuella, 2022.

COËLLIER, Sylvie (dir.), *La Performance, encore*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts. Théorie et pratique des arts », 2016.

CONTE, Lara, « Germano Celant : l'archive comme pratique », *Critique d'art*, n° 55, automne-hiver 2020, p. 202-222 ( ).

CRAINZ, Guido, « Les transformations de la société italienne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, n° 100, 2008 ( ).

DELPEUX, Sophie, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2010.

DEWEY, John, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-université. Série Cinéma et image », 1990.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

FABIANI, Jean-Louis, « Le riche territoire de l'arte povera », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2 : *Les Territoires de l'art*, automne 2002, p. 79-93 ( ).

GALIMBERT, Jocopo, « Un art tiers-mondiste ? L'invention de l'Arte Povera par Germano Celant ? », *Les Cahiers du Mnam*, no 143, Paris, Centre Pompidou, printemps 2018, p. 5-23 ( ).

GROTOWSKI, Jerzy, « Vers un théâtre pauvre » [1965], in *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur* (Wrocław, Pologne), s.d., p. 27 ( ).

GUÉNIN, Hélène, DA COSTA, Valérie, LAMURRI, Laura, MIELE, Sara, *Vita Nuova. Nouveaux enjeux de l'art en Italie, 1960-1975*, Gand, Snoeck Gent/Nice, Mamac, 2022.



*Hors limites. L'Art et la Vie. 1952-1994*, cat. expo. sous la dir. de Jean de Loisy, Paris, Centre Pompidou, 1994.

LENOT, Marc, « "La photographie comme action, non comme représentation". Entretien avec Franco Vaccari », Modène, 29 mai 2011, in CHALLINE, Éléonore, MEIZEL, Laureline, POIVERT, Michel (dir.), *L'Expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo Art », n° 6, 2014, p. 59-73.

MULAS, Ugo, *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015.

PALERMO, Chiara, *Arte povera*, Paris, Mimesis, 2022.

PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.

RAMADE, Bénédicte, « L'Arte povera est-il un art pauvre ? », *L'Œil*, décembre 2011 ( ).

SEMIN, Didier, *L'Arte povera*, Paris, Centre Pompidou, coll. « Mouvements », 2016.

SERGIO, Giuliano, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Les arts en correspondance », 2015 ( ).

SERGIO, Giuliano, « Arte povera, une question d'image », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011 ( ).

SZEEMANN, Harald (dir.), *Live in your Head. When Attitudes Becomes Forms*, cat. expo., Berne, Kunsthalle Berne, 1969 ( ).

TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993, nouvelle éd. 2013.

VERHAGEN, Erik, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008 ( ).

→ « ARTE POVERA », Paris, Centre Pompidou, collections du Musée :

→ « From Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972 », Londres, Tate Modern, 1999 :

→ « Luigi Ghirri. Cartes et territoires », Paris, Jeu de Paume, 2019 :

→ « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent », Paris, Jeu de Paume, 2018-2019 :

→ « Helena Almeida. Corpus », Paris, Jeu de Paume, 2016 :

→ « Image et corps », Paris, LE BAL, Ersilia, plateforme numérique d'éducation à l'image :



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire



Les titres des œuvres présentées dans l'exposition au Jeu de Paume sont



Retrouvez sur le site du BAL, en lien avec la section « Corps » de l'exposition, le « dossier ressources », le « livret pédagogique » (écoles élémentaires) et les « ressources en lien avec Ersilia » (collèges et lycées) :



→ Federico Fellini, *La Dolce Vita*, 1960 ( )

Dans quelle mesure la séquence d'ouverture de ce film donne-t-elle à voir ce qu'est l'Italie du « miracle économique » ? Quel sentiment ou quelle sensation peut-elle créer chez le spectateur ? Que signifie le titre du film ? Quelle forme de société est ainsi décrite ?

Consulter les pages consacrées à l'Italie de la *dolce vita* sur ce site :

→

Rédiger un texte de présentation synthétique sur les transformations qui affectent l'Italie des années 1960.



Travailler à partir d'une carte de l'Italie. Situer sur la carte les principales grandes villes italiennes. À quelle époque l'Italie est-elle devenue un État unifié ? Quelles sont les principales transformations sociales et politiques provoquées par le fascisme en Italie ? Après la Seconde Guerre mondiale, qu'appelle-t-on « miracle économique italien » ? Quelles sont les modifications du mode de vie des Italiens dans ces années-là ? Comment nomme-t-on le type de société qui se développe en Europe occidentale dans les années d'après-guerre ? Quelles sont les revendications des étudiants qui manifestent au cours des années 1967 et 1968 dans les grandes villes européennes ?

→ Fond de carte vierge de l'Italie :

→ Philippe Foro, *L'Italie de l'Unité à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Le monde, une histoire. Mondes contemporains », 2009.

→ « Mai 68 : à quoi ressemblait l'Europe », Toute l'Europe :

→ Antonio Benci, « Perceptions, transpositions et mémoires du Mai français en Italie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2009, vol. 94, n° 2, p. 39-46 :



→ Luciano Fabro, *Italia d'oro* [Italie d'or], 1971 ( )

→ Piero Manzoni, *Socle du monde*, 1961 ( )

→ Piero Manzoni, *Base magica - Scultura vivente* [Base magique - Sculpture vivante], 1961 ( )

Chercher le sens du verbe « renverser ». En quoi peut-on dire que ces œuvres « renversent » à la fois notre perception et les codes de la sculpture classique ? Que représente l'œuvre de Luciano Fabro ? En quelle matière semble-t-elle réalisée ? Est-il facile de reconnaître une carte de l'Italie ? Quel sens peut-on donner à cette vision de l'Italie ? Que peut évoquer le fait que la carte soit suspendue par un fil ? Comment expliquer le choix de la matière utilisée par Luciano Fabro ? Chercher le sens de l'expression « âge d'or ». À quelles périodes de l'histoire italienne peut-on associer cette expression ?

