DOSSIER D'EXPOSITION

Renverser ses yeux

Autour de l'arte povera 1960-1975

Photographie, film, vidéo

du 11 octobre 2022 au 29 janvier 2023

Michelangelo Pistoletto, *Le orecchie di Jasper Johns*, [Les oreilles de Jasper Johns], 1966
Tirage noir et blanc, 2 éléments, 250x80 cm chacun, Bielle, Cittadellarte - Fondazione Pistoletto

Ce livret a été réalisé par l'équipe de La Fabrique du Regard, Julie Tixier et Valérie Monfort

LE BAL / JEU DE PAUME

Sommaire

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation p.3
Section corps p.6
Manifeste de l'arte povera - Germano Celant p.7

PROLONGER L'EXPOSITION

Thématiques p.9
1. La place du spectateur p.10
2. La figure de l'auteur p.17
3. Le corps de l'artiste p.20

RESSOURCES AUTOUR DE L'EXPOSITION p.23

INFOS PRATIQUES p.24

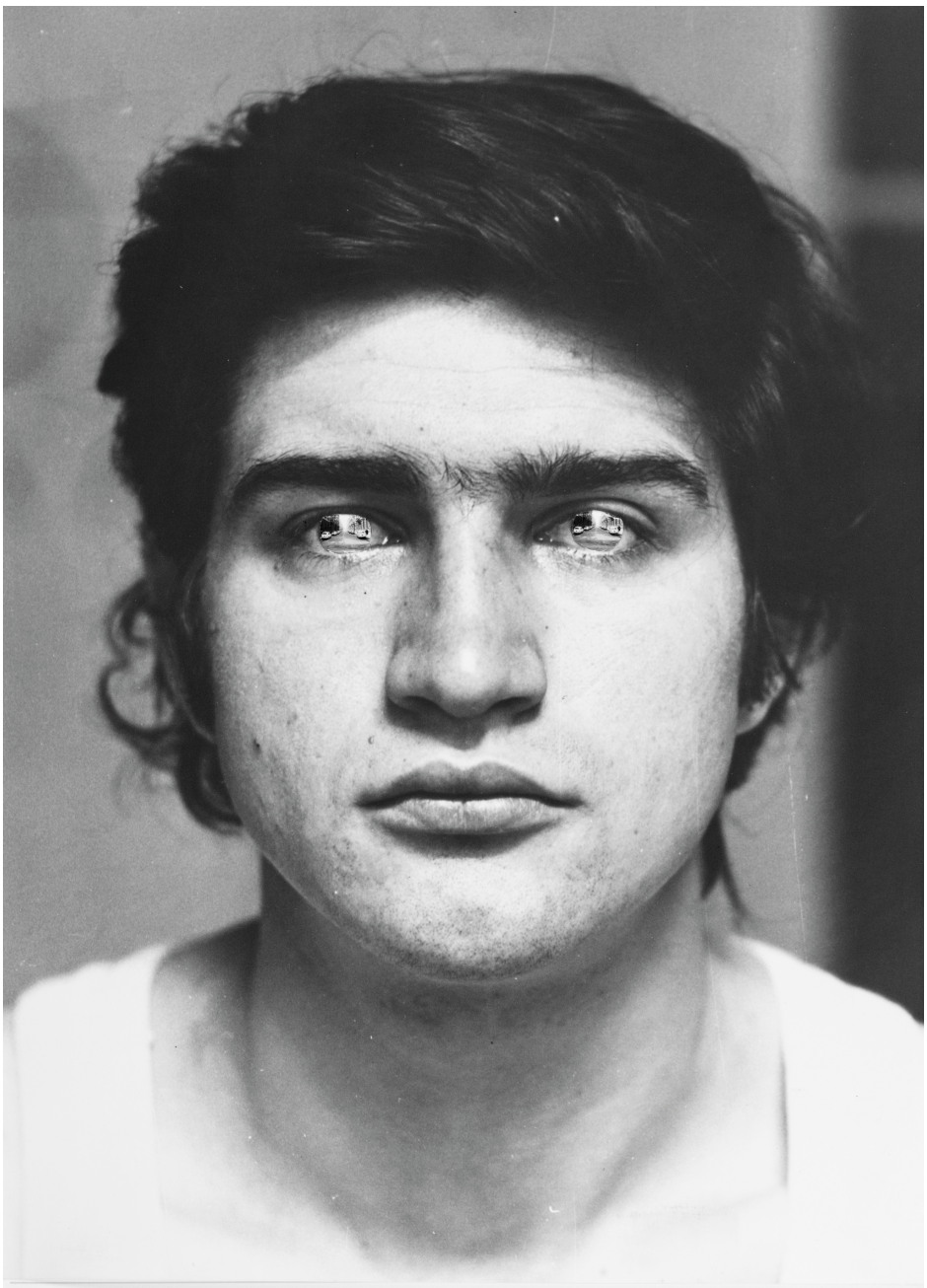
DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

PRÉSENTATION

Se déployant dans **deux lieux** parisiens, le **Jeu de Paume** et **LE BAL**, et coproduite avec la Triennale Milano, « **Renverser ses yeux** » explore la relation qu'une partie des **avant-gardes italiennes** ont, dans les années soixante et au début des années soixante-dix, entretenu avec l'image mécanique : **photographie**, **film** et **vidéo**. Une relation extraordinairement féconde, exceptionnelle dans le contexte européen de la période, qui s'explique en partie, par l'importance prise par les médias dans la société italienne : une omniprésence à laquelle les avant-gardes italiennes ont voulu apporter une réponse critique, voire politique.

