

ARTE POVERA

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. Au moment où les artistes liés à l'Arte povera commencent à développer une vision plastique et post-industrielle, le fameux boom économique du miracle italien de l'après-guerre a vécu. Une période de dépression économique s'ouvre, annonçant les rébellions de 1968. Sur le plan artistique spécifique à l'Italie, dès les années 1950-1960, Alberto Burri avait remis en question la pratique traditionnelle de la peinture, tandis que Lucio Fontana et Piero Manzoni avaient déjà posé, chacun à leur manière, la question de l'élargissement possible du champ d'action artistique. Les jalons sont donc posés pour une « tabula rasa », à partir de laquelle les jeunes artistes de l'Arte povera vont pouvoir agir. Analysant la situation artistique de l'époque, Luciano Fabro écrit : « Il y avait l'art informel avec des matériaux très travaillés et une idéologie très précise... Puis est arrivé le pop'art... Nous étions très jeunes et nous voulions faire un art *déshabillé* de tout cela. »

Rome et Turin : de nouvelles pratiques artistiques

C'est à Turin et à Rome que vont se concrétiser, pour l'essentiel, les conditions esthétiques de l'émergence de l'Arte povera. À Turin, ville la plus industrialisée de toute l'Italie, la galerie Sperone réunit en 1966, sous le titre *Arte abitabile (vivre l'Art)*, les artistes Giovanni Anselmo (né en 1934), Alighiero e Boetti (1940-1994) et Michelangelo Pistoletto (né en 1933). À Rome, la galerie L'Attico programme *Spazio degli elementi. Fuoco, Immagine, Acqua, Terra (Domaine des éléments. feu, image, eau, terres)*, où figurent Janis Kounellis (né en 1936), Pino Pascali (1935-1968) et Pistoletto. 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 conceptuelle 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 Partecipazione du regardeur*, réalisée en 1966, et la sculpture pénétrable *In Cubo* de Luciano Fabro (né en 1936) 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 (née en 1931), Giovanni Anselmo (né en 1934) ou Gilberto Zorio (né en 1944).

La Galerie Sperone

Dès 1963, Gian Enzo Sperone dirige la galerie turinoise Il Punto où il expose Lichtenstein et Schifano. En 1964, il ouvre sa propre galerie dans la capitale piémontaise et lui donne rapidement une envergure internationale. Sa collaboration avec les Sonnabend favorise la pénétration du Pop Art en Italie. Parallèlement, il présente l'œuvre de Pistoletto et, en 1965-1966, la galerie inaugure un cycle d'expositions d'artistes italiens : Pascali expose ses canons, Gilardi ses Tapis-Nature, etc. En juin 1966, Sperone organise une exposition collective, "Environmental Art" (avec Pistoletto, Anselmo, Boetti, Zorio), "première manifestation dans laquelle l'espace de la vie se fond avec l'espace de l'art, au point de rendre l'art habitable" (Celant). La galerie Sperone devient un point de rencontre pour les artistes qui formeront ensuite l'arte povera, auxquels viennent s'ajouter, notamment, Mario Merz, Fabro, Kounellis, Pascali, Penone. En 1974, Sperone ouvre une deuxième galerie à Rome, puis une troisième, à New York, où il organise des expositions tournantes de ses artistes préférés. Privilégiant les galeries de Rome et de New York où il s'est associé avec Fischer pour créer la Sperone Westwater Fischer Inc., la galerie de Turin est fermée après avoir cependant exposé, en 1979, Clemente. À partir de 1980, Sperone prend en main les artistes de la future Trans-avant-garde italienne et présente les œuvres de Chia, Cucchi et N. De Maria.

