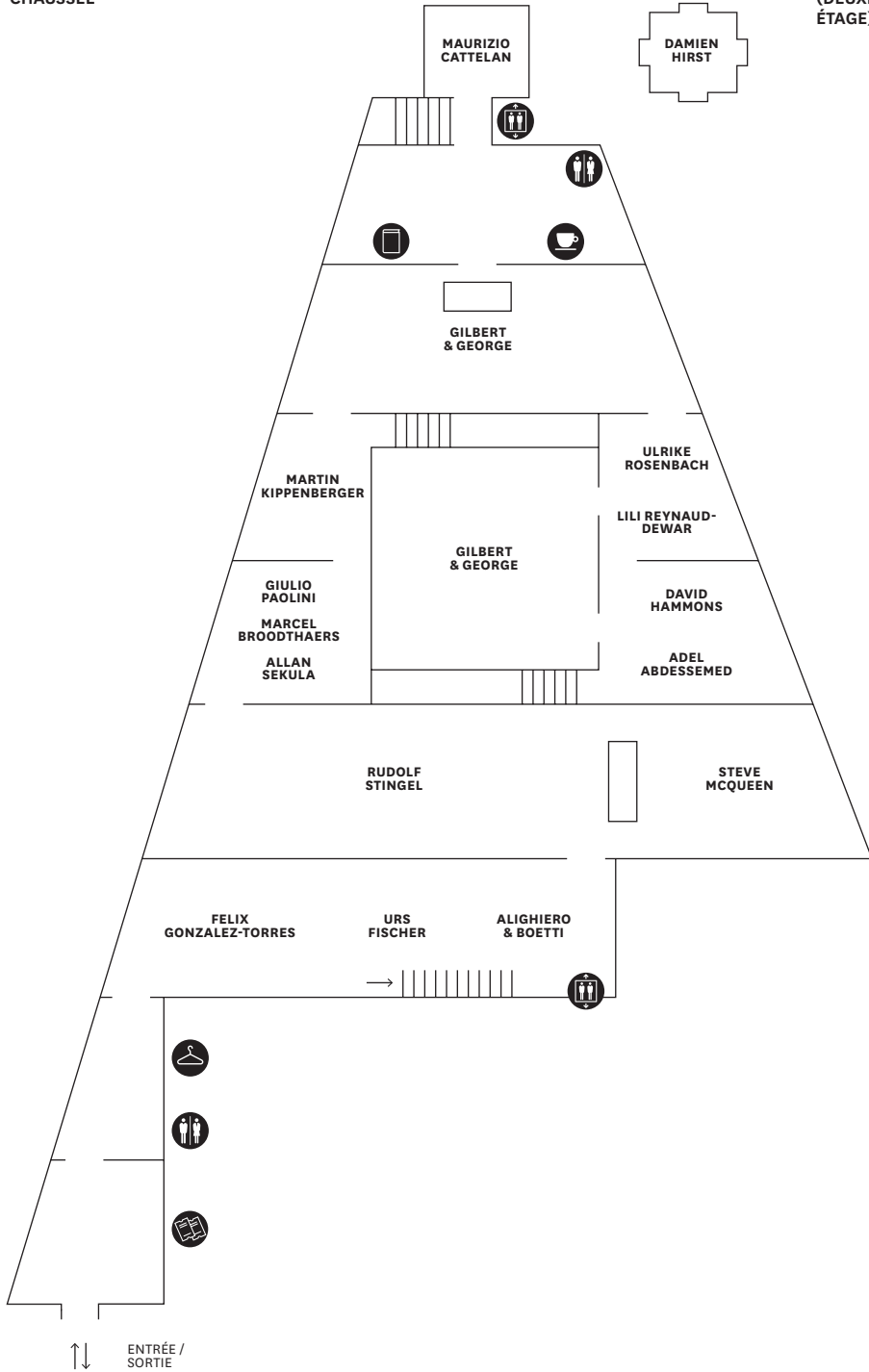


DAN
CING
WITH
MY
SELF

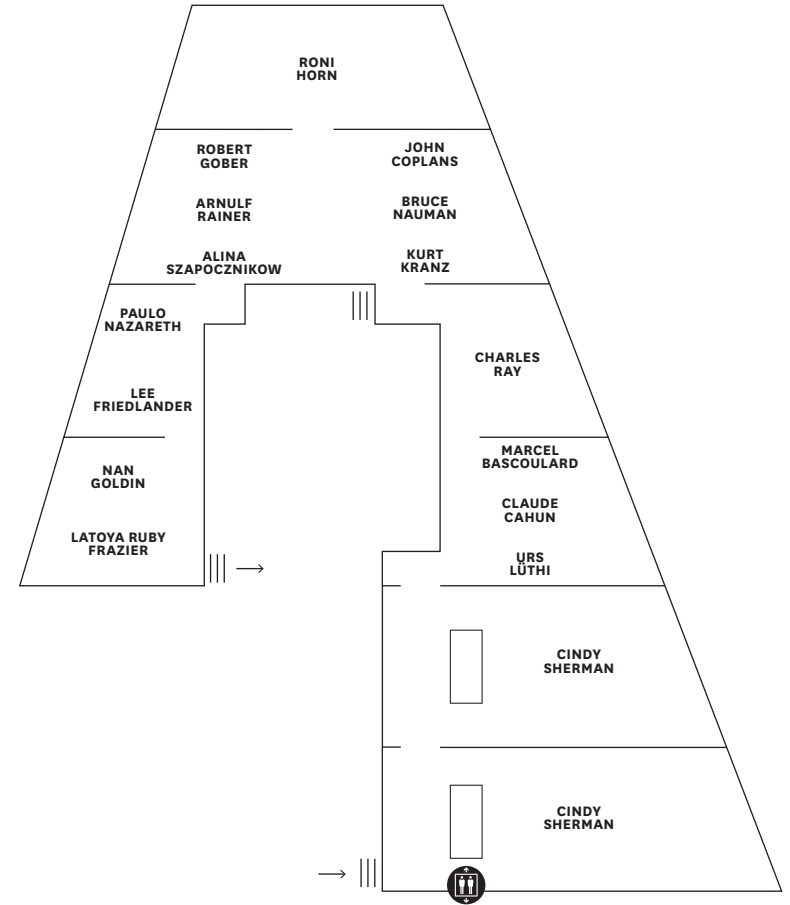
DAN
CING
WITH
YM
SELF

REZ-DE-CHAUSSÉE



TOURELLE
(DEUXIÈME ÉTAGE)

PREMIER ÉTAGE



-  vestiaire
-  toilettes
-  ascenseur
-  café
-  guichet
-  bookshop

DANCING WITH MYSELF

Dancing with Myself

Punta della Dogana,

2018

► Quel matériau, quel instrument, quelle arme même, mon corps et mon image peuvent-ils constituer pour ma recherche artistique ? Quel rôle la société m'assigne-t-elle – en tant qu'artiste, en tant qu'individu, en tant que membre d'une communauté ou d'une minorité – et comment puis-je me libérer de sa contrainte ? Comment puis-je échapper à la fatalité de la disparition en m'inscrivant dans mon œuvre ? Ce sont quelques-unes des questions, existentielles et ironiques, politiques et poétiques, biographiques et sociales soulevées par les œuvres rassemblées dans *Dancing with Myself*. En mettant en dialogue les œuvres de la Collection Pinault avec un choix d'œuvres de la collection du Museum Folkwang Essen, cette exposition souligne l'importance de la présence de l'artiste au sein de sa propre création, depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Plus que le sujet de son œuvre, l'image et le corps de l'artiste sont un nouvel instrument pour aborder un certain nombre de thématiques et de positions souvent liées à des enjeux politiques, touchant aux questions sociales, raciales, d'identité, de genre, de sexualité...

Au long du XXe siècle, la philosophie, la psychologie et les sciences sociales ont remis en question la conception de l'individu comme détenteur d'une identité unique, stable, fixe. Dans le même temps, l'autoportrait, genre classique de la peinture, a cédé la place à de nouvelles pratiques d'autoreprésentation engageant l'image et le corps mêmes de l'artiste, à travers par exemple la photographie, la vidéo ou la performance.