L'exposition n'entend pas aborder toutes les avant-gardes italiennes de la période, mais bien se resserrer « **autour de l'arte povera** », en référence au **courant artistique lancé par le critique Germano Celant en 1967**. Réponse italienne au Pop Art américain et contemporaine 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 aux compagnons de route du courant, notamment des photographes, ainsi qu'à quelques artistes qui ont exposé avec eux, ou ont constitué des influences incontournables. Le parti-pris adopté est celui d'une articulation en **quatre sections thématiques sur les deux lieux** : **Corps** (LE BAL), **Expérience**, **Image**, **Théâtre** (Jeu de Paume). 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 : *section qui fera l'objet de notre attention dans ce dossier*).



Le titre de l'exposition « *Renverser ses yeux* », est une référence à l'œuvre éponyme de Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi – Progetto* [Renverser ses yeux – Projet], 1970, dont différentes versions sont présentes au Jeu de Paume.

« Le point de départ de notre survol est l'arte povera dans son acception large d'avant-garde radicale alternative à la proposition pop 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.

C'est bien l'espace médiatique de la vie qui côtoie l'œuvre qui nous intéresse ici, un espace à la fois iconique et critique où déjouer les rôles attribués, défaire les rhétoriques et imaginer de nouvelles possibilités plastiques. **La photographie se fait tableau, document, reportage, sculpture, livre, album ; les vidéos et les films, allégorie, projection, installation** – comme autant d'espaces conquis pour créer un nouveau champ d'interrogations, transformer la vie en métaphore d'une quête. Plus que de donner une nouvelle image à la modernité, l'avant garde cherche, par l'usage des médias, à remettre en jeu ses structures, ses racines, à déconstruire le discours autour de sa fonction et de son aura. L'art n'est plus affirmation mais prise de conscience : les médias sont des « objets » porteurs de mémoire, leur « corps » visuel et tactile conditionne la perception de la temporalité et des lieux communs de notre société. Les documents perdent leur simple fonction de témoin, ils sont désormais des reliques accomplissant ce passage « du document au monument » invoqué par Foucault à la fin des années 1960. »

Giuliano Sergio, professeur d'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, explore le rôle joué par la photographie sur la scène artistique italienne de cette époque.

SECTION CORPS

Avec la photographie, je change d'identité : de spectateur déguisé en peintre, je me retrouve auteur déguisé en spectateur. Giulio Paolini

Photographie, film, vidéo ont été pour les avant-gardes italiennes dans ces années-là les outils privilégiés d'une mise à distance et d'une forme d'objectivation du corps de l'artiste, accompagnant et amplifiant un renouveau d'intérêt pour les **questions liées à l'identité, à l'autobiographie et à l'autoportrait**. Toute une partie du travail de Giulio Paolini sur la figure même de l'artiste est rendue possible par l'emploi récurrent de la reproduction photographique, qui lui permet, selon ses propres dires, « d'inclure dans son exploration les gestes et la figure de l'artiste ».

La vidéo devient l'instrument privilégié d'un travail, souvent éphémère, sur le corps, via la performance, chez Franco Vaccari, Emilio Prini ou Mario Merz. Emboîtant le pas à Piero Manzoni et à son art de se mettre en scène par le film et la photographie, **c'est l'artiste, à la fois auteur et désormais souvent acteur de son œuvre**, qui semble revenir au premier plan à travers les figures aisément reconnaissables d'Alighiero Boetti, Luigi Ontani ou Gino De Dominicis.

À la présence de l'artiste répond celle du spectateur, dont le corps et les agissements deviennent une constituante essentielle d'une **pratique artistique plus événementielle et participative**, abolissant la distance entre l'art et la vie.

Paolo Icaro,
***Farerifaredisfarevedere*,**
[Fairerefairedéfairevoir], 1968
Tirage noir et blanc,
39,5 x 30 cm, Bologne, galerie P420, Courtesy de l'artiste et de la galerie P420

MANIFESTE DE L'ARTE POVERA - GERMANO CELANT

En 1967, l'exposition ***Lo spazio degli elementi. Fuoco, immagine, acqua, terra*** [*L'espace des éléments. Feu, Image, Eau, Terre*] à la galerie l'Attico à Rome, est installée dans un appartement de la place d'Espagne. Elle est souvent considérée comme le point de départ de l'arte povera. Les artistes y présentent des œuvres qui soulignent la convergence d'éléments naturels avec le monde artificiel.

En juin de la même année, le magazine *Flash Art* est fondé par Giancarlo Politi à Milan. Il s'agit d'un journal mensuel d'information sur l'art à grand tirage. Les textes théoriques sont dans un premier temps écartés au profit d'entretiens avec les critiques et les commissaires d'exposition. Dans le numéro 5, paru en novembre 1967, Germano Celant publie l'article « ***Arte povera. Appunti per una guerriglia*** » [*Notes pour une guérilla*], **manifeste du mouvement**. Ce texte **conteste l'aliénation de l'artiste par le marché de l'art** et promeut une révolution esthétique et culturelle permettant à l'artiste de **s'émanciper de l'œuvre en tant qu'objet**.