Consulter le lien suivant ( ) et étudier les variations dans les œuvres de cette série. Quelles sont la nature et les propriétés des différents matériaux utilisés ? Ceux-ci comptent-ils parmi les matériaux habituellement travaillés en sculpture ?

Décrire la photographie intitulée *Socle du monde* et expliquer la manière dont l'espace est représenté. Quel effet le procédé procure-t-il au spectateur ? Revenir sur la fonction du socle dans l'histoire de la sculpture. En renversant notre champ de vision, de quoi l'artiste devient-il l'auteur ? Déchiffrer ou retrouver l'inscription inscrite sur le socle. En quoi cette œuvre peut-elle constituer un « hommage à Galilée » ? Si l'on observait le « socle » de Manzoni dans le lieu de son installation (Herning Museum

of Contemporary Art, Danemark), que devrait-on faire pour lire le titre de cette œuvre? Quelle est la fonction du socle dans l'œuvre de Manzoni intitulée *Base magica - Scultura vivente*, [Base magique - Sculpture vivante]? Quel renversement est en jeu ici?

→ Fondazione Piero Manzoni :

→ « L'évolution du socle dans l'art », e-cours-art-plastiques :



Consulter les ressources vidéo et didactiques suivantes :

→ *Du sténopé à la photographie*, université Paris-Diderot, 2015 :

→ *Upside-Down Goggles* [Retournement de la vision], expérience du professeur Theodor Erismann et d'Ivo Kohler, 1950 :

→ « Le retournement » :

Comment la réalité apparaît-elle à l'arrière d'une *camera obscura* ainsi que sur notre rétine? Quels rapprochements peut-on faire avec le *Socle du monde* de Piero Manzoni et *Italia d'oro* de Luciano Fabro étudiés ci-dessus? Que montre l'expérience du professeur autrichien Theodor Erismann réalisée en 1950? Quel est le rôle du cerveau dans notre perception visuelle?



Effectuer des recherches sur l'arte povera. Quel a été le rôle joué par Germano Celant? Quelles aspirations et démarches rassemblent les artistes? Que peut-on dire de leur rapport à la société de consommation? Que signifie « pauvre » dans ce contexte? En quoi ce mouvement s'inscrit-il dans le renouvellement des pratiques artistiques dans les années 1960 et 1970?

Vous pouvez vous référer notamment aux textes de la partie « Approfondir l'exposition » de ce dossier, à la citation et aux ressources suivantes :

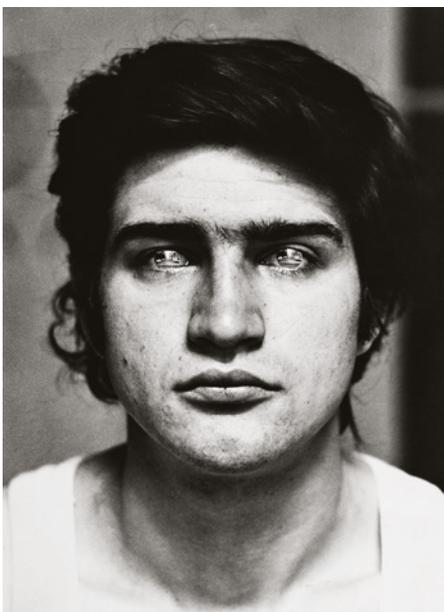
« La préface à l'exposition de septembre 1967, organisée à la galerie La Bertesca à Gênes, est considérée comme l'acte de naissance officiel du mouvement. Si le discours théorique concernant l'Arte povera s'est élaboré au fil des expositions, les propos de Celant évitent tout ce qui tendrait à enfermer les artistes dans un cadre trop rigide. Le critique y fait référence au cinéma de Warhol et à celui de Pasolini, ainsi qu'au théâtre de Grotowski, auquel il emprunte l'adjectif "pauvre". Avec *Arte povera. Appunti per una guerrilla*, il donne une dimension politique, voire révolutionnaire aux nouvelles pratiques. [...] Sur le plan international, le groupe de l'Arte povera participe à l'exposition phare du moment : *Quand les attitudes deviennent formes*, organisée par Harald Szeemann à Berne en 1969. Les Italiens y côtoient les artistes représentatifs des grands courants du moment, land art, art conceptuel, minimal art. Parmi ceux-ci : Carl André, Robert Kosuth, Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long, Robert Ryman ou encore Joseph Beuys. »

Maiten Bouisset, « Arte povera », in *Encyclopædia Universalis* ( ).

→ « Arte povera », Paris, Centre Pompidou, Dossiers pédagogiques/Collections du Musée :

→ Germano Celant, *Art povera*, New York, Praeger Publishers, 1969 :

→ Harald Szeemann, *Live in your Head. When Attitudes Becomes Forms*, Berne, Kunsthalle Berne, 1969 :



→ Giuseppe Penone, *Roversciare i propri occhi - Progetto* [Renverser ses yeux - Projet], 1970 ( )

Observer cette photographie de Penone, à laquelle fait référence le titre de l'exposition. De quoi sont faites les lentilles qu'il porte? Que reflètent-elles? Et lui, que peut-il voir? Quel sens peut-on donner à cette action et à sa représentation?