Grâce à la diversité des langages artistiques, des cultures, des origines géographiques, des générations, des expériences, *Dancing with Myself* propose un parcours entre la mélancolie de la vanité et le jeu critique des identités, entre l'autobiographie politique et la remise en question existentielle, entre la présence du corps et son absence ou sa substitution symbolique.

Adel Abdessemed

1971, Constantine (Algérie)

SÉPARATION,

2006, C-PRINT, 90 × 103 CM

TALK IS CHEAP

[LES PAROLES N'ENGAGENT À RIEN],

2006, VIDÉO, 2 SEC.

ADEL ABDESSEMED

JE SUIS INNOCENT,

2012, C-PRINT, 230 × 177 CM

COLLECTION PINAULT

► La cruauté et la violence du monde sont au cœur de l'œuvre d'Adel Abdessemed. Traversée par les questions brûlantes de la société contemporaine, nourrie d'une profonde culture philosophique, mettant à profit de nombreuses techniques (le film, la sculpture, le dessin, l'installation), cette œuvre manifeste une très grande force expressive, souvent marquée par l'engagement physique de l'artiste, voire sa mise en danger. *Talk Is Cheap* (2006) fait écho aux gestes des artistes américains des années 1970, comme Bruce Nauman ou Chris Burden. Il s'inscrit dans une série d'actions réalisées dans la rue, mettant en scène des objets (un citron, une canette de Coca-Cola, un micro violemment écrasés), des personnages (l'artiste, sa mère, sa femme...) ou des animaux sauvages (un lion, des sangliers...). C'est également dans la rue qu'est réalisé *Adel Abdessemed je suis innocent*, où se mêlent réminiscences des pratiques religieuses obscurantistes du Moyen-Âge (l'ordalie par le feu, ou jugement de Dieu) et prégnance de l'actualité, en l'occurrence l'immolation qui déclencha en 2010 la révolution tunisienne et les printemps arabes.

Adel Abdessemed est né à Constantine (Algérie) en 1971. Fuyant le terrorisme islamiste, il se réfugie en France en 1994. Son œuvre, marquée par la violence du monde, aborde les champs de la photographie, de la vidéo, de la sculpture, de l'installation, de la performance ou du dessin. Il a participé à de nombreuses expositions, notamment *Mapping The Studio* (2009), *La voix des images* (2012) et *Prima Materia* (2013) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana ainsi qu'à la Exposition Internationale d'art de la Biennale (2003, 2007, 2015) à Venise.

Marcel Basculard

1913, Vallenay (France) –
1978, Asnières-lès-Bourges (France)

SANS TITRE, 4 AVRIL 1944,

1944, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 9 × 6,4 CM

SANS TITRE, 18 NOVEMBRE 1957,

1957, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 10,6 × 8 CM

SANS TITRE, 23 JANVIER 1958,

1958, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 10,6 × 8 CM

POSE 4, 27 OCTOBRE 1958,

1958, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 10,8 × 7,8 CM

POSE 2, 9 JUIN 1959,

1959, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 12,5 × 8,9 CM

POSE 2, 8 SEPTEMBRE 1959,

1959, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 8,5 × 12,5 CM

POSE 3, 7 JUILLET 1969,

1969, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 13,2 × 8,8 CM

POSE 5, 9 JUILLET 1969,

1969, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 13 × 8,8 CM

POSE 1, 24 AVRIL 1972,

1972, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 13 × 8,9 CM

POSE 3, 7 NOVEMBRE 1972,

1972, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 12,9 × 8,9 CM

SANS TITRE, 19 DÉCEMBRE 1973,

1973, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 12,8 × 8,8 CM

POSE 4, 27 DÉCEMBRE 1973,

1973, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE
D'ÉPOQUE, 8,9 X 12,9 CM

COLLECTION PINAULT

► Quarante ans après son assassinat, Marcel Basculard reste une curiosité iconique de la ville de Bourges. Il y aura été l'illuminé errant, un marginal savant connu pour ses dessins minutieux de la ville. Autodidacte, il est la seule figure apparaissant dans son œuvre comme en témoignent ses photographies produites sur une trentaine d'années, dès 1942. Il s'agit d'autoportraits en pied où Basculard porte des robes qu'il dessine lui-même et tient un miroir brisé, seul dans des décors extérieurs et intérieurs.

Marcel Basculard part à l'âge de 19 ans à Bourges où sa mère est

internée après avoir assassiné son mari. Il y reste jusqu'à sa mort en 1978 ayant développé tout au long de sa vie une pratique artistique marginale et isolée, constituée de dessins, de photographies et de poèmes. Marcel Basculard a ainsi mis en scène le récit d'un personnage connu pour avoir été à la fois un clochard travesti et talentueux. Ses œuvres furent exposées à Paris, en 2015 à la Halle Saint Pierre puis en 2016 à la galerie Gaillard. Une exposition rétrospective lui est consacrée à Bourges en 2018.

Alighiero & Boetti

1940, Turin (Italie) –
1994, Rome (Italie)

AUTORITRATTO [AUTO PORTRAIT],

1993–1994, BRONZE COULÉ, SYSTÈME
DE FONTAINE ET ÉLÉMENT CHAUFFANT
ÉLECTRIQUE, 200 × 95 × 48,9 CM

COLLECTION PINAULT

► Pour cet artiste fasciné par le thème du double (il décide ainsi au tournant des années 1970 de n'être plus Alighiero Boetti, mais Alighiero & Boetti, et met en image ce dédoublement à travers de nombreuses œuvres), l'exercice de l'autoportrait a quelque chose de particulièrement crucial. *Autoritratto* est une sculpture de bronze, contenant une résistance électrique qui la porte à une température élevée. Elle représente l'artiste, tenant au-dessus de sa tête un tuyau avec lequel il s'arrose, ce qui produit un dégagement de vapeur d'eau. Cette

œuvre est une métaphore ironique du processus de création artistique, autant que l'autoportrait d'un homme face à la maladie et à l'approche de la mort (en 1993, la tumeur au cerveau qui emportera Boetti l'année suivante a déjà été diagnostiquée). Comme ces œuvres ultimes qu'évoquait le philosophe Edward Saïd, elle est marquée par le sceau de la fondamentale intranquillité qui caractérise la relation que, même au soir de son existence, tout créateur entretient avec le monde.

Alighiero & Boetti a participé en 1967 à l'exposition fondatrice de l'Arte Povera, puis à l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* à Berne en 1969 et présenté à nouveau en 2013 à la Fondazione Prada à Venise. Son œuvre a été présentée dans les expositions *Where Are We Going?* (2006), *Italics* (2008), *Le monde vous appartient* (2011) et *Prima Materia* (2013) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana à Venise. Boetti a participé de nombreuses fois à la Biennale de Venise, et a fait l'objet de l'exposition monographique *minimum/maximum* à la Fondation Giorgio Cini en 2017.

Marcel Broodthaers

1924, Bruxelles (Belgique) –
1976, Cologne (Allemagne)

**UNE SECONDE D'ÉTERNITÉ (D'APRÈS
UNE IDÉE DE CHARLES BAUDELAIRE),**
1970, FILM, 35MM, NOIR ET BLANC, 1 SEC.

COLLECTION PINAULT

► Durant sa carrière d'artiste (les douze dernières années de sa vie), Marcel Broodthaers a conçu et réalisé un corpus d'œuvres très varié. Connu pour associer poésie, écriture, livres d'artiste, photographie, dessin, peinture et sculpture, son travail explore la langue et le langage, les mots et les images, et la rhétorique. Son film, qui ne dure qu'une seconde, a pour sujet la signature de l'artiste. Celle-ci est à la fois réduite à la simple expression des initiales «M.B.» et amplifiée par la projection de 24 photogrammes du signe manuscrit. L'artiste contemple sa signature un instant devenu éternel dans la mesure où le film est projeté en boucle. « Je pense [...] que dans ce domaine [artistique], ma signature ou celle d'un autre c'est la même chose. Mais je crois que le fondement de la création artistique repose sur un fond narcissique », déclare Broodthaers en 1971. La signature est ainsi le portrait non-mimétique de l'artiste.