L'artiste guérillero

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 (note pour une guerrilla)*, il donne une dimension politique, voire révolutionnaire aux nouvelles pratiques. « L'artiste devient un guérillero, il veut choisir le lieu du combat et pouvoir se déplacer pour surprendre et frapper. » Un an plus tard, Celant titre lors d'une manifestation à Amalfi, *Arte povera + Azioni povere* (art pauvre et actions pauvres) et démontre qu'il convient désormais de sortir de l'objet « pour débloquent toutes les expérimentations événementielles ». Malgré des débats parfois houleux au sein de la critique, la terminologie fonctionne et le label est désormais identifié. Sur le plan international, le groupe de l'Arte povera participe à l'exposition phare du moment : *Quando les attitudes deviennent formes*, organisée par Harald Szeeman 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. Ces quelques années où les manifestations et les rencontres se multiplient sont pour les artistes l'occasion d'une intense productivité créatrice. Mario Merz invente son premier igloo (*L'Igloo de Giap*). Pascali met en espace sa redoutable *Vedova blu*. Pistoletto crée *La Venere degli stracci* qui renvoie à la sculpture antique confrontée à la modernité. Kounellis, dans un geste iconoclaste, installe douze chevaux vivants dans une galerie. Paolini questionne sans cesse le champ clos des éléments constitutifs du tableau. Calzolari met en scène, avec *Malina*, un chien albinos, figure de l'artiste, qui est aveuglé par les blocs de glace qui l'entourent. Boetti entame son premier dossier postal qui impose la double figure de l'artiste (*Gemelli*). La production d'Anselmo s'intensifie avec ses blocs de granit où il explore les effets de la pesanteur. Luciano Fabro entame la série des *Italia* et des *Piedi* dont la sophistication s'inspire du baroque. Marisa Merz, bien qu'en retrait, travaille avec des fils de cuivre, et installe dans son atelier une grande balançoire aux formes minimalistes. Zorio, dans le jeu des tensions qu'il privilégie, investit l'espace de soufre et de ciment. Quant à Penone, il franchit le pas qui le mène de la forêt à son atelier en dégageant le cœur d'une poutre pour mettre en évidence la mémoire de l'arbre qu'il fut.

Au-delà de l'Arte povera

En 1971, on peut considérer que la phase historique de l'Arte povera en tant que groupe mené par l'énergie mobilisatrice de Germano Celant est arrivée à son terme. Historicisé, reconnu, collectionné par les plus grandes institutions internationales, l'Arte povera fonctionne. Au singulier en tant que concept et, au pluriel, en tant qu'ensemble de propositions plastiques avant-gardistes émanant d'un groupe de créateurs dont les expositions se multiplient un peu partout dans le monde. En 1984, alors que s'impose une nouvelle génération concurrente de peintres néo-expressionnistes regroupés par Achille Bonito Oliva sous le label *Transavanguardia*, Celant juge nécessaire de marquer une nouvelle fois la cohérence du mouvement et programme trois expositions à Turin, Madrid et New York. En situant la production des artistes dans l'actualité de l'époque, Celant entend affirmer que l'Arte povera célèbre encore et toujours « un hymne à l'élément primaire, à l'élément banal, un hymne à la nature entendu à la façon des *Atomes* de Démocrite, un hymne à l'homme, fragment d'esprit et de corps ». « Ma bataille, dira-t-il encore, a été d'affirmer que l'art contemporain a le même poids que l'art du passé. »

Alighiero e Boetti (1940 Turin / 1994 Rome)

L'artiste italien Alighiero e Boetti a été l'un des protagonistes majeurs des manifestations liées à L'ARTE POVERA organisées par le critique Germano Celant ; ses premières réalisations peuvent être assimilées à cette praxis, qui "consiste à éliminer, supprimer, appauvrir les signes pour les réduire à des archétypes". Cependant, Boetti s'oriente très vite vers un tout autre type de propositions, fondées sur des mécanismes conceptuels où se mêlent processus d'élaboration et mise en situation d'attitudes et de comportements qui participent de l'œuvre. Boetti décrit, avec beaucoup d'ironie, les prétendues étapes de sa carrière foisonnante et inclassable : "Des incendies, à partir de 1946, j'en ai provoqué sans interruption jusqu'à aujourd'hui, avec toutes sortes de matériaux. En 1954, il m'a fallu trois jours pour reconstituer un manuscrit que j'avais précédemment mis en pièces, deux heures pour mettre bout à bout trois cent quarante-deux allumettes, un instant pour mettre un poids sur une toile d'araignée..." C'est à Turin, sa ville natale, et à la galerie Christian Stein qu'Alighiero e Boetti expose pour la première fois. L'artiste y présente un ensemble de pièces aux formes rigoureuses, réalisées à partir de matériaux empruntés au monde industriel : cartons ondulés, effets lumineux, tubes d'Eternit, tissu destiné aux vêtements militaires, napperons de pâtisseries, etc. Les œuvres de cette période, telle La **Lampada annuale** (lampe annuelle), qui ne s'allume qu'une fois par an pendant onze secondes sans que l'on sache exactement à quel moment, ou **Tessuto mimetico**, grand tableau réalisé avec du tissu de camouflage monté sur châssis, remettent en question les lois de la composition traditionnelle, pour s'affirmer, comme l'écrit Germano Celant, en tant que "gestuelle univoque qui entraîne tous les processus possibles de formation ou d'organisation, libérés de toute contingence historique ou matérielle". En opérant à partir de tels matériaux utilisés en tant qu'éléments libérateurs, Alighiero e Boetti, comme nombre d'artistes liés à l'arte povera, jette les bases d'une poétique de l'espace qui devient à la fois lieu de multiples tensions et lieu d'activation de toutes les énergies. Cependant, avec une pièce comme Ping-pong, constituée de deux panneaux qui s'allument alternativement, l'artiste met en place les données d'un jeu dialectique entre concept et réalisation, apparence et illusion, ordre et désordre, hasard et nécessité, notions constantes d'un cheminement très inventif. En 1968, Boetti expédie cinquante cartes postales sur lesquelles il s'est représenté accompagné de son double (Gemelli : les Gémeaux) et décide d'associer désormais son nom à son prénom. Il intervient désormais sous le patronyme d'Alighiero e Boetti. Avant de quitter Turin pour s'installer définitivement à Rome, l'artiste recense et classe les milles fleuves les plus longs du monde en collaboration avec des instituts géographiques, l'U.N.E.S.C.O. et l'université de Turin. Cette enquête systématique sera concrétisée par un immense tableau brodé, daté de 1970-1977. Dans le même temps, Boetti réalise l'une de ses premières et innombrables œuvres philatéliques, proposant toutes sortes de combinaisons possibles dans l'agencement des timbres-poste collés sur les enveloppes et dans le déroulement parfois imprévisible des trajets suivis par ces enveloppes.