ARTE POVERA

APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA

Germano Celant
23-11-1967

Piero Gilardi: Carrello. Mixted media, 1966.

Mario Merz: Bottiglia con neon, 1967.

Gilberto Zorio: Untitled (Tubi dalmine, tela, acqua salata), 1967.

Gianni Piacentino: Oggetto, 1967.

Giulio Paolini: Decima musa, 1966.

Anselmo: Struttura, 1967.

Prini: Perimetro, 1967.

Boetti: Oggetto, 1967.

Michelangelo Pistoletto: Oggetti in mano, 1967. (da sinistra a destra: foto gigante di Jasper Johns; Corpo; Pallina decorativa; Vetrina di indumenti; Colonne di cemento; Tavolino con piramide verde in legno.

Germano Celant,
« Arte Povera : Notes pour une guérilla »,
publié dans *Flash Art* n°5, 1967.

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 aimé, mais aussi en tant que **producteur d'événements** magiques et merveilleux.

[…]

Il abolit son rôle d'artiste, d'intellectuel, de peintre ou de sculpteur, et il réapprend à percevoir, à ressentir, à respirer, à marcher, à entendre, à faire usage de son humanité. Naturellement, apprendre à se mouvoir, à retrouver son existence, ne signifie pas mimer ou réciter ou exécuter de nouveaux mouvements, mais **s'utiliser soi-même comme un matériau continuellement façonnable**. En découle **l'impossibilité de croire dans le discours** par images, dans la communication de nouvelles informations explicatives et didactiques, dans les structures qui imposent une mesure, un comportement, une syntaxe, qui se plient à un discours **moraliste industriel**. Donc : éloignement des archétypes qui existent et qui se recréent constamment, aversion totale pour le discours et aspiration à l'aphasie, à l'immobilité, pour que la conscience s'identifie progressivement avec la praxis.

[…]

« **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 de réfléchir dans le travail ou dans le produit que d'**avoir la vie comme travail**. […]

Germano Celant, « Arte Povera : Notes pour une guérilla », publié dans *Flash Art* n°5, 1967.

PROLONGER L'EXPOSITION

THÉMATIQUES

Vous souhaitez préparer ou prolonger une visite d'exposition au BAL avec vos élèves ?

Ce dossier s'adresse aux enseignants ou aux responsables de groupe ayant pour objectif de préparer ou prolonger la visite d'exposition « *Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo* », présentée au BAL du 11 octobre 2022 au 29 janvier 2023.

Vous y trouverez des ressources variées pour attirer leur curiosité avant cette découverte. En amont de votre venue, vous pouvez vous arrêter sur une œuvre de l'exposition ou choisir d'entrer dans une thématique. Ce dossier vous sera utile aussi à l'issue de cette visite pour revenir sur ce que les élèves auront vu, répondre à leurs questionnements ou suivre en cours une piste qui dialogue avec votre programme.

Découvrez la section CORPS de l'exposition à travers **trois thématiques susceptibles d'entrer en résonnance avec les programmes scolaires** :

1. **La place du spectateur**
2. **La figure de l'auteur**
3. **Le corps de l'artiste**

Ces axes s'articulent autour d'une sélection d'œuvres représentatives présentées dans l'espace du BAL et de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes pour la plupart extraits du catalogue de l'exposition (Préface de Quentin Bajac, Diane Dufour et Lorenza Bravetta, textes de Giuliano Sergio et Elena Volpato)

Afin de de prolonger votre visite de l'exposition, vous trouverez également des ressources que vous pourrez utiliser avec vos élèves et accessibles en ligne sur notre **plateforme numérique** d'éducation à l'image **ERSILIA**, conçue et éditée par le BAL.

Les trois thématiques que vous allez découvrir sont des exemples parmi les échos que vous pourriez faire. Une fois familiarisés avec notre plateforme pédagogique par ces premières pistes, vous pourrez glaner sur ERSILIA d'autres rapprochements en fonction de vos programmes et des axes d'étude que vous avez choisis.

Conçue pour un contexte pédagogique, ERSILIA est accessible sur www.ersilia.fr, sur Éduthèque, et, via les ENT (Espace Numérique d'Apprentissage) sur le gestionnaire d'accès aux ressources – GAR.

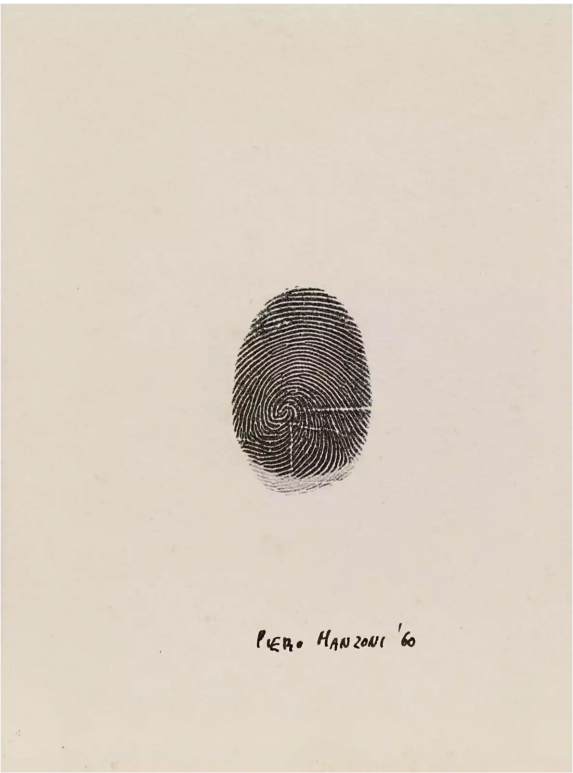
1. LA PLACE DU SPECTATEUR

Les artistes évoluant autour « de l'Arte Povera » cherchent à questionner les rapports entre l'art et la vie et entendent faire de l'art une expérience qui participe de la vie. Ils revendiquent également une lecture critique d'une société adepte du modernisme et de la consommation, tournés vers le présent - l'immédiateté de l'achat – et vers le futur - la course aux innovations. Que devient l'œuvre d'art dans cette réinterprétation délibérée du passé ?