Marcel Broodthaers opère surtout comme poète et critique avant de se déclarer plasticien à l'âge de 40 ans. Il institue le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, qui est un projet de musée itinérant de 1968 à 1972 questionnant le rôle de l'institution et la fonction de l'art dans la société. Ses œuvres ont été présentées à la Biennale de Venise en 1976, 1978, 1980 et 2015 ainsi que dans les expositions *Éloge du doute* (2011), *L'illusion des lumières* (2014) et *Slip of The Tongue* (2015) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana.

Claude Cahun

1894, Nantes (France) –
1954, Saint Helier (Jersey)

AUTO PORTRAIT,
1929, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
23,8 × 17,8 CM

COLLECTION PINAULT

► Lorsque les photographies de la surréaliste Claude Cahun resurgissent dans les années 1980 et 1990, des frémissements de bonheur parcourent le monde de l'art, époustoufflé par ce qu'il découvre. Ses extraordinaires mises en scènes sont aujourd'hui encore très difficiles à saisir. Elle se joue de la mascarade et des rôles socialement et sexuellement déterminés, disparaissant derrière des masques et des accessoires, et apparaissant en public le crâne rasé. Les autoportraits de l'écrivaine semblent à la fois radicaux et énigmatiques, préfigurant dans les années 1920 ce que les artistes de l'ère post-moderne allaient réaliser pour la caméra quarante ans plus tard.

Lucy Schwob adopte le pseudonyme de Claude Cahun en 1917 et publie des articles et de la poésie, sous d'autres noms encore. À partir de 1922, elle tient un salon d'artistes avec sa partenaire Suzanne Malherbe (alias Marcel Moore) à Montparnasse. Elle publie dans de nombreux magazines français des textes surréalistes et politiques. En 1937, le couple s'installe à Jersey dans les îles Anglo-Normandes. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, elles participent à la résistance contre l'occupation allemande et sont emprisonnées.

Claude Cahun meurt à Jersey en 1954. *Aveux non avenues*, combinaison de textes et de photomontages publiée en 1930, constitue son œuvre maîtresse.

Maurizio Cattelan

1960, Padoue (Italie)

WE [NOUS],
2010, STRUCTURE EN FIBRE DE VERRE,
GOMME EN POLYURÉTHANE, BOIS,
VÊTEMENTS, 79 × 148 × 68 CM

COLLECTION PINAULT

► We est un exemple du talent de Maurizio Cattelan pour la création d'images extrêmement frappantes, mêlant humour et effroi, ironie et malaise. Cette sculpture témoigne aussi de la virtuosité avec laquelle il intègre sa propre persona dans un processus de lecture critique de l'histoire de l'art contemporain. We reconstitue ainsi une photographie de Gilbert & George, *In Bed With Lorca* (2008) les représentant couchés dans le lit du poète espagnol. En substituant son visage de cire à celui des deux artistes, Cattelan opère un dédoublement de sa propre effigie. Gilbert & George sont devenus en quelque sorte Maurizio & Cattelan, transformation qui fait écho à celle d'Alighiero Boetti décidant de devenir Alighiero & Boetti au tournant des années 1970.

L'œuvre de Maurizio Cattelan (artistique mais aussi éditoriale, car Cattelan a créé plusieurs revues, *Permanent Food*, *Charley*, puis *Toilet Paper*, qui occupe aujourd'hui une

grande partie de son activité) est marquée par un extraordinaire sens de l'humour et de la provocation, comme en témoigne notamment l'impact de ses projets dans l'espace public : *Hollywood*, dans une décharge en Sicile (2001) ou *L.O.V.E.* à Milan (2010). Il a participé à de nombreuses expositions, comme par exemple *Where Are We Going?* (2006), *La collection François Pinault - Une sélection post-pop* (2007), *Italics* (2008), *Mapping The Studio* (2009), *Le monde vous appartient* (2011) et *Éloge du doute* (2011) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana à Venise. Sa dernière participation à la Biennale de Venise en 2011 impliquait 2000 pigeons embaumés (*Others*) dans le Pavillon Central des Giardini.

John Coplans

1920, Londres (Royaume-Uni) – 2003, New York (USA)

SELF PORTRAIT (HAND WITH BUTTOCKS) [AUTOPORTRAIT (MAIN AVEC FESSES)],

1987, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 43,7 × 53,4 CM

SELF PORTRAIT (SIDE HEEL AND TOE) [AUTOPORTRAIT (TALLON DE CÔTÉ ET DOIGT DE PIED)],

1989, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 76,7 × 99 CM

SELF PORTRAIT HAND (THREE PANELS VERTICAL)

[AUTOPORTRAIT MAIN (TROIS PANNEAUX, VERTICAL)],

1990, TIRAGE ARGENTIQUE, 223 × 95 CM

MUSEUM FOLKWANG

► « La question la plus importante est de savoir comment notre société perçoit le vieillissement : ce qui est vieux est moche. [...] J'ai 70 ans et en général le corps d'un homme de 70 ans ressemble au mien. C'est un sujet qui n'intéresse personne. Si j'accepte cette perspective culturelle, je suis un homme mort. » Dix ans avant cette affirmation, John Coplans abandonne ses fonctions de conservateur et de critique pour compiler une œuvre insolite intitulée *Body of Work* (son premier ouvrage en tant qu'artiste), fondée entièrement sur une exploration photographique de son propre corps. Ce qui démarre comme une série d'ébauches réalisées le soir après sa journée de travail, l'artiste nu devant son appareil armé d'un déclencheur, va rapidement faire la preuve de l'immense pouvoir de transformation de la photographie. Les gros plans parcellaires de ses mains, de ses pieds, de son torse et de son dos sur des clichés grand format les transforment en autre chose, en vues architecturales du corps ou, comme le décrit Coplans lui-même, en momie, en racine d'arbre ou en sculpture. Pour Coplans, la représentation de son propre corps, son visage étant toujours absent, est plus qu'un auto-examen, c'est un défi sculptural à grande échelle. Ce qui ne l'empêche pas de constituer la somme de ses expériences existentielles.

John Coplans est élevé entre le Royaume-Uni et l'Afrique du Sud. Après avoir servi dans l'armée pendant la Seconde Guerre mondiale, il étudie la peinture à Londres et à Paris avant de s'installer sur la côte Oeust des États-Unis en 1960, où il abandonne sa carrière d'artiste

et devient maître de conférences à Berkeley en 1962. Il est un des cofondateurs de l'influent magazine *Artforum*. Il travaille dans différentes structures puis devient directeur de l'Akron Art Museum en 1978. Il démissionne au début des années 80 pour se consacrer exclusivement à la photographie. Son œuvre est exposée dans la quasi-totalité des institutions artistiques des États-Unis, notamment lors d'une rétrospective en 1997 au PS1 Contemporary Art Center à New York (devenu depuis le MoMA PS1).

Urs Fischer

1973, Zurich (Suisse)

UNTITLED [SANS TITRE],
2011, MÉLANGE DE CIRE DE PARAFFINE, PIGMENT, ACIER, MÊCHES,
URS ET CHAISE: 136,8 × 72,4 × 125,8 CM,
TABLE: 78,5 × 117,7 × 115,1 CM,
BOUTEILLES: DIMENSIONS VARIABLES,
25-36 CM,
DIMENSIONS TOTALES:
136,8 × 117,7 × 191,3 CM

COLLECTION PINAULT

► L'œuvre d'Urs Fischer est tout entière marquée par la notion de mouvement, de mutabilité, de fluidité, par la mise en jeu de stratégies destinées à empêcher qu'à aucun moment la forme ou le sens puissent se trouver figés. Y participent à la fois les thèmes abordés, où abondent métamorphoses, hybridations et paradoxes ; les techniques employées,

installations mobiles, sculptures en équilibre instable, œuvres animées ; le goût des matériaux précaires, comme la glaise ou la cire, utilisée notamment dans ses sculptures-bougies, qui passent au long de l'exposition du réalisme à l'informe, du déterminé à l'accidentel et du vertical à l'horizontal.