Anselmo Giovanni (1934 région de Turin-)

Artiste italien, Giovanni Anselmo est, avec Mario Merz, Jannis Kounellis et Gilberto Zorrio, l'une des figures marquantes de l'Arte povera (l'Art pauvre), mouvement apparu à Turin en 1967 et dénommé ainsi par le critique italien Germano Celant. Une photographie, *Mon Ombre projetée vers l'infini au sommet du Stromboli au lever du soleil*, le 16 août 1965, témoigne d'une expérience vécue qui orienta de façon décisive la démarche d'Anselmo. Constatant que son corps, du fait de la position du soleil, était privé d'ombre et que celle-ci était projetée « de manière invisible dans l'espace », il eut conscience que « sa propre personne entraine ainsi [...], par l'intermédiaire de l'ombre invisible, en relation avec la lumière, avec l'infini ». Dès lors Anselmo va organiser son travail autour des notions d'infini, d'invisible, de lointain et d'universel et de leurs contraires, à travers la relation espace/temps, tout en soulignant les notions d'énergie, de pesanteur, de magnétisme et de gravité, mais aussi d'entropie, de transformation, d'usure. Des sculptures et des environnements (objets, sculptures, dessins), dont l'organisation dépend des axes déterminés par les points cardinaux (1985, A.R.C., musée d'Art moderne de la Ville de Paris), sont la transposition sensible et intuitive d'un univers mental et métaphysique. **Torsion** (1968, coll. part., Paris), l'une des premières œuvres importantes d'Anselmo, est faite d'une barre de fer cylindrique passée dans un tissu et à laquelle on a imprimé un mouvement rotatif jusqu'à atteindre la torsion maximale ; la barre bute contre le mur où elle est accrochée, et de ce fait ne peut revenir en arrière. L'œuvre est la trace d'un mouvement, le signe visible et visuellement fort d'une tension extrême, d'un point d'équilibre instable et dangereux, car elle menace à tout instant de se défaire. Aussi spectaculaires **les Gris sont les gris qui s'allègent vers l'outremer** (1982-1985, galerie Stein, Turin) : trente-six pierres de granit accrochées avec des câbles d'acier, par groupe de deux, en haut d'un mur et au-dessus d'un petit morceau de peinture bleu outremer. Défiant les lois de la pesanteur, les pierres, matière et couleur à la fois, semblent au contraire prendre une légèreté imprévisible, créant entre réel et imaginaire un paysage virtuel s'ouvrant vers l'infini suggéré par la couleur bleue. Subtile, poétique et rigoureux, l'œuvre d'Anselmo défie les contraintes du temps en posant la question primordiale de la relation de l'homme au monde, au temps et à l'histoire.

Pier Paolo Calzolari (Bologne 1943 -)