Dans l'exposition
Autour des œuvres de Piero MANZONI

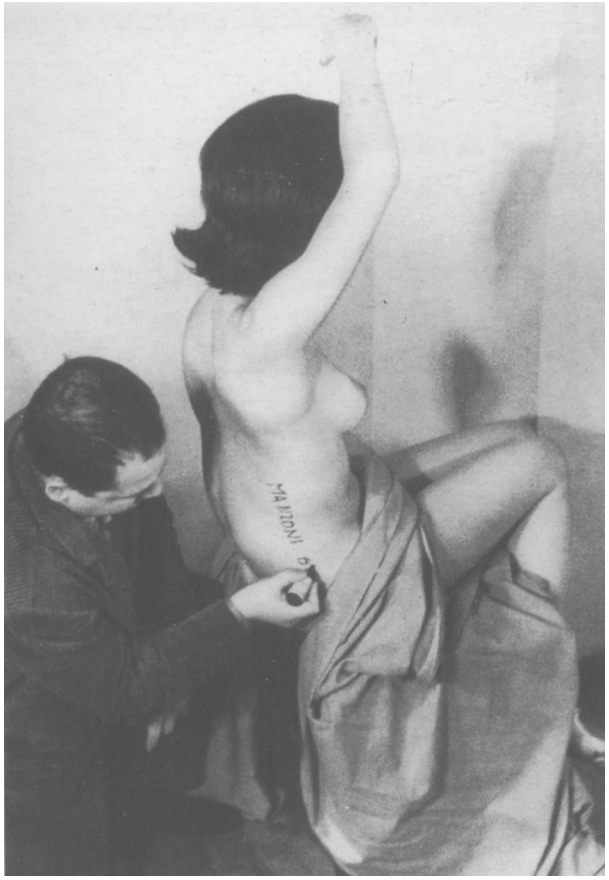
Le 21 juillet 1960, pour son exposition Consumazione dell'arte. Dinamica del pubblico. Divorare l'arte à la galerie Azimut de Milan, Piero Manzoni propose au public de manger des oeufs durs sur lesquels il a apposé son empreinte digitale à l'encre. Prolongement du ready-made duchampien, cette action illustre le pouvoir symbolique de l'œuvre d'art en tant que communion directe entre l'artiste et son public. De 1959 à 1961, Piero Manzoni est filmé par Gian Paolo Maccentelli durant la réalisation de quatre actions (Divorare l'arte, Linee, Corpi d'aria et Scultura vivente) dans le cadre des Cinegiornali, courts métrages projetés dans les cinémas avant les films.

Le 13 janvier 1961, l'action Scultura vivente [Sculptures vivantes] de Piero Manzoni, est réalisée pour le Filmgiornale SEDI à Milan, durant laquelle il signe le corps de modèles et de participants, puis leur délivre un certificat établissant qu'il(elle) « a été signé(e) par ma main et donc est considéré(e) à partir de la date ci-dessous comme œuvre d'art authentique et véritable ». La *Base magica - Scultura vivente* [Socle magique - Sculpture vivante], simple socle sur lequel l'individu qui y prend place acquiert le statut d'œuvre d'art, prolonge cette idée.



Piero Manzoni, *Impronte*, 1961

Piero Manzoni, *Divorare l'arte*, 1960



Piero Manzoni, *Scultura vivente* [Sculpture vivante], Cinegiornale SEDI, Milan, 1961

Piero Manzoni sera le plus audacieux et lucide interprète de ce passage, capable d'anticiper les contradictions du pop art et d'ouvrir la voie à l'arte povera. Pour Manzoni, la nouvelle avant-garde doit se libérer de cette posture « inutile » et l'union art-vie, une fois déjouée, permettra d'explorer de nouvelles directions. Pour Manzoni, l'œuvre précède l'artiste car elle incarne une dimension transcendantale de l'art qui lui préexiste et le dépasse. Dans les photographies et les documentaires de ses actions, Manzoni se met en scène en tant qu'artiste débarrassé de tout lien avec la maîtrise picturale ou l'expression subjective. Ses *Linee, Corpi d'aria* et *Sculture viventi* (1959-1961), ces dernières d'abord réalisées pour l'objectif de la caméra, sont filmés comme des scènes de vaudeville ou photographiés comme des publicités (*Merda d'artista*, 1961) ou des séances de reportage, pour être diffusés dans des magazines ou projetés durant les entractes au cinéma. Manzoni s'adresse au grand public et sème le doute. À l'aube du consumérisme, il **déplace l'attention pour le « produit » vers l'auteur** en donnant une indication précise à l'avant-garde italienne : la figure de l'artiste et du public étant exposée aux médias de masse et aux contradictions de la modernité, sa place et sa fonction deviendront un enjeu. C'est bien l'espace médiatique de la vie qui côtoie l'œuvre qui nous intéresse ici, un espace à la fois iconique et critique, étranger à l'histoire de l'art et néanmoins capable de la reproduire intégralement ; un espace où déjouer les rôles attribués, défaire les rhétoriques et imaginer de nouvelles possibilités plastiques.