Untitled est un autoportrait en cire, qui se consume lentement ; il représente la disparition de l'artiste, comme la plus simple expression de la *vanitas*. Privé de toute glorification de soi, l'art de Urs Fischer met à l'épreuve l'expérience du temps et de la mémoire.

Urs Fischer vit et travaille à New York. Ses installations, sculptures et peintures mettent à profit les matériaux et les formats les plus divers pour produire des images extrêmement percutantes et souvent déroutantes. Il a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles, notamment au Palazzo Grassi à Venise (2012), et collectives, par exemple *Where Are We Going?* (2006), *La collection François Pinault - Une sélection post-pop* (2006), *Sequence 1* (2007), *Mapping The Studio* (2009) et *Le monde vous appartient* (2011) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana. La Biennale de Venise a exposé ses œuvres en 2003, 2007 et 2011.

LaToya Ruby Frazier

1982, Braddock, Pennsylvanie (USA)

DE LA SÉRIE **THE NOTION OF FAMILY**
[LE SENS DE LA FAMILLE]

MOM AND ME IN THE ALLEYWAY
[MAMAN ET MOI DANS LE COULOIR],
 2004, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 50,8 × 122 CM

GRANDMA RUBY AND ME
[MAMIE RUBY ET MOI],
 2005, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 40 × 50,8 CM

MOM AND MR. YERBY'S
HANDS [MAMAN ET LES MAINS
DE M. YERBY],
 2005, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 50,8 X 40,6 CM

MOM HOLDING MR. ART
[MAMAN EMBRASSE M. ART],
 2005, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 61 × 50,8 CM

SELF-PORTRAIT (LUPUS ATTACK)
[AUTO PORTRAIT
(CRISE DE LUPUS)],
 2005, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 61 × 50,8 CM

GRANDMA AND JC IN HER KITCHEN
[MAMIE ET JC DANS SA CUISINE],
 2006, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 50,8 X 61 CM

AUNT MIDGIE AND GRANDMA RUBY
[TANTE MIDGIE ET MAMIE RUBY],
 2007, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 40 × 50,8 CM

MOM [MAMAN],
 2007, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 40 × 50,8 CM

MOMME (FLORAL COMFORTER)
[MAMAN (COUETTE À FLEURS)],
 2008, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 40 × 50,8 CM

SELF-PORTRAIT OCT 7TH
(9:30 A.M.) [AUTO PORTRAIT
7 OCTOBRE (9:30 DU MATIN)],
 2008, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 50,8 × 40 CM

GRANDMA RUBY'S RECLINER
[LA CHAISE DE REPOS
DE MAMIE RUBY],
 2009, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 61 X 50,8 CM

IN GRAMP'S LIVING ROOM
[DANS LE SALON DE PAPI],
 2009, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 50,8 X 61 CM

COLLECTION PINAULT

► La série de photographies *The Notion of Family* de LaToya Ruby Frazier fait le lien entre le privé et le politique : elle se dépeint avec sa famille dans sa ville natale en Pennsylvanie. Suite à la fermeture des aciéries – colonne vertébrale de l'économie de la ville depuis les années 1870 – l'hôpital, les structures économiques, sociales et sanitaires de la région périlliciterent, abandonnant les familles les plus pauvres à un environnement saturé de pollution. En termes formels, la série s'inspire de la photographie documentaire des années 1930, telles les œuvres de Gordon Parks ou Dorothea Lange. Malgré sa forte correspondance avec cette tradition visuelle, ce travail ne cesse de la remettre en question. La conviction de Frazier que la photographie ne peut être documentaire si elle supplante, efface ou détermine le militantisme social suggère que son travail doit être toujours interprété comme un événement politique performatif. C'est dans cet esprit qu'elle fait participer activement sa mère – ainsi que sa grand-mère avant son décès – au projet artistique. Son œuvre relie le micro au macro : les récits privés, locaux et nationaux s'entrelacent dans les histoires de trois

femmes de générations différentes et dévoilent une perspective négligée ou oubliée des historographes.

Artiste et militante, LaToya Ruby Frazier vit entre le Nouveau-Brunswick, le New Jersey, Braddock et New York. Elle étudie l'art et la photographie à l'université d'Edinboro en Pennsylvanie et à l'université de Syracuse dans l'État de New York. En 2014, elle reçoit le prix MacArthur. Son œuvre est présentée à la Biennale de Venise en 2011.

Lee Friedlander

1934, Aberdeen, État de Washington (USA)

PHILADELPHIA,
 1965, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 20,5 × 30,7 CM

HAVERSTRAW, NEW YORK,
 1966, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 21,7 × 32,7 CM

NEW YORK CITY,
 1966, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE,
 12 × 18,5 CM

MUSEUM FOLKWANG

► « Au début il s'agissait de simples portraits, mais je me retrouvais parfois dans les paysages de mes photographies. J'avais le sentiment d'être un intrus. » C'est ainsi que Lee Friedlander décrit son travail photographique en 1965 et 1966, tel un acteur pris dans une fièvre artistique à la limite de l'ébullition. Ses

autoportraits comme il les appelle ont dû sembler des accidents photographiques aux observateurs de l'époque, apercevant l'ombre du photographe ou son reflet au milieu d'un paysage urbain frénétique. La structure complexe de ses images fait de lui une figure anonyme, un double de la société moderne. Une grande partie de son travail est réalisée sur la route, au gré de ses nombreux voyages à travers les villes américaines. Cependant, cette même (auto-)dérision et ce sens de la concision se retrouvent dans ses clichés montrant des moments de calme et de repos, comme dans deux des photographies présentées dans l'exposition : Friedlander affalé dans sa chambre d'hôtel, comme si le point de vue était celui de la télévision, ou le photographe face à son appareil, un large sourire aux lèvres. Ce geste photographique équivaut à ce que nous appellerions de nos jours un selfie. En 1970, les autoportraits de Friedlander sont réunis dans un ouvrage publié par le Museum of Modern Art de New York et sont considérés aujourd'hui comme des classiques du genre.

Lee Friedlander entre à L'Art Center School of Design de Los Angeles pour étudier la photographie et commence à immortaliser la société américaine dès la fin des années 1940 avec une série de photographies en noir et blanc. En 1963, son travail est montré pour la première fois au public dans le cadre d'une exposition personnelle à Rochester. En 1971, aux côtés de Diane Arbus et Garry Winogrand, il est l'une des figures clés de l'exposition légendaire *New Document* au MoMA. Aujourd'hui, ses séries *Screens*, *American Monuments*, *Nudes* et *At Work* – ainsi que ses photos de musiciens de jazz qui figurent sur d'innombrables couvertures d'albums – constituent un des chapitres précurseurs de la photographie américaine du XXe siècle.

Gilbert & George

1943, San Martino in Badia (Italie)
& 1942, Plymouth (Royaume-Uni)

A DRINKING SCULPTURE [UNE SCULPTURE BUVANTE],

1974, 9 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES
AVEC CADRE D'ARTISTE, 170 × 170 CM

CHERRY BLOSSOM No. 9

[FLEUR DE CERISIER No. 9],

1974, 4 TIRAGES GÉLATINO ARGENTIQUES,
COLORÉS À LA MAIN, 124,14 × 103,82 CM

BAD THOUGHTS No. 7

[MAUVAISES PENSÉES No. 7],

1975, 16 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES
COLORÉS À LA MAIN AVEC CADRES D'ARTISTE,
251,5 × 208,3 CM

DEAD BOARDS No. 11

[PANNEAUX MORTS No. 11],

1976, TECHNIQUE MIXTE, 185,1 × 156,53 CM

BUMMED [DÉÇU],

1977, 25 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES,
COLORÉS À LA MAIN DANS UN CADRE
D'ARTISTE, 304,8 × 254 CM

CRY [PLEURER],

1984, TECHNIQUE MIXTE (9 TIRAGES
GÉLATINO-ARGENTIQUES AVEC FEUILLE
D'ARGENT), 181,7 × 151,7 CM

BLOOD TEARS SPUNK PISS

[SANG LARMES FOUTRE PISSE],

1996, 68 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES,
COLORÉS À LA MAIN DANS UN CADRE
D'ARTISTE, 337,8 × 1207 CM

COLLECTION PINAULT

► Du coup de foudre de leur rencontre va naître l'une des plus singulières aventures artistiques des XXe et XXIe siècles. Entre Gilbert et George, entre l'art et la vie, se forge une alliance fusionnelle.