est né à Bologne en 1943. Il grandit dans le contexte culturel vénitien et en retiendra outre la luminosité de la lagune et les mosaïques byzantines, une grande curiosité intellectuelle motivée par la présence d'écrivains d'avant-garde et la vivacité de l'activité artistique grâce à la Biennale. C'est un œuvre tumultueux et passionné que propose Pier Paolo Calzolari. En 1965 il réalise ses premières peintures et Scala (L'échelle), présentées dans son atelier de Bologne (Studio Bentivoglio), en 1966, il conçoit des actions ou performances qu'il nommera "Atti di passione" (actes de passion) et présentera au public l'année suivante un des ses actes intitulé : "Il filtro e Benvenuto all'Angelo, progetto per un lavoro pubblico" (Le filtre et Bienvenue à l'Ange, projet pour un travail public). Il s'agit d'une installation déployée dans trois espaces qui engage mentalement et physiquement le spectateur dans l'œuvre, que l'auteur qualifie de "dynamisateur d'espace". Le visiteur participe de façon active à la lecture des œuvres de l'artiste. la sollicitation des sens va au-delà de la vue. Il faut "entendre avec les yeux, voir avec les mains, toucher par l'esprit" écrit Diderot dans Lettres sur les aveugles ; "lieu, personnes, temps, chacun influe sur l'autre" ajoute Calzolari. Entre 1967 et 1970, Calzolari mûrit son projet d'art et établit son vocabulaire plastique. Il réalise un cycle d'œuvres de structures givrantes : Gestì. Variazione I 1968 ; Auricolari 1968 ; utilise également des feuilles de tabac : Rapsodie inepte (Infinito) 1969, des mousses végétales, des molletons : Materassi 1970, crée aussi des surfaces de poudre de sel, forge des inscriptions métalliques et fabrique des tracés au néon. En 1969, il participe à l'exposition "When Attitudes Become Form", organisée à la Kunsthalle de Berne. Evènement qui situe le travail de Calzolari dans cette mouvance des avant-gardes des années soixante. Son parcours, malgré des proximités évidentes avec les créations de ses contemporains du groupe de l'Arte Povera (particulièrement Mario Merz et Jannis Kounellis), de l'art conceptuel et minimal américains, ou même encore de Joseph Beuys, se singularise par différents éléments marquants : volonté de saturation des sens, affrontement permanent de la vie et de la mort, une façon de rendre visible des données abstraites ou de convoquer l'essence des choses qui repose sur une alchimie organique des éléments qui construisent l'œuvre ; l'invitation à ce que les relations des unités mises en présence : objets (jouets, train électrique), fleurs (arum, rose), animaux (chien albinos, oie, poussins, poissons), êtres humains (Femme colonne , Donna fiore) puissent par leur rencontres inscrire le vivant ou l'ancrer au cœur de chaque création. Les œuvres sont constituées de matières éphémères qui rencontrent parfois des matériaux plus pérennes mais qui restent malléables. Le thème récurrent de son œuvre est celui du passage du temps. Les matériaux laissent voir leur transformation. Par conséquent on va vers un nouvel état de la matière. "Parlons ainsi de la matière comme substance" dit Calzolari et ajoute que la substance est celle qu'on entend "au sens de se tenir au dessous, de ce qui se tient en dessous". Comme l'écrivit Gérard Labrot, "liberté et modifications informent à la fois la vie de l'œuvre et la trajectoire de son auteur. Nous touchons là, presque sûrement, à l'un des fondements de l'art pauvre : une temporalité singulière de ses manifestations, à la fois exorbitante et segmentée mais toujours polémique. Temps de l'artiste et temps de l'œuvre sonnent en effet comme un défi à l'ordre, qui réclame repères fixes et progression, même fictive, un défi à une esthétique fille de principes déterminés et positifs, et plus encore un défi à l'histoire". Précisons toutefois qu'il n'y a pas de hiérarchisation entre les matériaux chez Calzolari. Lui-même déclare : "ce qui m'intéresse, c'est d'accepter les matériaux avec une certaine démocratie sans penser qu'il existerait une aristocratie entre eux. Partant de là, ils deviennent un outil pour mettre en forme une idée et développer une œuvre".

LUCIANO FABRO (1936- 2007)

Luciano Fabro est né à Turin dans une famille originaire du Frioul. En 1959 il s'installe à Milan où il rencontre Piero Manzoni et Enrico Castellani. Dès sa première exposition personnelle organisée en 1965, à la galerie Vismara, à Milan, Fabro explore toutes les voies possibles de l'art. Ayant coutume de dire que « l'art, on ne peut que le pressentir », et concevant le rôle de l'artiste comme un catalyseur et un révélateur du réel, « le seul à faire front et à décider », Fabro va envisager sa démarche comme moyen de connaissance progressive du monde, comme reconnaissance d'une situation, et tentative de dévoilement de la réalité. Ses modes d'expression sont divers : sculptures, environnements, actions, étayés par des écrits théoriques, en particulier son manifeste Attaccapanni, paru en 1978 (dans le catalogue de l'exposition État, A.R.C., musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987, plusieurs textes de Fabro ont été publiés en français). Les matériaux, insolites, ordinaires ou précieux, sont choisis pour ce que Fabro appelle leur rapport de sympathie : affinité entre des matériaux apparemment opposés comme la pierre et le bronze, le verre et le tissu, l'onyx et le marbre (La Naissance de Vénus, 1992, œuvre exposée à la galerie Durand-Dessert à Paris, la même année). Ce rapport peut jouer aussi bien sur la couleur que sur la forme et symbolise en quelque sorte l'attitude de Fabro, pour qui l'intuition précède la connaissance. In Cubo (1966), un cube de lin blanc dans lequel on peut se tenir bras étendus et que l'on peut soulever, est pour Fabro un pur volume, sans signification précise, à la fois abstraction d'un espace en général et manifestation concrète de l'appréhension par le