Des empreintes (*Impronte*) aux excréments, en passant par ses ballons remplis du souffle de l'artiste (*Corpo d'aria*), Piero Manzoni a affirmé tout au long de sa courte vie d'artiste, la **dimension pleinement physique et corporelle** de son travail, dimension qu'il a abondamment médiatisée par le biais de la photographie et du film (*Sculture viventi*), recyclant de manière grotesque les mythologies autour de l'artiste démiurge à l'heure de la société de consommation.

Piero Manzoni,
Base magica - Scultura vivente,
[Socle magique - Sculpture vivante], 1961
Bois, Milan, Fondazione Piero Manzoni

Dans l'exposition
Autour des œuvres de Michelangelo PISTOLETTO

À Turin, un jeune peintre, Michelangelo Pistoletto, radicalise la **fusion art-vie** jusqu'à superposer ces deux éléments. Pour lui, il faut faire un choix : « ou ramener la vie à l'art, comme l'a fait Pollock, ou ramener l'art à la vie, mais plus sous forme de métaphore ».

En 1962, ses **recherches sur l'autoportrait** amènent Pistoletto à concevoir des **tableaux-miroirs** : une image photographique reportée sur papier de soie puis collée sur une surface réfléchissante en acier poli (l'image sera sérigraphiée à partir des années 1970). Pour lui, le miroir et son insaisissable multiplicité du présent se mesurent au passé de l'image photographique.

Le miroir nous pousse en avant, dans le futur des images à venir, et en même temps il nous repousse dans la direction où l'image photographique arrive c'est-à-dire dans le passé. […] La figure photographique est transportée dans le futur des réflexions à venir. Mais nous, face au miroir, nous sommes projetés à chaque instant en arrière, dans le passé où s'est fixée l'image photographique. Michelangelo Pistoletto.

Vue d'exposition © Marc Domage

Michelangelo Pistoletto, ***Persona di schiena*, 1962-1973**

Michelangelo Pistoletto,
Sacra conversazione. Anselmo, Zorio, Penone
[Conversation sacrée. Anselmo, Zorio, Penone],
1962-1974, Sérigraphie sur miroir en acier inoxydable poli,
230 x 125 cm , Bielle, Cittadellarte - Fondazione Pistoletto

Vue d'exposition © Marc Domage

En 1964 à Paris, ses tableaux-miroirs ont un succès immédiat grâce à la galeriste Ileana Sonnabend qui introduit Pistoletto parmi les artistes de la scène pop. Pourtant, cette première affiliation au mouvement américain cache un malentendu, car les tableaux-miroirs n'affirment pas l'image objective des médias. Il s'agit plutôt d'un **dispositif qui met en jeu la vie et sa représentation**. La formalisation du miroir naît chez Pistoletto d'une **connaissance profonde de l'histoire de la représentation picturale** – de l'icône à fond d'or à la spatialité de la perspective –, forgée durant ses années de formation en tant qu'assistant dans l'atelier de restauration de son père. L'artiste rappelle volontiers sa découverte juvénile de la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, dont on retrouve la composition des trois personnages de droite dans son tableau-miroir ***Sacra conversazione*** (1962-1974), figurant Gilberto Zorio, Giuseppe Penone et Giovanni Anselmo. Ce qui fascine Pistoletto, c'est le **dispositif temporel construit par la peinture de la Renaissance** qui transporte les histoires sacrées dans l'espace contemporain des hommes, une révolution que l'artiste se charge de perpétuer grâce à un nouveau **court-circuit temporel**. Dans ses miroirs, le temps révolu de la photographie s'actualise grâce au spectateur dans le flux du présent. Avec le miroir, la logique de la perspective est à la fois accomplie et renversée : on pénètre au fond du tableau à mesure qu'on s'en éloigne.

Cette disparition revendiquée de l'auteur s'accompagne, à l'ère de l'œuvre ouverte, d'une **participation et d'une présence accrue du spectateur**, dont le corps et les agissements deviennent une constituante essentielle d'une pratique artistique plus participative. Cette présence du spectateur, partie intégrante et pourtant toujours fluctuante de l'œuvre, Pistoletto l'avait introduite en 1962 avec ses premiers tableaux miroirs, dans lesquels le regardeur s'inscrit à la même échelle, sur le même plan et souvent avec le même degré de réalité, que les personnages d'abord peints, puis photographiés et enfin, à partir du début des années soixante-dix, sérigraphiés sur la surface du miroir.

Sur ERSILIA

Vous pouvez prolonger cette question de la place du spectateur sur ERSILIA. Certaines modalités qui permettent aux œuvres d'art de se confondre avec la vie peuvent être interrogées grâce à la plateforme. Vous trouverez également des ressources pour comprendre comment les artistes d'époques différentes ont revisité les canons de l'Histoire de l'art et quels dispositifs ils ont inventé pour interroger la tradition.