« Dans le photomontage prototype de ce projet, le portrait de l'artiste semble figurer un buste classique au regard hiératique. On distingue sur ses yeux des lentilles-miroirs qui le rendent aveugle : "Le corps fermé, sans vue, est défini dans l'espace et il devient sculpture [...] Les yeux fermés, le contact avec le monde extérieur se limite à l'enveloppe" (Giuseppe Penone). En 1970 et 1971, il réalise plusieurs performances, muni de ces lentilles-miroirs, et se fait photographier à diverses reprises par Paolo Mussat Sartor, Paolo Pellion di Persano ou Claudio Abate. La pièce connaît différentes adaptations sous des formes variées, de la photographie isolée et encadrée à la projection de diapositives. » Extrait du cartel d'exposition.

Consulter cette page du site de l'artiste :

→

Quel est le rôle des images photographiques dans les variantes de cette œuvre? Comment décrire la progression entre les images dans la séquence de six diapositives couleur qui met son action en situation? Comment l'artiste fait-il fusionner les registres du portrait et du paysage?

Poursuivre en étudiant :

→ Giuseppe Penone, *Soffio 6* [Souffle 6], 1978 ( )

De quoi cette œuvre est-elle faite? Peut-on parler d'un matériau « pauvre »?

Pourquoi? Quel rapprochement peut-on faire entre le matériau de la sculpture et son titre? Comment la sculpture donne-t-elle à voir l'action de l'artiste?

→ Site de Giuseppe Penone :

→ Ressources autour de l'exposition « Giuseppe Penone, sève et pensée », Paris, BNF, 2021-2022 :

→ Ressources autour de « Giuseppe Penone. Rétrospective », Paris, Centre Pompidou, 2004 :

→ « Giuseppe Penone. Dessins », Paris, Centre Pompidou, 10 octobre 2022-6 mars 2023 :



→ Mario Merz, *Che Fare?* [Que faire?], 1969 ( )

Lire le court descriptif de cette œuvre : →

Où a été prise cette photographie et que documente-t-elle? Qu'a rajouté Mario Merz sur le tirage et pourquoi? Que signifie *Che fare* en italien? À quelle catégorie de verbes appartient le verbe "faire"? À qui cette question peut-elle s'adresser? À l'artiste? Aux spectateurs? Aux deux? En quel sens peut-on dire que « le titre programmatique semble, à lui seul, résumer les interrogations, les possibilités et les limites inhérentes à l'action artistique et politique de la période » (extrait du cartel de l'exposition)? Quel lien peut-on faire avec la déclaration suivante de Germano Celant?

« Le choix d'une expression libre engendre un art pauvre, lié à la contingence, à l'événement, au présent. [...] Après avoir été exploité, l'artiste devient un guérillero : il veut choisir le lieu du combat et pouvoir se déplacer pour surprendre et frapper. »

Germano Celant, « Arte povera, appunti per una guerriglia » [Arte povera, note pour une guérilla], *Flash Art*, n°5, novembre-décembre 1967 ( ).



→ Jean-Luc Godard, « Que faire? », manuscrit, 1970 ( )

Quelles différences peut-on relever entre les deux premières phrases : « Il faut faire des films politiques » et « Il faut faire politiquement des films »? Quelle position choisit Jean-Luc Godard? En quoi est-elle similaire à celle de Mario Merz? Là encore, qu'implique cette question?



→ Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, *Cinétract 027*, 1968 ( ), à partir de 53:36

Observer les différents types d'images qui apparaissent dans le *Cinétract 027*.

Comment est construit ce film? Que peut-on dire du rythme du montage? Quelle

place occupent les mots dans ce film? En quoi peut-on assimiler ce film à un tract?

Lire cette présentation des ciné-tracts et étudier plus particulièrement l'affiche intitulée *Cinétractez* :

→

Dans quel contexte historique et politique ces films sont-ils réalisés? Quelle était leur fonction? Peut-on dire qu'ils sont « faits politiquement », comme le souhaitait Jean-Luc Godard? Pourquoi? Quel lien peut-on faire avec le contexte et les artistes de l'arte povera en Italie?



→ Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968 ( )

→ Martha Rosler, *Cleaning the Drapes, série House Beautiful: Bringing the War Home*, vers 1967-1972 ( )

→ Gina Pane, *Action Escalade non-anesthésiée*, avril 1971 ( )

Mener une recherche sur le contexte et les acteurs de la guerre du Viêt Nam. Quelles réactions politiques cette guerre a-t-elle suscitées parmi la jeunesse et dans les milieux de la contre-culture nord-américains et européens?

À quoi renvoie la forme et la précarité des matériaux dans l'œuvre de Mario Merz?

Lire la citation suivante :

« C'est précisément une phrase attribuée au général Giap, militaire ayant résisté aux Américains durant la guerre au Vietnam (période à laquelle fut présentée l'œuvre), que l'on retrouve en spirale de néon sur l'igloo : "Si l'ennemi se concentre, il perd du terrain, s'il se disperse, il perd sa force." »

Jacinto Lageira, fiche de l'œuvre sur le site du Centre Pompidou.

Pourquoi Mario Merz reprend-il cette phrase? À qui s'adresse-t-elle ici?

Que signifie le titre de la série *House Beautiful: Bringing the War Home* de Martha Rosler? Par quel procédé parvient-elle à confronter deux réalités parfaitement différentes?