spectateur de cet espace : la lumière passe à travers la matière et les bruits environnants sont perceptibles. *Latin Lover* (1971, coll. F.R.A.C., Nord - Pas-de-Calais) est une carte d'Italie découpée dans du verre, insérée dans une feuille de plomb et sur laquelle sont vissées des fleurs de plomb et de fer. Jeu sur le contraste des matériaux, fragilité et transparence du verre, opacité et rigidité du plomb, symbole d'une certaine situation en Italie (Fabro fera plusieurs œuvres sur ce thème), humour du titre : autant de niveaux de lecture offerts au spectateur, libre d'interpréter comme il veut cette œuvre surprenante. *Étonnante, Iconografie* (1975, Museum Van Hedendaagse Kunst, Gand) ne l'est pas moins : grande table rectangulaire recouverte d'une nappe blanche et sur laquelle sont disposées de larges coupes en cristal remplies d'eau et contenant des morceaux de verre gravés du nom de personnalités poursuivies pour leurs idées, telles qu'Olympe de Gouge, Malcolm X, Pasolini... « Je n'ai jamais rien conçu qui fut moins sublimé, plus lourdement chargé de sens et cependant si frivole quant à la forme », déclare Fabro à propos de cette œuvre, si spectaculaire par la beauté des matériaux et de la mise en scène, et si riche par son contenu iconographique : allusion au martyr de saint Jean-Baptiste, à la danse érotique de Salomé, aux repas mystiques, etc. D'autres thèmes sont travaillés par série, comme celui du pied - point symbolique sur lequel tout repose, forme zoomorphe plus qu'humaine en bronze, cristal ou marbre, surmontée d'un long cylindre en soie (1968, Stedelijk Museum, Amsterdam) - et celui des *Attaccapanni* (portemanteaux, depuis 1976) : grands fûts verticaux et ondulants en tissus, bordés sur le haut de feuilles de bronze, transposition et détournement des données picturales classiques, matière et couleur, ombre et lumière, volume et masse, et jeu habituel sur la tension entre les matériaux (*Attaccapanni di Parigi* : *I cinque sensi*, 1984, exposition *Alibis*, Musée national d'art moderne, 1984).

Jannis Kounellis (1936 au Pirée, en Grèce)