Chaque instant de leur existence est élevé au rang d'art: *Drinking Sculpture*, *Walking Sculpture* ou *Singing Sculpture* [*Sculpture buvante*, *marchante ou chantante*]. Ils s'intéressent très tôt à la vidéo et réalisent entre 1970 et 1972 des *Sculptures on Video-Tape* [*Sculptures sur vidéo*].

À la recherche du médium le plus adapté à leur message, ils passent du fusain à la peinture, puis optent définitivement pour la photographie. Leur style est immédiatement identifiable et évoque l'art du vitrail. Des images découpées en panneaux rectangulaires, pouvant atteindre plusieurs mètres, représentent leur univers où coexistent l'infiniment grand et l'infiniment petit, le sublime et le trivial sans hiérarchie et selon des combinaisons complexes. Ils pensent leurs oeuvres comme de vastes poèmes visuels déchiffrant, avec humour, la condition humaine.

Gilbert & George travaillent en couple depuis leur rencontre en 1967 lorsqu'ils étudiaient la sculpture à la Saint Martin's School of Art de Londres. Ils refusent de dissocier leurs oeuvres de leur vie quotidienne puisque tout ce qu'ils font est art et se considèrent comme des « sculptures vivantes ».

Gilbert & George représentent le Royaume-Uni à la Biennale de Venise de 2005 et participent à l'exposition *L'illusion des lumières* (2014) à Palazzo Grassi.

Robert Gober

1954, Wallingford, Connecticut (USA)

UNTITLED [SANS TITRE],

1991, CIRE, CHEVEUX HUMAINS, CUIRE,
COTTON, BOIS, 34 × 18 × 96,5 CM

COLLECTION PINAULT

► Moulage de cire de la jambe de l'artiste, chaussé et vêtu de façon ordinaire, dans lequel des centaines de poils humains ont été méticuleusement implantés, et d'où surgit une bougie, *Untitled* manifeste de manière particulièrement intense cette dimension essentielle des oeuvres de Robert Gober : l'inquiétante étrangeté. Depuis le milieu des années 1980, l'artiste américain explore les frontières entre le réalisme et l'onirisme, l'intime et le politique, le fétichisme et la vanité. Ses sculptures, qui font intervenir des objets de la vie quotidienne (évier, éléments de plomberie, lits d'enfants, portes, valises) ou des fragments de corps démembrés, parfois en proie à quelque inquiétante métamorphose, sont hantées par la menace de la maladie (notamment du sida) et de la mort. Elles sont, tout autant, habitées par un homo-érotisme trouble, qui mêle le banal (l'étroite bande de peau visible entre la chaussette et le pantalon) et le bizarre (l'irruption de la bougie et de ses connotations phalliques).

Robert Gober, est l'un des sculpteurs américains les plus importants des trente dernières années. Il a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise de 2001. Son oeuvre a fait l'objet d'expositions à Palazzo Grassi – Punta della Dogana (*Sequence 1* en 2007, *Mapping The Studio* en 2009).

Nan Goldin

1953, Washington, D.C. (USA)

NAN ONE MONTH AFTER BEING BATTERED [NAN UN MOIS APRÈS AVOIR ÉTÉ BATTUE], 1984,

TIRAGE CIBACHROME, 39 × 60,3 CM

MUSEUM FOLKWANG

► Travaillant au départ sur un diaporama en perpétuelle évolution, Nan Goldin s'attelle un an plus tard à la création d'un livre de photographies intitulé *The Ballad of Sexual Dependency* (1985), dans lequel elle retrace sa vie et celle de ses amis (sa « tribu ») dans les années 1970 et 1980, marquées par la drogue, la fête, le sexe et la violence. Elle raconte son histoire à travers 900 clichés comme si elle tenait un journal ou composait un album de famille. De New York à Berlin, en passant par Londres et Boston, elle ne quitte jamais son appareil photo, qui est pour elle comme une extension de sa main. La plupart des photographies sont prises en intérieur avec un flash, donnant une sensation de confinement. Le facteur prédominant ici n'est pas tant la qualité technique de l'image mais plutôt le fil conducteur choisi par l'artiste : ce qui l'intéresse visiblement c'est de capturer des moments d'amour et d'intimité, de violence et de perte avec la plus grande sincérité possible. Nan Goldin a pris la photo exposée ici, *Nan One Month After Being Battered*, après une dispute avec son amant de l'époque, Brian. Son regard est dirigé droit sur l'objectif. Dans le cadre de son visage tuméfié et maquillé, la couleur intense de son rouge à lèvres fait écho à l'hémorragie de son œil gauche blessé. Après cette photo – qui, comme le reste de la série, est un souvenir de faits réels –, Nan Goldin décide de changer de vie, met un terme à sa longue relation

amoureuse et part en Europe, laissant derrière elle sa *Ballad*.

Suite à la mort de sa sœur, Nan Goldin quitte le domicile familial à l'âge de 13 ans. Encore adolescente, elle commence à photographier ses proches. Elle entre finalement à l'université à Boston, et suit des études à la School of the Museum of Fine Arts. Son œuvre est reconnue pour la première fois sur le plan international lors de l'exposition de *The Ballad of Sexual Dependency* à la Biennale du Whitney Museum en 1985. Elle participe à la Biennale de Venise en 2011.

Felix Gonzalez-Torres

1957, Guàimaro (Cuba) –
1996, Miami, Floride (USA)

“UNTITLED” (7 DAYS OF BLOODWORKS)
[“SANS TITRE” (SEPT JOURS D’HÉMOGRAMMES)],

1991, ACRYLIQUE, PLÂTRE, GRAPHITE
SUR TOILE, SEPT ÉLÉMENTS: 50.8 × 40.6 CM

“UNTITLED” (BLOOD)
[“SANS TITRE” (SANG)],

1992, FILES DE PERLES ET DISPOSITIF
DE SUSPENSION, 470 × 530 CM
(DIMENSIONS VARIABLES EN FONCTION
DE L'INSTALLATION)

COLLECTION PINAULT

► Le sida est au cœur de la vie et de l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres. La maladie l'emporte en 1996, comme elle a emporté son compagnon quelques années plus tôt. Elle est aussi l'un des thèmes majeurs de son œuvre, qui emprunte les voies de l'activisme politique, notamment avec le collectif Group Material, puis de l'art conceptuel. *“Untitled” (7 Days of Bloodworks)*, qui semble à première vue relever d'une démarche proche de l'art minimal, est le relevé, pendant une semaine, des effets de la progression du virus du sida dans le sang. De ce sang, *“Untitled” (Blood)* est une représentation métaphorique : un rideau de perles en plastique, tendu d'un bord à l'autre d'une salle ou d'un passage, et dont les perles rouges et blanches évoquent respectivement les globules rouges et blancs. La perception de cette œuvre, aux confins de l'abstraction et de l'autobiographie, de l'intime et du politique, requiert la participation physique du visiteur, invité à la traverser au sens propre du terme. Il accomplit par là même une sorte de cérémonie de partage et d'empathie, légère et grave, tragique et douce.