De quoi le titre de l'œuvre de Gina Pane est-il l'évocation? Quel autre sens le mot « escalade » peut-il revêtir? Comment les éléments présentés relatent-ils l'expérience de l'artiste? Quel effet provoque la variation des points de vue dans les photographies?

Quels sont les différents rôles et statuts des images dans ces trois œuvres ?

→ Repère historique sur la guerre du Viêt Nam :

→ Contestation étudiante contre la guerre du Viêt Nam :

→ Fondazione Merz :

→ Fiche de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne :



→ Luca Patella, *Terra animata (con Rosa che indica e indossando una gonna specchiante riflette la terra circostante, o Luca che si avvicina filmando* [Terre animée (avec Rosa qui indique et reflète la terre alentour avec sa jupe effet miroir, ou Luca qui s'approche en filmant)], détail, 1967 ( )

→ Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera* [Entrer dans l'œuvre], 1971 ( )

« Dans *Terra animata*, réalisé au printemps 1967, les corps des protagonistes, sa compagne et artiste Rosa Foschi et l'écrivain Claudio Meldolesi, s'inscrivent dans l'espace d'un champ labouré qu'ils semblent tenter de mesurer, activité dont on ne sait si elle relève de la chorégraphie ou de la science. » Extrait du cartel d'exposition.

« Après une première expérience fondatrice en 1965 au sommet du Stromboli, Giovanni Anselmo emploie de plus en plus fréquemment la photographie et les diapositives, surtout à partir de 1969. Dans *Entrare nell'opera*, Anselmo, descendant en courant une pente, s'inscrit dans le paysage, sans aspérité ni ligne d'horizon, prédéfini par le cadre de l'appareil photographique. » Extrait du cartel d'exposition.

Quels sont les points communs entre ces photographies ? Étudier le cadrage, le point de vue adopté, la place du corps humain et l'absence de ligne d'horizon. Par quels moyens formels (nuances de gris, grain de l'image, lumière) la matérialité du terrain est-elle mise en valeur ? Quelle relation la présence humaine entretient-elle avec la nature ? En quoi peut consister un geste artistique ? Dans quelle mesure ces images représentent-elles des gestes et sont-elles des gestes artistiques ?

Quels effets les dimensions des deux tirages (118 × 179 × 3,5 cm pour *Terra animata* et 390 × 266 cm pour *Entrare nell'opera*) peuvent-elles produire sur le spectateur ?

Comment ces artistes questionnent-ils notre relation à l'espace ? En quoi ces œuvres sont-elles emblématiques de la démarche artistique de l'arte povera ?





 Réaliser un répertoire visuel des gestes associés ou présents dans les œuvres de l'exposition. Observer les actions et les gestes représentés et établir une liste des verbes associés : mesurer, couper, écrire, égrainer, montrer, lacérer, déchirer... Mimer ou mettre en scène chacun des verbes pour lui donner une forme visuelle, qui sera photographiée par un camarade.

On pourra montrer en introduction l'œuvre suivante, ainsi que les sculptures de Richard Serra :

→ Richard Serra, *Verb List*, 1967 ( )

Revenir sur la notion de processus. Effectuer des recherches sur le mouvement du process art et expliquer le lien avec cette liste de verbes.



→ Giuseppe Penone, *Percurso circolare - 10 specchietti nel bosco* [Parcours circulaire - 10 miroirs dans le bois], 1971-2022

Décrire ce que l'artiste photographie ici. Analyser les valeurs de plan et la mise au point dans les différentes images. Que reflètent les miroirs ? Comment modifient-ils la perception ? En quoi consiste l'intervention de l'artiste dans la nature ?

Lire la déclaration de Penone ci-dessous :

« La nature, le paysage européen qui nous entoure est artificiel, il est fait par l'homme, c'est un paysage culturel. L'action de l'homme a modifié la nature préexistante, en créant une nouvelle, produit de son action, de son art. La valeur culturelle la plus immédiate d'une œuvre humaine tient souvent à ce qu'on la reconnaît. On a tendance à séparer l'action de l'homme de la nature comme si l'homme n'en faisait pas partie. J'ai voulu fossiliser l'un des gestes qui a produit la culture. »

Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2000, p. 91.

En quoi le geste artistique de Penone interroge-t-il les notions de paysage, de nature et de culture ?

→ Site de l'artiste :



Se documenter sur le land art. Quels sont les artistes et les œuvres les plus connus de ce courant ? Dans quelle mesure leur conception artistique peut-elle être comparée à celle de l'arte povera ? Quel rapport à la société, à la nature et aux différents matériaux les artistes établissent-ils ? En quoi la relation du public aux œuvres est-elle transformée ?

→ « L'espace II. Richard Serra et le *Land art* », cours sur l'art contemporain par Pierre Baumann, université de Bordeaux III, 2010-2011 :

→ Raphaël Larrère, « Le *land art* : une esthétique de la nature », *Raison publique*, vol. 17, n°2, 2012, p. 163-172 :

→ Éliane Elmaleh, « La terre comme substance ou le Land Art », *Revue française d'études américaines*, vol. 93, n°3, 2002, p. 65-77 :



→ Laura Grisi, *The measuring of time* [La mesure du temps], 1969, 5 min 45 s ( )

« Dans *The Measuring of time* (1969), [Laura Grisi] est filmée par son compagnon, le documentariste Folco Quilici, en train de compter des grains de sable : entreprise tout à la fois répétitive, méthodique et insensée, romantique également, au sens où elle semble traduire une volonté - impossible - d'inventaire du monde dans sa totalité. »

Extrait du cartel d'exposition.