Créateur pictural plutôt que peintre, Jannis Kounellis utilise les moyens de l'art pour dire quelque chose qui le transgresse et nie en tout cas le caractère gratuit, superficiel, non historique et non idéologique de l'art : chacune de ses œuvres tente de mettre au jour une problématique de sens. Grec d'origine, il est né au Pirée, et s'étant installé en 1956 à Rome, il y a d'abord subi - à cause de leur radicalisme formel - la fascination d'Alberto Burri (tableaux en toiles à sac) et de Fontana (tableaux monochromes fendus au rasoir). Dans ses premières œuvres, il a peint de grandes lettres noires et des symboles, et cela avec succès jusqu'en 1963. Aussitôt que lui fut reconnu un « style » personnel, et pour ne pas tomber dans le piège trop commun de la production en série d'œuvres identiques, Kounellis a changé de moyens techniques et fut l'un des premiers artistes, en même temps que ses amis de l'Arte povera, à mettre en scène des matériaux bruts comme la tôle, le charbon, la laine, les pierres, les sacs de café, les vieux morceaux de bois, les cheveux, mais aussi un perroquet ou des chevaux vivants qu'il a exhibés en 1969, transformant - et pas seulement par un jeu de mots sarcastique - la galerie l'Attico, à Rome, en écurie. Mais il ne s'est pas arrêté à ce jeu facile, et qui n'a eu que trop d'adeptes, de la récupération « artistique » des matériaux bruts. Jannis Kounellis est, en effet, un théoricien et un écrivain autant qu'un artiste. Chez lui, les intentions culturelles prédéterminent les formes de ses œuvres, comme si sa plus grande inquiétude était de voir ces dernières se dissoudre, se confondre, avec un simple nihilisme. Sa volonté, systématique, acharnée, est d'enraciner la modernité dans le passé européen, de la Grèce antique à Bernin, au David du Marat et des Sabines, au Delacroix de *La Liberté sur les barricades*, au Picasso des *Demoiselles d'Avignon* et au Carré blanc de Malévitch, où le blanc s'est substitué à ses yeux à l'or des icônes. Le futuriste Boccioni, dans les visions duquel il reconnaît un langage commun, essentiellement baroque et révolutionnaire, est son « maître moral ». Par cette volonté de concilier absolument la modernité, la radicalité des avant-gardes historiques avec les traditions, il peut être comparé à un poète dont les métaphores, comme celles de Rimbaud, seraient à la fois picturales et prophétiques, ainsi qu'à un ordonnateur rituel d'objets et d'éléments symboliques tels que le feu, la fumée, dans des lieux aussi divers que des usines, les entrepôts Lainé à Bordeaux (en 1985), le château de Rivoli à Turin (en 1973) et un bâtiment de la marine marchande au Pirée (en 1994), où il se confronte toujours dramatiquement avec les formes de l'architecture. Chacune des œuvres de cet admirateur de Piranèse, mises en espace plutôt que mises en scène dans l'espace réel - Kounellis récuse le terme d'« installations » -, peut être considérée comme un cérémonial muet, répondant à une situation culturelle et politique donnée. Pour lui, « l'artiste est toujours une figure morale », et « l'avant-garde est tension » - ou ils ne sont rien. Sans doute cet avant-gardiste laïc a-t-il donné un sens « sacré » à l'objet d'usage quotidien, et à la poésie un pouvoir de choc physique et mental, de l'ordre d'une révélation métaphysique sur le monde. Kounellis s'est opposé aux courants de mode des années 1980 (trans-avant-garde, post-modernisme), où les citations du passé sont les ornements vides d'une culture élégante dont il a contesté l'idéologie mercantile. Le rayonnement de son œuvre, longtemps incomprise par la critique, peu habituée à des préoccupations historiques, éthiques et philosophiques de ce genre de la part d'un artiste contemporain, a atteint à la fin des années 1980 une dimension internationale. La galerie Lelong a publié en 1990 un ensemble d'écrits et d'entretiens (1966-1989) de Kounellis : *Odyssée lagunaire*. Kounellis enfin a réalisé des scénographies : pour l'Opéra de Berlin, en 1994, il a fait la scénographie d'*Elektra* de Richard Strauss.

Pino Pascali (19 octobre 1935 à Bari - 11 septembre 1968 à Rome)

Initié à l'informel pendant son séjour aux Beaux-Arts de Rome, il travaille d'abord comme graphiste publicitaire et scénographe, Pino Pascali débute véritablement une carrière artistique en 1964 qui s'achève seulement quatre ans plus tard avec sa mort des suites d'un accident de moto. Son travail s'est élaboré par cycles, développant chaque fois de nouvelles propositions où, entre fiction et réalité, se jouent faux-semblants et justesse du simulacre. Les *Quadri-Ogetti* (Tableaux-Objets) de 1964, structures de bois recouvertes de toile tendue peinte à l'émail, déclinent des détails de l'anatomie féminine. Les *Armi* (Armes) de 1965, assemblages d'objets disparates recouverts d'une couche de peinture verte, sont des leurres pour jouer à la guerre qui deviennent, selon le critique Maurizio Calvesi, un « meeting pacifiste, un spectacle de récitation, une séance de jeu, une mauvaise aventure de la fantaisie ». Les *Finte Sculture* (Fausses Sculptures) de 1966 s'attachent à inventorier « les animaux naturels » et la « nature vierge », leurs formes tronquées, qui, sous prétexte d'évoquer la « décapitation du rhinocéros » ou « de la girafe », parleraient plutôt de celle de la sculpture. Enfin, les *Elementi et la Ricostruzione della natura* (1967-1968) s'interrogent sur le dialogue entre la nature et la culture, par exemple en revisitant avec humour les mythes de Tarzan et d'Ulysse.

Mario Merz (1925-2003)