Felix Gonzalez-Torres émigre dans les années 1970 à Porto Rico, puis aux USA où vit jusqu'à sa mort en 1996. En moins d'une décennie, il développe une œuvre fulgurante, qui reprend certains processus et certaines formes issus de l'art minimal pour aborder des questions politiques et sociales, et engage la participation du spectateur. Il a été présenté dans de nombreuses expositions collectives, parmi elles *Where Are We Going ?* (2006), *Mapping The Studio* (2009), *Slip of The Tongue* (2015) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana à Venise. Il a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise en 2007.

David Hammons

1943 Springfield, Illinois (USA)

PHAT FREE,
1995–2000, VIDEO, COULEUR, SON,
5 MIN. 4 SEC.

COLLECTION PINAULT

► L'œuvre de David Hammons se nourrit de ses origines afro-américaines, élément majeur de son parcours socioculturel. Résolu à contrer le déterminisme de l'image du corps noir dans une société dominée par les blancs, il utilise dans son travail des objets ordinaires comme des sacs en papier et de la nourriture (*Bags Series*, 1975) ou des boules de neige (*Blizzard Ball Sale*, 1983). Un concept qu'il véhicule également dans sa courte vidéo *Phat Free*, tirée d'une performance de 1995. Le film commence dans le noir complet, une obscurité accompagnée par un petit bruit métallique. L'action démarre deux minutes après le début du film, l'image est brute et floue : nous voyons David Hammons, vêtu de noir, qui parcourt les rues de nuit en donnant un coup de pied dans le seau en métal. Il utilise cette idée de « donner des coups de pied dans un seau » [i.e. « casser sa pipe »] pour évoquer la nature éphémère de la vie. L'objet du quotidien produit dans l'espace urbain un son déconcertant. Dans la vidéo, il devient un rythme musical qui fracture l'atmosphère solennelle de la salle du musée dans laquelle la vidéo est généralement installée.

David Hammons est l'élève de Charles White à l'Otis Art Institute à Los Angeles. Il a participé à *documenta 9* en 1992 et à la Biennale de Venise en 2003. Ses œuvres ont été présentées

dans de nombreuses expositions à Palazzo Grassi et Punta della Dogana, telles que: *Where Are We Going?* (2006), *Sequence 1* (2007), *Le monde vous appartient* (2011) et *Slip of The Tongue* (2013).

Damien Hirst

1965, Bristol (Royaume-Uni)

WITH DEAD HEAD
[AVEC LA TÊTE D'UN MORT],
1991, TIRAGE PHOTOGRAPHIQUE
SUR ALUMINIUM, 57,2 × 76,2 CM

COLLECTION PRIVÉE

BUST OF THE COLLECTOR
[BUSTE DU COLLECTIONNEUR],
2016, BRONZE, 81 × 65 × 36,5 CM

COLLECTION PINAULT

► *Bust of the Collector* est une œuvre de maturité, tandis que *With Dead Head* est une œuvre de jeunesse, mais l'une et l'autre sont deux rares autoportraits de l'artiste. La photographie datée de 1991 a été prise alors que l'artiste, âgé de 16 ans, travaillait dans une morgue et le présente tout sourire à côté d'une tête décapitée. Ce qui pourrait être une scène morbide et obscène est aussi un hymne à la vie tel que l'exprime Charles Baudelaire dans *La mort des pauvres* : « C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ». Avec *Bust of Collector*, le registre semble changer radicalement pour se

confondre avec le récit de l'exposition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* à Venise en 2017, dont est issue.

Damien Hirst vit et travaille à Londres et dans le Devon. Il étudia de 1986 à 1989 à la Goldsmiths College de Londres d'où sont issus nombre des « Young British Artists », une génération d'artistes reconnus comme tels à la suite d'une série d'expositions initiée par Damien Hirst en 1988 avec *Freeze*, suivie par Charles Saatchi en 1992 avec *Young British Artists*, et établie en 1997 avec *Sensation* à la Royal Academy. Il a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles, notamment au Museo archeologico Nazionale de Naples en 2004 et à Palazzo Grassi - Punta della Dogana en 2017.

Roni Horn

1955, New York (USA)

A.K.A.,

2008-2009, 30 PHOTOGRAPHIES
PAR GROUPE DE DEUX, TIRAGE
À JET D'ENCRE SUR PAPIER PUR CHIFFON,
38,1 × 33 CM CHACUNE

COLLECTION PINAULT

► Comme le souligne Roni Horn dans un entretien avec James Longwood, « la version mutable de l'identité n'est pas une aberration... la version fixe en est une ». En ce sens, les auto-portraits de Roni Horn témoignent de la nature éphémère du moi. *a.k.a.*, acronyme de « also

known as » ou alias, est composé de trente portraits photographiques de l'artiste, présentés par paires, sur lesquelles elle apparaît tantôt enfant, tantôt adolescente ou encore à l'âge adulte. L'identité de Horn est ici multiple, et l'œuvre crée des permutations infinies d'elle-même. La période couverte par ces photographies, mettant en évidence la relation entre mémoire et identité, remet en cause fondamentalement la notion de l'immuabilité du moi.

Roni Horn vit et travaille à New York et Reykjavik en Islande. Elle fait ses études à la Rhode Island School of Design à Providence et à l'université de Yale à New Haven. Elle travaille sur différents médiums notamment la photographie, la sculpture et le dessin. Elle participe en 1997 et 2003 à la Biennale de Venise et son travail est exposé à Punta della Dogana à l'occasion de *Éloge du doute* (2009), *Prima Materia* (2013) et *Slip of The Tongue* (2015).

Martin Kippenberger

1953, Dortmund (Allemagne) –
1997, Vienne, (Autriche)

DE LA SÉRIE **LIEBER MALER, MALE MIR**
[CHER PEINTRE, PEINS POUR MOI]
UNTITLED [SANS TITRE],
1983, HUILE SUR TOILE, 200 × 130 CM

COLLECTION PINAULT

THE ALMA BAND
MARTIN KIPPENBERGER /
ALBERT OEHLER, COLOGNE 1988,

(GUTE RÜCKENTWICKLUNG KENNT KEINE AUSREDE) [UNE BONNE RÉGRESSION N'A PAS BESOIN D'EXCUSES],
1988, SÉRIGRAPHIE, 60 × 84,5 CM

CE CALOR 2
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE SEVILLA, SEVILLE 1989
(MUT ZUM DRUCK) [COURAGE D'IMPRIMER], PHOTO DE M.K.
DE NIC TENWIGGENHORN, 1989,
SÉRIGRAPHIE, 84 × 59,2 CM

CANDIDATURE À UNE RÉTROSPECTIVE 2^e VERSION [2^{ÈME} VERSION] :
PORTRAIT MARTIN KIPPENBERGER 1972
CENTRE POMPIDOU, PARIS 1993,
1993, OFFSET, 70 × 50 CM

WINDOW SHOPPING BIS 2 UHR NACHTS [LÈCHE-VITRINES JUSQU'À 2 HEURES DU MATIN] GALERIE HUBERT WINTER, VIENNE (AUTRICHE) 1997,
PHOTO DE M.K. DE ELFIE SEMOTAN,
1997, OFFSET, 84 × 59,2 CM

MUSEUM FOLKWANG

► Pour la série *Lieber Maler, male mir*, Martin Kippenberger commande à Werner, un peintre d'affiches publicitaires, un ensemble de tableaux d'après des photographies qu'il lui fournit. Présentée à Berlin en 1981 (moment qui correspond à la fois, dans le monde de l'art, à l'essor du postmodernisme et au grand retour de la peinture) sous la double signature Werner Kippenberger, cette série dont l'intitulé signifie « Cher peintre, peins pour moi » s'attaque aux notions de style, d'originalité et d'auteur. Kippenberger apparaît dans deux de ces peintures, dont celle qui est présentée ici. Il s'y représente de dos, devenant ainsi (comble de l'ironie) le sujet non identifiable d'une peinture non réalisée par lui. À cet « autoportrait » doublement paradoxal répond un ensemble de

posters conçus par Kippenberger en différentes occasions (dont certaines de ses expositions majeures). La pratique de l'affiche, à laquelle l'artiste n'a cessé d'accorder une très grande importance, s'inscrit elle aussi dans une démarche de critique du statut de l'œuvre d'art et de sa valeur d'unicité. Les posters rassemblés ici sont ceux dans lesquels il se représente ou invite d'autres artistes à le représenter. Il s'y rend, là aussi, méconnaissable tant il change, de l'un à l'autre, d'âge, de style vestimentaire ou de physionomie. Il y figure seul ou en compagnie d'amis, de critiques ou d'autres artistes. Parmi ces derniers, le peintre Albert Oehlen, clin d'œil à l'exposition personnelle que lui consacre Palazzo Grassi.