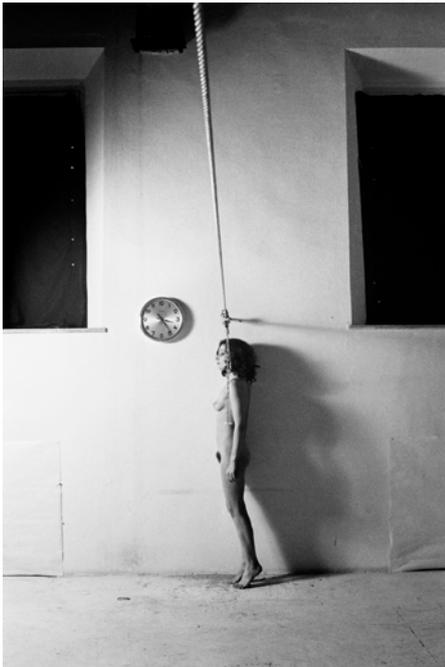
Quel geste effectue l'artiste? Quelle action accomplit-elle? Quelles dimensions de l'espace et du temps son geste interroge-t-il? Quelle est l'échelle de plan choisie pour la photographie (p. 38)? Quel effet produit la composition de l'image? Comment le corps de l'artiste prend-il place dans l'espace? Quels sont les points communs et les différences entre cette photographie et le film? Comment le cadrage et le mouvement de la caméra accentuent-ils l'aspect répétitif de son geste? De quelle manière les changements d'échelle de plan contribuent-ils à susciter une implication singulière du spectateur? L'action vous paraît-elle cohérente? Expliquer le titre de l'œuvre. De quel outil dispose ici l'artiste?

Dans l'exposition au Jeu de Paume, pourquoi le film de Laura Grisi est-il présenté au côté de celui de Marisa Merz :

→ Marisa Merz, *La conta* [Le décompte], 1967, 2 min 44 s ( )

🔍 Quels sont les différents instruments qui ont servi à la mesure du temps dans l'histoire de l'humanité? Faire un parallèle entre leurs usages et la manière dont les artistes de cette exposition mettent leur corps au service d'un même projet dans leurs actions et leurs performances. Quelles différences peut-on observer? Le modèle de ces artistes est-il plutôt le scientifique ou l'enfant, qui joue à compter jusqu'à l'infini ou à mesurer l'espace avec son propre corps?

→ « Dossier de l'enseignant : la mesure du temps », fiches lycée et cycle 3, CNAM :



👁️ → Elisabetta Catalano, *Vettor Pisani, Lo scorrevole, performance in studio* [Vettor Pisani, Le coulissant, performance dans l'atelier], 1972

( )  
Définir la notion de performance. Chercher la signification du titre. Qu'est-ce que la nudité du modèle féminin dénote? Comment la dimension temporelle de la performance est-elle rendue par cette photographie? Une autre photographie documente la même action et donne à voir le modèle féminin ainsi que l'artiste à ses côtés de dos ( ). Cela donne-t-il au spectateur la même image de la performance? L'image a-t-elle le même statut? Les relations entre l'artiste et le modèle sont-elles similaires? La dimension temporelle est-elle exploitée de la même manière? Réfléchir au rapport des artistes de l'arte povera avec la vidéo. Dans quelle mesure rend-elle compte de leur approche artistique?

→ « Quand la photographie engendre la performance (Elisabetta Catalano) », blog « Lunettes rouges », 2 septembre 2020 :

→ Archives Elisabetta Catalano :

🔍 → Fabio Mauri, *Ideologia e natura* [Idéologie et nature], 1976\* ( )

Comment la photographie d'Elisabetta Catalano rend-elle compte de la performance de Mauri? Quelle signification peut-on donner à cette performance?

→ Captation de la performance, Institut culturel italien de Buenos Aires, 2014 :

→ Site de Fabio Mauri :

👁️ → Gino De Dominicis, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno ad un sasso che cade nell'acqua* [Tentative de former des carrés à la place de cercles autour d'un galet qui tombe à l'eau], 1969 ( )

Dans quel type de lieu le photographe place-t-il son sujet? Quelle est la position du sujet photographié? Son attitude? Que regarde-t-il? Expliquer en quoi le titre de cette œuvre est un paradoxe. Dans quelle mesure est-il humoristique ou absurde? Pour quelles raisons formelles cette image peut-elle être rapprochée du dessin de Léonard de Vinci intitulé *L'Homme de Vitruve*? Quel rapport Vinci comme Vitruve établissent-ils entre le corps humain et le cercle? Où se retrouve le corps humain par rapport au cercle dans la photographie de Gino De Dominicis?

→ Fiche pédagogique sur Léonard de Vinci, *Proportions du corps humain*, dit *L'Homme de Vitruve*, vers 1492 :





→ Claudio Parmiggiani, *Tavole zoogeografiche* [Planches zoo-géographiques], 1968-1971

→ Jannis Kounellis, *Cavalli*, Galleria L'Attico, Roma, manifesto [Chevaux, galerie L'Attico, Rome], 1969 ( )

→ Claudio Abate, *Pino Pascali*, *Vedova blu* [Pino Pascali, La veuve bleue], 1968 ( )