L'œuvre-action
Piero Manzoni, dans son œuvre « ***Base Magica - Scultura Vivente*** », invite les spectateurs à devenir des sculptures vivantes. Sur ERSILIA, une **clé d'analyse**, consacrée à la danse, analyse notamment le contexte d'émergence, dans les années 70, de nouveaux dispositifs de présentation des œuvres au public qui appellent une **participation active du spectateur**. Vous trouverez des liens pour distinguer « performance », « installation », « body-art », et pour comprendre les intentions esthétiques et politiques dans lesquelles ces formes s'inscrivent.

Jouer et questionner les gestes du quotidien
Piero Manzoni, en 1960, dans son œuvre « *Divorare l'Arte* », offre avec humour au spectateur de redéfinir le statut de l'œuvre d'art en s'en nourrissant… au sens littéral ! Ces actions filmées redistribuent **la place de l'artiste, du spectateur** et plus largement celle de l'œuvre d'art dans une société qui démultiplie les images et leurs usages notamment par la publicité, fer de lance de la société consumériste. Sur ERSILIA, vous pourrez **jouer** et découvrir d'autres œuvres où des artistes mettent en scène dans leurs œuvres des gestes du quotidien.

En marge du pop art, l'inscription dans la tradition
Michelangelo Pistoletto, en 1962, conçoit ses premiers tableaux-miroirs - une image photographique reportée sur papier de soie puis collée sur une surface réfléchissante en acier poli –. Il commence par être invité dans les grandes expositions en lien avec le Pop Art dont il partage le regard critique sur la société de consommation. ERSILIA, grâce à une **clé d'analyse**, vous permet de comprendre dans quel contexte émerge la démarche de l'Arte Povera, en convoquant la figure de Marcel Duchamp ou en proposant un lien qui définit le **Pop Art**.

Renverser la perspective, inclure le reflet du spectateur
En effet, les tableaux miroirs de Michelangelo Pistoletto ne peuvent se comprendre sans un détour vers les tableaux de la Renaissance à partir desquels il ouvre une voie nouvelle en inversant le fonctionnement de la perspective inventée à cette époque. Le tableau-miroir « *Sacra Conversazione* » est une relecture de « *La Flagellation du Christ* » de Piero della Francesca (entre 1444 et 1478) . Si l'artiste de la Renaissance entraîne le regard au cœur du tableau, Michelangelo Pistoletto, grâce au dispositif du tableau miroir, **inclut le spectateur dans le processus artistique**. Sur ERSILIA, vous pourrez trouver d'autres exemples d'intertextualité : cette **clé d'analyse** étudie l'œuvre d'une photographe qui travaille les **canons** de l'histoire de l'art. Un **jeu** invite à exercer son regard et à observer comment des images actuelles s'inspirent d'œuvres anciennes.

2. LA FIGURE DE L'AUTEUR

Les artistes de l'exposition explorent la figure de l'auteur : ils inventent des dispositifs participatifs, déplacent l'attention vers l'œuvre en train de se faire, et effacent l'autorité de l'artiste à qui ils attribuent de nouveaux rôles : acteur de l'œuvre, co-participant, spectateur de l'œuvre en train de se produire…etc

Dans l'exposition
Autour des œuvres de Giulio PAOLINI

Grâce à l'utilisation de la photographie, je vais encore plus loin dans ce qui était ma vocation, plutôt que d'auteur ou de peintre, de spectateur en attente : avec la photographie, dans « Giovane che guarda Lorenzo Lotto » et dans d'autres tableaux à suivre, je change d'identité : de spectateur déguisé en peintre, je me retrouve auteur déguisé en spectateur.

La photographie permet, à l'auteur lui-même, d'assister à son tableau : la vision est la chose qu'a déjà vue l'objectif, l'image est la copie critique du vrai. Giulio Paolini

Giulio PAOLINI, *1421965*, 1965
Épreuves gélatino-argentiques, 203 x 153,5 x 3,7 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Au milieu des années 60, un autre protagoniste plus discret de la scène turinoise, Giulio Paolini, énonce une vision limpide des principes agissants de la photographie : « *L'image photographique reproduit "tel" sujet en "tel" lieu et à "tel" moment. Elle possède donc une fonction déterminative, mais aussi une fonction critique qui nous permet de parler de l'image.* » Analysant tous les éléments structurels du langage pictural, **Paolini va faire usage de la photographie pour mettre en scène la figure de l'auteur**. En 1965, son premier tableau photographique ***1421965*** préfigure l'usage conceptuel de la photographie. Cette œuvre nous montre Paolini en train de placer une toile blanche sur le mur de son atelier. À l'opposé de Pollock, ce geste renvoie, dans l'histoire de la peinture, au rituel préparatoire qui précède toute apparition du langage. Les dimensions de la toile ont été choisies en fonction du corps de l'artiste : Paolini est littéralement absorbé, les bras grands ouverts, à l'intérieur du champ vide du tableau.

Cette composition évoque une iconographie ancienne et qui se rejoue désormais par l'image photographique, évolution des techniques de la Renaissance. Aux pieds de l'artiste figurent ses outils : les pigments, l'huile de lin, le pinceau, la térébenthine. Au premier plan à gauche se tient un photographe vu de dos qui saisit l'image de l'artiste au travail. L'ensemble de la scène est enregistré grâce à un déclencheur à distance. Paolini fait état ici d'une conscience aiguë du médium photographique comme instrument de l'artiste, se jouant de multiples **représentations paradoxales de l'auteur**. De peintre créateur, **celui-ci devient témoin de son art**. Sa position centrale est au même moment convoquée et contredite.