Martin Kippenberger abandonne une formation de décorateur pour suivre des études d'art à la Kunstakademie à Hambourg en 1972. De 1978 à 1980, il vit à Berlin et fonde le Kippenberger Büro avec Gisela Capitain (qui devient par la suite sa galeriste). En 1979, il devient un partenaire de la légendaire SO36, une salle de concert punk et new wave. Il représente l'Allemagne en 2003 à la Biennale de Venise et participe à l'exposition inaugurale de Punta della Dogana, *Mapping the Studio* (2009).

Kurt Kranz

1910, Emmerich (Allemagne) –
1997, Wedel (Allemagne)

DU PORTFOLIO **GESICHTS- UND HANDSTUDIEN**
[ÉTUDES DES VISAGES ET MAINS]

DIE FALSCHNE NEUNE [LES FAUX NEUFS],

1930-1931, 11 TIRAGES GÉLATINO-
ARGENTIQUES, 3,7 × 5,8 CM CHACUN

HANDGESTENREIHEN**[SÉRIES DE GESTES AVEC LES MAINS],**

1930-1931, 17 TIRAGES GÉLATINO-
ARGENTIQUES, 3,5 × 4,5 CM CHACUN

AUGENREIHEN [SÉRIES D'YEUX],

1930-1931, 15 TIRAGES GÉLATINO-
ARGENTIQUES, 4 × 5,8 CM CHACUN

MÜNDERREIHEN [SÉRIES DE BOUCHES],

1930-1931, 25 TIRAGES GÉLATINO-
ARGENTIQUES, 4 × 5,5 CM CHACUN

**SELBSTPORTRÄT IN ABWEHRGESTEN
[AUTOPORTRAIT AVEC GESTES DE
DÉFENSE],**

1930-1931, 15 TIRAGES GÉLATINO-
ARGENTIQUES, 4 × 5,4 CM CHACUN
TOUTES LES ŒUVRES SONT ASSEMBLÉES
SUR CARTON 47,5 X 57,5 CM

MUSEUM FOLKWANG

► Les techniques sérielles et un répertoire des formes sont des éléments clés de l'œuvre de Kurt Kranz. De 1930 à 1931, au début de sa formation au Bauhaus de Dessau, le jeune artiste entreprend un certain nombre d'études photographiques dans l'atelier que Walter Peterhans a ouvert récemment. Entre 1930 et 1932, Kranz réalise des autoportraits ainsi que des séries de photos d'expressions du visage et de gestes, certaines en collaboration avec Kurt Schmidt, un étudiant du Bauhaus. Dans le cadre de leurs expérimentations du potentiel dynamique du corps comme outil d'expression, ces séries font le lien entre les catalogues de photographies des comédiens du XIXe siècle, affichant une expressivité appuyée, et les performances du jeune Bruce Nauman face à sa caméra.

Après s'être formé à la lithographie et avoir suivi des cours à l'École des arts et métiers de Bielefeld, Kurt Kranz étudie au Bauhaus de 1930 à 1933. Il obtient son diplôme avant la fermeture forcée de l'école. Il travaille avec Herbert Bayer à l'agence publicitaire Dorland jusqu'en 1938, et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale l'empêche d'ouvrir son propre studio. En 1955, il commence à enseigner à l'Université des beaux-arts de Hambourg. Ses productions créatives sont de nature variée allant de la conception de papiers peints aux films d'animation. À partir des années 1960, ce sont ses séquences et montages photos qui occupent une large place dans les nombreuses expositions qui lui sont consacrées.

Urs Lüthi

1947, Kriens (Suisse)

**TELL ME WHO STOLE YOUR
SMILE [DIS-MOI QUI T'A VOLÉ
TON SOURIRE],**

1974, PORTFOLIO AVEC 8 TIRAGES
OFFSET, 38 × 30 CM CHACUN

MUSEUM FOLKWANG

► Les huit photographies de la série *Tell Me Who Stole Your Smile*, prises dans les années 70, sont des mises en scène d'auto-théâtralisation réalisées par Urs Lüthi, qu'il utilise notamment pour l'affiche de sa performance *This Is About You* (Rome, 1973) et comme

ingrédients dans ses récits visuels. Ce groupe de photographies mêle figures androgynes, états émotionnels et identités sexuelles fluides. L'artiste étire le registre de ses incarnations, passant de la figure féminine, maquillée et parée d'un boa en plumes, à celle de la masculinité, torse nu et crâne rasé, les yeux maquillés et tirant la langue. Dans les années 1970, le travestissement était un thème récurrent de la culture artistique pop. L'œuvre de Lüthi de cette époque exprime une grande sincérité tout en conservant un caractère ludique, en grande partie grâce à la qualité formelle de ses autoportraits, à la fois dans le clair-obscur prononcé du noir et blanc et l'humour incisif des photographies en couleurs.

Urs Lüthi se forme entre 1963 et 1964 à l'actuelle Haute école des arts de Zurich. Il fait partie de l'effervescente scène artistique suisse, encouragée notamment par le galeriste Toni Gerber et le conservateur Jean-Christophe Ammann à la fin des années 1960. In 1974, l'œuvre de Lüthi est présentée dans l'exposition *Transformer*, organisée par Ammann au Kunstmuseum Luzern. Sa participation à *documenta 6* (1977) débouche sur une exposition personnelle au Museum Folkwang (1978). D'autres suivront, notamment au Pavillon suisse de la Biennale de Venise en 2001.

Steve McQueen

1969, Londres (Royaume-Uni)

COLD BREATH [SOUFFLE GLACÉ],

2000, INSTALLATION POUR
UNE PROJECTION D'UN FILM 16 MM ET
UN MONITOR DVD, LOOP 18 MIN. 1 SEC.

COLLECTION PINAULT

► *Cold Breath* est un film d'une grande intensité qui plonge au cœur de l'intime accompagnés par le bruit d'une respiration. L'artiste Steve McQueen filme à la fois son propre corps – ses gestes faisant appel à la fois au plaisir et à la douleur – et une expérience narcissique. Les films de McQueen s'intéressent au charnel poussé à l'extrême. Ses installations soigneusement définies placent les spectateurs dans une relation physique avec les corps filmés. Gêne, voyeurisme, exaltation, tourment, érotisme – toutes ces sensations s'imbriquent les unes aux autres à mesure que les images se succèdent. Comme dans d'autres de ses films, McQueen déploie son corps de manière autobiographique et l'utilise pour questionner l'identité, les conventions sociales et raciales, les obsessions et les tabous.

Steve McQueen étudie à Londres à la Chelsea School of Art en 1989 et 1990, puis au Goldsmiths College jusqu'en 1993. Il fait une année supplémentaire à la Tisch School of Arts à New York. Il reçoit le prix Turner en 1999 et de nombreuses récompenses pour ses longs métrages, notamment un Oscar en 2013 pour *12 Years a Slave*. Exposé dans le monde entier, il participe à la Biennale de Venise en 2009, où il représente le Royaume-Uni, et à

Passage du Temps. Une sélection d'œuvres autour de l'image. Collection François Pinault en 2007-2008 à Lille.

Bruce Nauman

1941, Fort Wayne, Indiana (USA)

BOUNCING IN THE CORNER No. 1 [REBONDIR DANS LE COIN No. 1], 1968, VIDÉO EN BLANC ET NOIR, SON 60 MIN.