Comment nature et culture, animalité et matérialité se font-elles écho dans ces œuvres? De quelles façons le vivant entre-t-il parmi leurs composantes? Comment l'œuvre de Parmiggiani a-t-elle été réalisée? En quoi les chevaux présentés par Kounellis dans l'espace même de la galerie L'Attico à Rome sont-ils emblématiques des rapports entre art et vie envisagés par l'arte povera? Vers quoi font signe la représentation de l'araignée et l'usage des matériaux dans l'œuvre de Pascali? Qu'évoque son corps en action? Vous pouvez vous référer à la citation suivante : « L'œuvre de Pascali est une énorme araignée en fourrure synthétique bleue électrique. Il l'a réalisée en 1968, période où l'artiste introduit ce tout nouveau matériau [...] Une photographie de Claudio Abate montre l'artiste en train d'effectuer une roulade sous sa sculpture, comme s'il s'agissait pour lui, devant l'œil du photographe, de livrer sa propre interprétation du tarentisme, croyance populaire du Salento [...] À Amalfi, la présence de Pascali est remplacée par celle des enfants jouant sous la *Vedova blu*, devenue un énorme jouet (*giocattolo*) évoquant le souvenir de sa présence parmi ses sculptures et l'hétérogénéité de son œuvre. »

Valérie Da Costa, « Pino Pascali : l'eau, la terre, l'image », *Les Cahiers du MNAM*, n° 143, printemps 2018, p. 45-46.



→ Mario Cresci, *Performance urbana con il nastro eliografico « Esercizioni militari »*, Piazza Pantheon, Roma 29 agosto 1968, con Giuliano Cosolo

[Performance urbaine avec l'impression héliographique « Exercices militaires », place du Panthéon, Rome 29 août 1968, avec Giuliano Cosolo], 1968

→ Giulio Paolini, *D867*, 1967 ( )

→ Michelangelo Pistoletto, *Mappamondo spinoso* [Mappemonde épineuse], 1968-2004 ( )

Qu'ont en commun ces images? De quelle façon chacune de ces actions ou interventions occupent-elles l'espace urbain? Quels rapports peut-on établir avec les manifestations, soulèvements ou occupations populaires? Comment envisager le rapport du spectateur à ces œuvres, à la fois dans l'espace urbain et dans l'espace de l'exposition? Dans le temps de l'action et dans le temps de l'exposition? Quels liens image photographique, action et documentation entretiennent-elles dans ce contexte?



Se questionner sur le type d'images (dessin, peinture, photographie...) et de thématiques que l'on souhaiterait partager dans l'espace urbain. Chacun produit ou s'approprié une image correspondant à son choix, l'imprime et réalise une série de photographies en la mettant en scène dans différents espaces urbains. Réfléchir à sa disposition (tenue, posée, accrochée, affichée, lancée, jetée...) selon le lieu choisi. Observer la réaction des passants, échanger sur leurs remarques et les questionner sur l'image qu'ils souhaiteraient eux-mêmes partager dans cet espace.



 → Luigi Ghirri, *Modena* [Modène], 1973 ( )  
 → Franco Vaccari, *Photomatic d'Italia (Milano)* [Photomatic d'Italie (Milan)], 1973-1974

→ Paolo Icaro, *Scatola di Amalfi* [Boîte d'Amalfi], 1969 ( )

Les photographies présentes dans ces œuvres ont-elles été réalisées par les artistes eux-mêmes? D'où proviennent-elles? Qui en sont leurs auteurs? Pour quels usages ont-elles été conçues? Dans quelle mesure ces trois œuvres interrogent-elles le phénomène de prolifération des images? Pourquoi et comment ces trois artistes se réapproprient-ils ces images? Pour attester de l'omniprésence de l'image photographique? Pour effacer la notion d'auteur? Pour matérialiser un souvenir? En quoi Franco Vaccari construit-il une œuvre collective? Pourquoi l'automatisme de la cabine Photomaton l'intéresse-t-elle? Quels types d'expérience proposent Vaccari et Icaro aux participants et aux spectateurs? Comment Icaro a-t-il travaillé la mise en forme de son œuvre pour instaurer une relation particulière avec eux?

→ Dossier documentaire de l'exposition « Luigi Ghirri. Cartes et territoires », Paris, Jeu de Paume, 2019 :

→ Franco Vaccari sur le site de la galerie SAGE, Paris :

→ Paolo Icaro sur le site de la collection Lia Rumma, Milan :

→ Dossier documentaire de l'exposition « Le supermarché des images », Paris, Jeu de Paume, 2020 :



 « Dans *Les Carabiniers* de Godard (1963), deux ouvriers agricoles fainéants s'enrôlent dans l'armée du roi, séduits par la promesse qu'ils pourront piller, violer, tuer ou faire subir à l'ennemi tout autre traitement qui leur plaira et s'enrichir. Mais la valise de butin que Michel-Ange et Ulysse rapportent triomphalement à leurs femmes, des années plus tard, se révèle ne contenir que des cartes postales illustrées, des centaines de cartes postales, représentant Monuments, Grands Magasins, Mammifères, Merveilles de la Nature, Moyens de Transport, Œuvres d'Art et autres trésors répertoriés en provenance des quatre coins du globe. Le gag de Godard parodie brillamment la magie équivoque de l'image photographique. »

Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2008, p. 16.

Dans ce texte, comment la « valise de butin » tirée du film *Les Carabiniers* de Godard fait-elle écho à l'œuvre de Paolo Icaro? En quoi la collection de cartes postales amassées dans le film de Godard et celle d'Icaro sont-elles révélatrices d'une « magie équivoque de l'image photographique »?

🔍 Effectuer des recherches sur le contexte de mise en service de cabines photographiques (type Photomaton). Rechercher des artistes qui ont eu recours à ce dispositif.