Avec le peintre et sculpteur italien Mario Merz a disparu, le 13 novembre 2003, l'une des grandes figures de ce vaste champ de convergences intellectuelles et artistiques que fut, à partir de la seconde moitié des années 1960 en Italie, l'Arte povera. Selon l'historien de l'art Germano Celant, l'expression « signifie disponibilité et anti-iconographie, introduction d'éléments incomposables et d'images perdues, venues du quotidien et de la nature ». Au sein de ce mouvement, Mario Merz fut un bâtisseur infatigable, qui n'a cessé de mettre en situation l'igloo, élément emblématique de son œuvre. Habitat du nomade, matrice aux connotations primitives, l'igloo, à la fois « abri et cathédrale de survivance », forme organique par excellence, fut aussi pour l'artiste le support plastique d'options intellectuelles et politiques. Hanté par une vision romantique, marqué par un profond désir de retour aux origines et aux grands mythes de l'humanité, Merz écrit : « On a besoin de construire de manière anti-thétique aux modèles actuels [...]. Construire selon des processus de croissance et de solitude. ». Bien que né à Milan, en 1925, c'est à Turin qu'il fera toute sa carrière. Il entame des études de médecine et, durant la Seconde Guerre mondiale, rejoint un groupe de partisans antifascistes. En 1945, il est arrêté et commence à dessiner sur toutes sortes de supports. Quelques années plus tard, il aborde la peinture. Les toiles qu'il expose régulièrement, à partir de 1954, se singularisent par la surcharge expressive de matière et la violence d'un geste qui s'affirme d'abord en termes d'énergie. « La feuille, déclarera-t-il, était devenue un symbole, le symbole de la totalité organique. » En 1967, il expose une série d'œuvres en toile brute ou en plastique, retenues par des étaux d'acier et transpercées par des tubes de néon. À la fois effet lumineux et signe de transformation permanente, le néon annule la toile en tant qu'icône ; foudroyant l'objet, il le détruit dans sa matérialité. Dès lors il peut se faire éclair de vie dans une rangée de fagots, écriture pour tracer sur un igloo un vers d'Ezra Pound, ou encore chiffre pour inscrire la progression numérique de Fibonacci (principe de calcul emprunté aux Arabes par un mathématicien italien de la fin du XIIe siècle, où chaque terme est égal à la somme des deux précédents). Merz l'utilise aussi bien sur des piles de journaux hors d'usage, pour marquer le rapport du temps présent à l'histoire, qu'entre les rails du tramway de Strasbourg, ou sur la toiture du Mole Antonelliana de Turin. À partir de 1968, Merz expose régulièrement à la galerie Sperone, à Turin, et rejoint avec sa femme Marisa le groupe de l'Arte povera, dont la notoriété internationale sera considérable. Désormais l'artiste, comme nombre de ses compagnons de route, sera sollicité lors de toutes les grandes manifestations, de la biennale de Venise à la Documenta de Kassel. En 1985, à la demande de Harald Szeemann, l'artiste transforme ainsi, de manière spectaculaire, le Kunsthaus Zurich en véritable village d'igloos de différentes périodes. En 1987, il réalise dans la grande nef du C.A.P.C.-musée d'Art contemporain de Bordeaux un gigantesque habitacle de verre, qui fait référence à Piranèse. La même année, c'est à la chapelle de la Salpêtrière, à Paris, qu'il installe une série d'igloos constitués de matériaux hétéroclites : dalles de pierre inégales, lames de verre aux arêtes tranchantes, fagots entassés ou recouverts de toiles peintes. Car Merz n'a pas pour autant abandonné la peinture, couvrant de vastes toiles ou feuilles de papier d'animaux qui remontent bien souvent à l'histoire la plus ancienne de l'humanité. En 1989, c'est au Solomon R. Guggenheim Museum de New York qu'il est invité, honneur rarissime pour un Européen, à affirmer sa vision du monde. Passant inlassablement d'un contexte à un autre, Merz aura su magistralement créer, sans rien renier de ses options premières, un espace indépendant qui échappe à l'usure du temps. Si le poète qu'il était également pouvait s'interroger : « Le défaut d'iconographie est-il notre conquête ou notre damnation ? », il pouvait aussi répondre lui-même à sa question : « Nous sommes les promoteurs, les provocateurs, les oracles, les simples acteurs... Nous sommes la faillite de l'iconographie face à la vie totale... Nous sommes les ancêtres... »

Giulio PAOLINI (Né en 1940 – Gênes)

Analytique et énigmatique : tels sont les adjectifs contradictoires qui ont parfois servi à qualifier le travail de Giulio Paolini. Au cours des années soixante, Giulio Paolini s'emploie, en effet, à révéler les éléments constitutifs du tableau ainsi qu'à faire apparaître l'ensemble des relations que tisse une pièce entre l'objet, l'artiste, le regardeur et le contexte de l'exposition. C'est cette démarche analytique qui fit que l'on rapprocha Giulio Paolini des artistes conceptuels, rapprochement que lui-même nuança cependant à plusieurs reprises en faisant part, précisément, de son goût pour ce que possèdent d'énigmatique l'image et l'imaginaire : « je n'ai jamais été capable, dit-il en 1984, de renoncer au mystère et à la sensualité que les images évoquent toujours... » Ainsi d'*Intervallo*, réalisée en 1984-1985, qui joue subtilement des diverses acceptions du terme «intervalle». L'œuvre procède de la découpe en deux parties du moulage en plâtre d'une statue antique, ainsi que de la disposition de chacune de ces parties contre les murs de la salle d'exposition. Cette curieuse scission et le dispositif qui lui est associé imposent une distance concrète et mesurable entre les deux fragments du moulage, de même qu'entre chacun des fragments et le regardeur. Mais l'intervalle, en l'occurrence, n'est pas seulement physique ou spatial, il est également temporel. D'une part, la pièce invite le spectateur à reconstituer l'unité défectueuse de la sculpture, en un mouvement inlassable et sans succès ; d'autre part, elle tend à se présenter non pas seulement comme deux morceaux d'un même objet comme deux instants, successifs, d'une même action...