Toute une partie du travail de Paolini est d'ailleurs articulé autour d'un **double mouvement d'affirmation et de négation de l'artiste**, forme de **mise en doute de l'autorité de l'auteur** rendue possible par l'emploi récurrent de Paolini, à partir de 1965, de la reproduction photographique. Tournant le dos au spectateur dans *14211965*, effacé dans ce qui le constitue comme humain - le visage et les traits du visage - dans *Académie 3* telle une peinture de l'effacement : à la fois critique de la représentation et constatation de l'**impossibilité de l'autoportrait**.

Dans *Académie 3*, Paolini, saisi par la photographie en s'approchant de la toile avant d'avoir pu y inscrire le moindre geste pictural, est en partie effacé par des marques de peinture bleue. L'auteur est ici figuré par l'œuvre qu'il aurait dû lui-même réaliser, par le langage qu'il aurait dû lui-même formuler.

Giulio PAOLINI,
***Académie 3*, 1965**

Sur ERSILIA

Découvrez sur Ersilia d'autres démarches artistiques qui explorent et redéfinissent la figure de l'auteur :

Filmer l'œuvre en train de se faire / photographier une toile blanche
Si Giulio Paolini, avec son premier tableau photographique *1421965*, s'inscrit dans la tradition de la représentation de l'artiste dans son atelier, il opère cependant un choix distinct de certains de ses contemporains. En effet, en 1951, alors que Hans Namuth filme **Jackson Pollock** le corps penché sur sa toile, c'est à la liberté du geste artistique mais aussi à la figure de l'auteur qu'il rend hommage. En 1955, **Georges Henri Clouzot** décentre son film vers l'œuvre même : s'il filme le cheminement du pinceau de Picasso, il souhaite saisir le génie créatif, et choisit de ne pas donner à voir la main du peintre. Giulio Paolini, lui, décide de montrer l'auteur de dos, devant une toile blanche derrière laquelle se trouve l'appareil photographique. En effet, ce qui intéresse Giulio Paolini c'est de montrer l'ensemble du processus qui conduit à la réalisation de l'œuvre. L'**artiste** est montré comme **un des éléments du processus créatif**.

Unir l'art et la vie / sortir des lieux d'exposition consacrés
Le projet d'unir l'art et la vie concourt également à cette **désacralisation de l'artiste**. Lors des performances que proposent les artistes de l'Arte Povera, l'artiste cesse d'être exclusivement un auteur, il devient aussi acteur de son œuvre, voire spectateur de la participation du public. De plus, l'œuvre sort de l'atelier, et même **des lieux d'exposition estampillés**. Sur ERSILIA, vous pouvez découvrir d'autres courants artistiques qui cherchent à redéfinir **la place et le statut du photographe**. Leur visée, comme celle des artistes de l'Arte Povera, est **politique** : il s'agit de mettre **fin à la figure de l'artiste comme seule autorité**, et de sortir l'œuvre d'un circuit marchand pour renouveler son rapport au réel et au public.

3. LE CORPS DE L'ARTISTE

Les œuvres des artistes de l'Arte Povera qui sont montrées au BAL soulignent la façon dont la photographie, le film et la vidéo ont permis aux artistes d'expérimenter des **modalités singulières de la représentation du corps de l'artiste**. Pour ces artistes, il s'agit de s'engager physiquement dans l'art, en se mettant en scène ou en appelant le corps du spectateur à interagir. Ce faisant, ils ont inventé de nouvelles voies d'engagement de l'artiste dans son œuvre. Ils ont revisité les formes artistiques attachées à la représentation de soi, notamment le genre de l'autoportrait.

Dans l'exposition
Autour des œuvres de Giuseppe PENONE

Pour Giuseppe Penone, la photographie sera, dans son œuvre majeure ***Svolgere la propria pelle***, le matériau d'une **narration sculpturale centrée sur sa propre peau**. L'artiste a assemblé ses images dans des compositions en grille avec une esthétique proche du relevé scientifique.

Giuseppe PENONE, *Svolgere la propria pelle* [Développer sa peau], 1970, 607 tirages noir et blanc virés au sélénium sur papier baryté, répartis sur 18 panneaux de 53,5 x 73,5 cm chacun, Turin, collection particulière

En 1969 se tient la première exposition de Giuseppe Penone à la galerie Sperone à Turin, événement qui le lie dès le début au mouvement de l'arte pavera. La photographie est d'abord utilisée par Penone pour enregistrer des actions éphémères et attester de l'empreinte de ses gestes sur des arbres ou dans le paysage.

En 1970, s'éloignant de ces premiers travaux dans la nature, c'est avec tout son corps, que Penone travaille pour réaliser ***Svolgere la propria pelle*** (1970), **photographies d'empreintes de parties de son corps** sur des morceaux de verre dont il tirera à la fois un livre et différentes versions d'exposition. Si ce dernier peut justement affirmer à posteriori que rares étaient les artistes de l'arte povera qui travaillaient à proprement parler sur le corps, nombre d'entre eux travaillaient cependant avec le corps : si l'artiste pauvre se juge entre autres, à la simplicité des moyens employés, quoi de plus disponible, accessible, plus facile à convoquer que le corps même de l'artiste - ce que Paolo Icaro, autre artiste ayant utilisé son corps de manière récurrente à la même période, qualifie avec humour de « modèle le plus pratique, le plus proche de moi ».