→ Clément Chéroux et Sam Stourdzé (dir.), *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Arles, Photosynthèses, 2012 :

→ Dossier pédagogique « Derrière le rideau : l'esthétique Photomaton », École du Regard, Musée de l'Élysée de Lausanne, 2012 :

💡 Étudier le processus de formation d'une image sur un film et sur un papier argentique noir et blanc (constitution de la couche photosensible du film et du papier, exposition à la lumière et formation de l'image latente, développement), le procédé négatif/positif et les différentes étapes d'inversion des valeurs (à la prise de vue et au tirage). Distinguer les différentes étapes de réalisation d'une photographie, de la prise de vue au développement du film, puis au tirage de l'image.

→ « La chimie du développement argentique, comment ça marche ? » :

→ André Gunthert, « De quoi la photographie est-elle le nom ? » :

👁️ → Ugo Mulas, *Le Verifiche* [Les vérifications], 1968-1972 ( )  
et ( )

« Je voulais comprendre ce métier que je pratiquais, en analyser les opérations isolément, comme on démonte un appareil pour bien le connaître. »

Ugo Mulas, « Hommage à Niépce, 1968-1970 », *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015, p. 7.

Quelles spécificités et étapes du procédé photographique questionne Ugo Mulas dans cette série ? La surface sensible ? Le processus physico-chimique ? Les paramètres techniques de l'appareil photo ? La prise de vue ? Le tirage ? À qui Ugo Mulas dédie-t-il la première « Vérification » et la dernière ? Pourquoi ?

→ Gege Barbuelti, « Photographier l'homme. Pour une axiomatique anthropologique de la photographie : *Le Verifiche* de Ugo Mulas (1971-1972) », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n° 2-4, 1995, p. 57-79 :

→ Journée d'étude consacrée aux *Vérifications* d'Ugo Mulas, Centre Pompidou, 2011 :

→ Marc Lenot, *Jouer contre les appareils : une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016 :



🔍 → Ugo Mulas, *Verifica 9 - I sole, il diaframma, il tempo di prova* [Vérification 9 - Le soleil, le diaphragme, le temps de pose], 1972 ( )

→ Jan Dibbets, *Shutterspeed Piece--Vertical*, 1971 ( )

→ John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971 ( )

→ Timm Rautert, *Sonne und Mond von einem Negativ* [Le soleil et la lune à partir d'un seul négatif], 1972 ( )

Comment ces artistes questionnent-ils la notion d'exposition de la surface sensible ? En modifiant la quantité de lumière arrivant sur celle-ci ? Quels paramètres techniques font-ils varier ? Quels effets engendrent ces changements sur les images et sur la visibilité du sujet photographié ? Ce dernier a-t-il un lien avec la notion d'exposition ? Quels artistes questionnent l'intensité lumineuse reçue par la surface sensible au moment de la prise de vue ? Au moment du tirage ? Pourquoi ces œuvres sont-elles constituées de plusieurs images ?

Poursuivre ces questionnements en étudiant l'œuvre suivante :

→ Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn* [Position de lecture pour une brûlure au deuxième degré], 1970 ( )



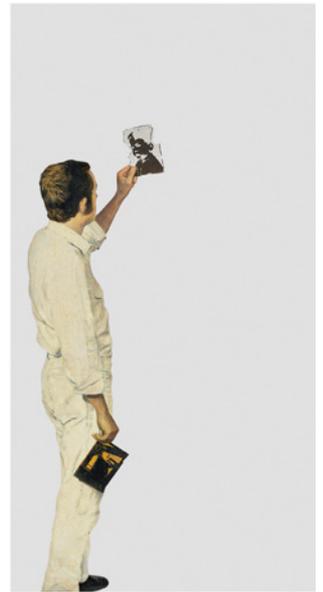
👁️ → Ugo Mulas, *Verifica 7 - Il laboratorio. Una mano sviluppa l'altra fissa. A Sir John Frederick William Herschel* [Vérification 7 - Le laboratoire. Une main développe, l'autre fixe. À Sir John Frederick William Herschel], 1972 ( )

→ Mimmo Jodice, *Vera fotografia* [Vraie photographie], 1978 ( )

→ Mimmo Jodice, *Il viaggio di Ulisse* [Le voyage d'Ulysse], 1969 ( )

Comment ces artistes utilisent-ils la photographie comme outil d'investigation ? Dans les deux premières images, à qui appartiennent les mains représentées ? Pourquoi Ugo Mulas choisit-il de représenter ses mains ici ? À quelle étape du développement photographique fait écho chacune des mains ? Pourquoi l'expression « Vera fotografia » peut-elle être perturbante ? Quelles actions se superposent dans cette image ? Quel rapport Mimmo Jodice établit-il entre photographie et réalité ? Entre photographie et vérité ? Dans quel contexte a-t-il photographié Kounellis ? En quoi la déchirure fait-elle perdre à cette image le statut de document ?





→ Michelangelo Pistoletto, *Uomo che guarda un negativo* [Homme regardant un négatif], 1962-1967

→ Michelangelo Pistoletto, *Sacra conversazione* [Conversation sacrée], 1962-1974\*  
( )

→ Piero della Francesca, *Sacra conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*, 1472 ( )

Que représentent ces œuvres? Quels sont les matériaux et les médiums utilisés? Dans le premier « tableau-miroir », que tient l'homme dans sa main droite? En quoi cette composition relève-t-elle d'une mise en abyme photographique? Par quelle stratégie cette œuvre est-elle sans cesse renouvelée?