Giuseppe PENONE (1947-)

Giuseppe Penone vit et travaille entre la France et l'Italie. En 1968, ses débuts s'inscrivent de façon originale dans L'ARTE POVERA : il intervient sur des végétaux pour en modifier la croissance, déformant un tronc à l'aide de clous ou d'un filet métallique, comprimant une branche par une main de bronze. Ce mélange d'artifice et de nature se prolonge dans la production de bronzes vaguement anthropomorphiques enserrant des arbustes ou, à l'inverse, lorsque Penone, dans la série des Arbres, retrouve dans une poutre le souvenir et la forme de l'arbre originel. Avec les Souffles de feuilles, il propose de simples tapis de petites feuilles, sur lesquels il souffle comme ferait le vent. Progressivement, la présence humaine accède dans son travail à un statut inédit : les Patates dispersent dans des tas de pommes de terre de discrets moulages de fragments du visage (nez, bouche, oreille...) et, dans ses œuvres les plus récentes, les tissus où sont tracées des nervures de feuilles évoquent le dessin du cerveau, révélant comme de secrètes complicités entre des règnes généralement opposés

Michelangelo Pistoletto (1933 -)

Peintre et sculpteur italien, proche de l'arte povera. Il s'initie à l'art en travaillant très jeune avec son père, restaurateur de tableaux. En 1963, à Turin, il présente des personnages en dimensions réelles peints sur des surfaces métalliques miroitantes. Interprète aigu du climat existentiel de l'époque, Pistoletto enlève toute expression et tout mouvement aux figures afin d'en refroidir l'intensité dramatique tandis que le spectateur reflété dans le tableau subit un processus de déformation. Avec les miroirs séparés et cassés, le thème du double devient une méthode de recherche : l'œuvre est dotée d'une structure circulaire de signifiants à l'intérieur de laquelle le spectateur agit comme catalyseur du sens. Avec la sculpture des années quatre-vingt, en germe dès 1967 dans la *Venere degli stracci* (Vénus aux chiffons), Pistoletto poursuit la dialectique des contraires entre poids et légèreté, travaillant de grands blocs de marbre comme s'ils étaient de polyuréthane, et vice versa

Gilberto Zorio (Andorno Micca, 1944)

Il s'inscrit dès ses premières œuvres dans le courant de l'arte povera, lorsqu'il présente en 1967 (galerie Sperone, Turin) des travaux instables : colonne posée sur une chambre à air, surfaces passées au chlorure de cobalt qui réagissent aux variations d'humidité en changeant de coloration, toiles sur lesquelles l'eau s'évapore en abandonnant un dépôt de sel. Progressivement, il mêle matériaux traditionnels (terre cuite, cuir) et instruments sophistiqués (javelots de fer, éléments de cuivre) pour établir des relations complexes entre réel et imaginaire, mais aussi entre acte créateur et monde extérieur. La série d'œuvres intitulée *Pour purifier la parole*, qui dure depuis 1969, présente des objets fragiles (creusets, urnes de céramique, vasques de peau) en équilibre précaire à l'intersection de perches courbes ou disposés selon une forme récurrente en étoile. C'est là une allusion à des procédés alchimiques et la visualisation de processus de pensée, dont le fil conducteur est une énergie aussi bien mentale que physique. En 1969, Zorio participe à la célèbre exposition *Quando le attitudini diventano forme*, organisée par **Harald Szeemann** à Berne. A cette occasion, il réalise *Torcia*, pièce radicale où des torches enflammées, suspendues au-dessus du sol, tombent en provoquant l'effondrement et la destruction de l'œuvre. En 1969, il expose également à Paris pour la première fois, et à New York pour la manifestation *Nine at Castelli* où, avec **Anselmo**, ils sont les seuls artistes européens confrontés aux artistes du *Process Art*, de l'*Antiform* et du *Post-minimal*.