L'aveuglement fait place ici à la dimension tactile du corps qui se déploie. En usant d'une plaque de verre, Penone photographie chaque centimètre de son corps dans une vision exorbitée de lui-même. L'empreinte photographique de sa peau se propagera au mur, s'étendra sur les fenêtres, sur des néons et dans un livre éponynme (1971), parmi les plus marquants de cette période. La peau-surface devient mesure et connaissance, nous dit Penone, car l'homme, à l'instar du végétal, a enregistré dans son corps la somme de tous les moments vécus.

Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle* [Développer sa peau] (détail),1970

Sur ERSILIA

Miroirs, doubles, qui est l'artiste ?
En 1970, Giuseppe Penone, avec Svolgere la propria pelle, donne à voir chaque centimètre de son corps, illustrant « l'art pauvre » dans le choix de ce matériau. Il pose la question de l'identité : comment peut-on retrouver l'artiste dans cet émiettement et dans ce grossissement de son corps ? Sur ERSILIA, vous trouverez de nombreuses ressources en lien avec le genre de l'autoportrait. Une **clé d'analyse** revient, à partir de la prégnance du selfie aujourd'hui, aux sources de ce genre et en rappelle les enjeux. Elle permet notamment de découvrir le travail de **Lee Friedlander** qui décline l'autoportrait depuis les années 60 et auquel Ugo Mulas, artiste clé de l'Arte Povera, a rendu hommage dans sa photographie L'opération photographique, Autoportrait pour Lee Friedlander.

Montrer le corps/ pousser à l'action ?
ERSILIA, depuis sa création, se fait l'écho des expositions programmées au BAL. Certaines ont mis en exergue des courants artistiques moins connus, qui dialoguent de façon féconde avec « Renverser ses yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 ». Ainsi, le collectif japonais **Gutaï** qui naît dans l'après-guerre a également porté son attention sur la place du corps de l'artiste dans ses photographies afin de **faire prendre conscience aux spectateurs de la nécessité de s'inscrire eux-mêmes dans l'espace social et politique**. Le groupe **Fluxus**, actif aux USA et en Allemagne entre 1962 et 1978, cherche également à **abolir les frontières entre l'art et la vie**, inaugurant un « art-distraction »

RESSOURCES AUTOUR DE L'EXPOSITION

Fruit de longues recherches dans les ateliers des artistes et les collections privées et publiques, l'ouvrage porte un regard nouveau sur le mouvement de l'arte povera en l'inscrivant dans le contexte plus large de la scène italienne des années 1960 et 1970. Il donnera à voir l'extraordinaire richesse d'une période où les artistes italiens ont compté parmi les plus importants interprètes de la transformation des langages visuels. À travers la production de livres, d'affiches, de projections et d'impressions sur toile, les artistes italiens de cette époque se sont appropriés le pouvoir narratif de l'image photographique et filmique afin d'explorer de nouveaux possibles. Ce nouveau regard sur une démarche artistique majeure des avant-gardes du XXe siècle proposera également une immersion visuelle dans le contexte politique et culturel de l'époque avec des portfolios faisant référence au cinéma, théâtre, événements politiques, happenings, extraits de presse. L'ouvrage présente plus de 300 œuvres de figures majeures de la scène italienne, parmi lesquelles Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luigi Ghirri, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Mario Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto…

Le catalogue

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

Les ressources en ligne

Jeu de Paume, guide de visite, chronologie, podcasts et dossier documentaire :
https://jeudepaume.org/evenement/exposition-renverser-ses-yeux/
https://jeudepaume.org/mediateque/dossier-documentaire-renverser-ses-yeux/

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 :
https://www.le-bal.fr/vous-etes-enseignanteasso

INFOS PRATIQUES

LE BAL
6, impasse de la Défense
75018 Paris
+33 1 44 70 75 50
www.le-bal.fr

Horaires
Mercredi (nocturne) 12h – 20h
du jeudi au dimanche 12h – 19h
Fermé le lundi et le mardi

Pour organiser votre venue au BAL

Conditions et tarifs
https://www.le-bal.fr/vous-etes-enseignanteasso
contact@bal.fr
+33 1 44 70 75 50

Pour toutes questions concernant nos programmes éducatifs
fabriqueduregard@le-bal.fr

Dates importantes

RENCONTRE ASSOS-ENSEIGNANTS
Visite gratuite de l'exposition au BAL
Mardi 15 novembre à 18h30

Visites commentées par les conférenciers du BAL à 19h les :
Mercredi 16 novembre
Mercredi 7 décembre
Mercredi 25 janvier

Sur réservation à l'adresse suivante :
contact@le-bal.fr ou au +33 (0)1 44 70 75 50

Poursuivez votre visite de l'exposition au :

JEU DE PAUME
1, place de la Concorde
75001 Paris
+33 1 47 03 12 50
www.jeudepaume.org

Horaires
Mardi (nocturne) 11h – 21h
du mercredi au dimanche 11h – 19h
Fermé le lundi

ACTIONS ÉDUCATIVES ET SOCIALES
Pour toutes questions concernant les programmes éducatifs et les actions sociales du Jeu de Paume :
du lundi au vendredi de 11h à 18h
serviceeducatif@jeudepaume.org