Lire la citation suivante et expliquer comment le miroir fait entrer la vie dans l'espace du tableau :

« Je voulais que le mouvement entre dans la peinture, dans le tableau. Le tableau a commencé à bouger, le mouvement éternel est entré dedans. Pour moi, le fait que le tableau-miroir rouvre, inclue tout le monde, dans toutes les directions, au contraire de la perspective traditionnelle, est essentiel. Dans le miroir, nous voyons ce qui se trouve non plus devant nous, mais derrière nous : la perspective s'ouvre des deux côtés. C'est ainsi que la vie entre dans l'œuvre. Et l'œuvre nous pousse dans la vie. »

Michelangelo Pistoletto, « Entretien par Marie de Brugerolle », in *Hors limites : l'art et la vie. 1952-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 235.

Dans *Sacra conversazione* figurent les artistes Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio et Giuseppe Penone. Que semblent-ils faire? Que nous enseigne cette mise en scène sur les relations entre ces artistes? Consulter le lien sur le thème de la « conversation sacrée » ci-dessous. Comparer l'œuvre de Pistoletto à la toile du maître de la Renaissance italienne Piero della Francesca. Comment ces deux œuvres incluent-elles le spectateur? Comment l'artiste s'inscrit-il dans l'héritage de ce thème iconographique? Comment s'en émancipe-t-il?

→ Autour du thème de la « conversation sacrée » :

→ Site de Michelangelo Pistoletto :



→ Giulio Paolini, *Antologia (26/1/1974)* [Anthologie (26/1/1974)], 1974  
( )

→ Franco Guerzoni, *Archeologia* [Archéologie], 1973 ( )

Consulter l'extrait de l'ouvrage suivant, qui théorise les fondements de la perspective :

→ Leon Battista Alberti, *De la peinture*, 1436 :

(voir p. 124)

Expliciter l'analogie entre le tableau et la « fenêtre ouverte ». Quelle relation est créée entre le spectateur et l'espace de la représentation? Analyser l'œuvre de Giulio Paolini. Comment est-elle exposée? Comment l'artiste déconstruit-il ce modèle de la « fenêtre ouverte »? Quelles sont les différentes techniques employées par Guerzoni? Quelle relation entretient la photographie à la peinture dans ce cas? À quel(s) courant(s) et époque(s) l'usage du stuc et des pigments dorés peut-il renvoyer? Comment comprendre le titre de l'œuvre?

Lire l'extrait suivant et expliciter le titre *Antologia* :

« Les éléments physiques de la peinture, tels la toile et le châssis, comme le principe



de l'accumulation et du dédoublement sont très présents dans le travail de Giulio Paolini. Dans *Antologia* (26/1/1974), deux toiles montées l'une contre l'autre enserrant une "anthologie" d'œuvres sous la forme de reproductions et de cartons d'invitation, évocation notamment d'autres artistes présentés à la galerie Modern Art Agency de Lucio Amelio - la date citée dans le cartel est celle de l'inauguration de l'exposition pour laquelle l'œuvre fut conçue. » Extrait du cartel de l'exposition.  
 → Autour de la démarche de Franco Guerzoni :  
 → Autour de la démarche de Giulio Paolini :

👁️ → Luigi Ontani, *Pinocchio*, 1972 ( )  
 👁️ → Luigi Ontani, *Dante*, 1972 ( )

« Quelles que soient sa forme (réelle, peinte, photographique, filmée) et son inscription historique, le tableau vivant se caractérise par "l'immobilisation" des acteurs qui sont rassemblés pour former une composition : placés sur des échafauds comme au Moyen Âge et à la Renaissance, ou encore disposés sur une scène de théâtre ou sur l'estrade d'un salon comme au XIX<sup>e</sup> siècle, les personnes réunies pour "faire tableau" ne parlent ni ne bougent. »

Jérémie Koering, « Sur le seuil, tableau vivant et cinéma », in Julie Ramos (dir.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA / Université de Leyde, Mare & Martin, 2014, p. 304-305 ( ).



Quel rapport aux tableaux vivants les œuvres d'Ontani entretiennent-elles ? Que peuvent connoter la répétition de la posture de profil et l'usage d'un fond blanc ? Comment les figures mythiques de Dante et Pinocchio sont-elles représentées ? En quoi ces figures paraissent-elles à la fois dignes et sérieuses, mais aussi burlesques et dérisoires ?

👁️ → Piero Manzoni, *Scultura vivente*, [Sculpture vivante], 1961\* ( )  
 👁️ → Giuseppe Penone, *Torace* [Thorax], 1973 ( )

→ Giulio Paolini, *Saffo* [Sappho], 1968 ( )  
 Que fait l'artiste dans *Scultura vivente* ? Analyser la posture du modèle. À quoi vous fait-elle penser ? Ce modèle peut-il trouver sa place dans un musée ? Quel est le rôle de la photographie ici ? Quel rapport Piero Manzoni entretient-il au vivant et quel rapprochement peut-on faire avec l'acte photographique ? Quel lien ou quelle rupture cela marque-t-il avec l'histoire de la sculpture ? Quelle combinaison de techniques est employée dans l'œuvre de Penone ? Que génère cette fusion de la photographie et du moulage ? En quoi réactualise-t-elle un usage ancien de la sculpture ? Examiner le volume du moulage. En quoi est-il hyperréaliste ? Comment la *Saffo* de Paolini fait-elle écho à toute une tradition de la statuaire italienne ? Comment s'en distingue-t-elle ? Qu'est-ce que cela traduit du rapport de l'arte povera à la culture classique ?