LIP SYNC [EN PLAYBACK], 1969, VIDEO, SOUND, 57 MIN.

COLLECTION PINAULT

► Les commentaires de Bruce Nauman sur ses premiers travaux de vidéaste sont légendaires : « Mon studio était quasiment vide car je n'avais pas les moyens de me procurer du matériel. J'étais donc obligé de m'examiner et me demander ce que je faisais là ». Ce travail l'a conduit à réaliser des séquences vidéos obsédantes dans lesquelles Nauman se filme exécutant des tâches qu'il s'est lui-même fixées : des expériences conçues pour le corps même (de l'artiste). Dans son œuvre de 1968, *Bouncing in the Corner No. 1*, il se laisse tomber vers l'arrière dans un coin de son studio rebondissant encore et encore pendant près d'une heure, apparemment imperturbable, dans un acte rythmique et inexorable. Un an plus tard, il réalise *Lip Sync* dans laquelle il répète le titre inlassablement tentant de synchroniser ses mots avec la bande son qu'il écoute dans son casque. Tandis qu'il s'applique, des erreurs s'immiscent : sa bouche et sa langue ne sont pas toujours synchro. Son propre corps, ses

capacités et ses limites, constituent le matériau de ses premières œuvres.

Bruce Nauman étudie les mathématiques et la physique à l'Université du Wisconsin de Madison jusqu'en 1964, puis il entre à l'université de Californie à Davis pour étudier l'art. De 1966 à 1968 il enseigne au San Francisco Art Institute et à l'université de Californie à Irvine en 1970. Il reçoit le Lion d'or en 1999 à la Biennale de Venise, où il représente également les États-Unis en 2009. Plusieurs expositions ont présenté son travail à Palazzo Grassi – Punta della Dogana, notamment, *Mapping The Studio* (2009), *Éloge du doute* (2011) et *Paroles des images* (2012).

Paulo Nazareth

1977, Governador Valadares (Brazil)

DE LA SÉRIE **PARA VENDA [À VENDRE], UNTITLED [SANS TITRE]**, 2011, 2 TIRAGES À JET D'ENCRE SUR PAPIER PUR CHIFFON, 80 × 60 CM

DE LA SÉRIE **NOTÍCIAS DE AMÉRICA [NOUVELLES DE L'AMÉRIQUE], UNTITLED [SANS TITRE]**, 2011-2012, 14 TIRAGES À JET D'ENCRE SUR PAPIER PUR CHIFFON, 18 × 24 CM, 30 × 40 CM, 45 × 60 CM

PARA CUANDO ELLOS ME BUSQUEN EN EL DESIERTO, [POUR QUAND ILS ME CHERCHERONT DANS LE DÉSERT], 2012, PERFORMANCE VIDÉO (LOOP), 11 MIN. 57 SEC.

COLLECTION PINAULT

► Pour l'artiste brésilien Paulo Nazareth, travail et vie personnelle sont indissociables : « Puisque je suis déjà pris dans l'engrenage, tout ce que je ferai sera artistique, et même si je me retire du monde de l'art, il n'y aura plus d'échappatoire ». Pour *Notícias de América*, Nazareth a quitté Belo Horizonte au Brésil, non loin de la favela dans laquelle il a grandi, et voyagé – souvent à pied, parfois en bus, mais toujours en tongs – à travers l'Amérique du sud, l'Amérique centrale et Cuba pour atteindre finalement New York où, dans un geste symbolique, il s'est lavé les pieds dans l'Hudson pour ôter la poussière et la saleté accumulées en chemin, avant de retourner au Brésil. Programmé pour durer un mois, son voyage s'est étiré sur plus de 10 mois. Il reste de ce périple des vidéos, des documents et des photographies, pour la plupart accessibles sur un blog qu'il a alimenté au quotidien tout au long de son aventure. Sans vouloir abuser de la métaphore, on pourrait dire qu'il mesure le monde à l'aune de son propre corps. Nazareth suit les routes de la migration, et retrace les tensions sociales, les disparités et les histoires de la mémoire collective, tout d'abord en les éprouvant puis en les reliant les unes aux autres. Son humour pondère le sérieux des situations et donne une certaine légèreté à son travail. Toujours politique mais jamais donneur de leçon, Nazareth créé un contre-récit anarchique depuis le point de vue d'un nomade qui n'a pas de résidence fixe mais qui est chez lui partout.

Dans sa jeunesse, Paulo Nazareth s'est d'abord passionné pour le cinéma. Ce n'est que plus tard qu'il a

décidé de devenir artiste et étudié à l'Université fédérale du Minas Gerais au Brésil. Il a également participé à la biennale de Venise en 2015.

Giulio Paolini

1940, Gênes (Italie)

DELFO (II) [DELPHES (II)], 1968, PHOTOGRAPHIE SUR TOILE ÉMULSIONNÉE, 180 × 95 CM

COLLECTION PINAULT

► La recherche artistique de Giulio Paolini est un enchaînement continu de réflexions et de méditations sur le pouvoir des images qui, à l'aide de la citation, de la photographie, de la duplication, du collage et du moulage en plâtre, deviennent la base fondamentale de sa recherche tournant autour de l'identité de l'art et de ses raisons d'être. La relation entre l'œuvre, l'auteur et le spectateur est l'un des principaux sujets du travail de l'artiste: voir et ne pas voir, perception et illusion du visuel. Paolini décrivait ainsi *Delfo (II)*: « [...] je porte une longue tunique blanche et saisi dans la main droite *Averroè* [œuvre de Paolini de 1967], dans la main gauche je tiens le buste de Sapho, qui se superpose à mon regard et l'efface [...] et je suis, comme ça, dans une attitude extatique... Derrière moi, sur le fond, apparaît l'une de mes œuvres, de 1965, qui est cet escalier blanc ayant pour perspective un point infini ».

Giulio Paolini, souvent associé au mouvement de l'Arte Povera, se distingue par une pratique artistique qui – par rapport à la recherche des

artistes de l'Arte Povera matiéristes – préfère la sphère du conceptuel. Il a participé à la Biennale de Venise en 1976, 1979, 1984, 1993 et 1997, ainsi qu'aux expositions *Where Are We Going?* (2006), *Italics* (2008) et *Prima Materia* (2013) à Palazzo Grassi – Punta della Dogana

Arnulf Rainer

1929, Baden (Autriche)

O.T. (AUTOMATENPORTRAIT) [PORTRAIT AU PHOTOMATON],

1969, 4 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES, 10 × 7,75 CM, 10,8 × 8,8 CM, 11,2 × 8,8 CM, 11 × 9 CM

O.T. (HAND AUTOMATENPORTRAIT) [PORTRAIT DE LA MAIN AU PHOTOMATON],

1969, 4 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES, 5,8 × 4,3 CM CHACUN

MUSEUM FOLKWANG

► Depuis l'installation des premières cabines photographiques dans les grands magasins en 1928, ces machines, dont le principal objet était de produire des photos pour les cartes d'identité, ont inspiré un grand nombre d'artistes. « Au cours des années 1968 et 1969, j'ai commencé à me rendre en soirée à la gare presque toutes les semaines. Il y avait une cabine qui permettait, en plus des photos d'identité, de faire des portraits en format carte postale. Durant le jour, les gens qui s'impatientsaient devant la cabine ou jetaient un regard curieux dans l'entrebâillement du rideau me dérangeaient souvent. Certains cherchaient

même à voir certains exemplaires des 10 ou 15 cartes postales que j'avais imprimées et en détruisaient la plupart car la qualité n'était pas assez bonne. Je revenais plus tard, lorsque les derniers trains étaient passés et que la gare allait bientôt fermer. J'éclusais rapidement un verre de vin sous l'œil suspicieux des policiers au comptoir, et j'allais travailler. J'avais besoin d'un peu d'exaltation, d'une profusion d'expressions transmises par les muscles et les nerfs de mon visage ».

Pour Arnulf Rainer la cabine photo n'est pas une affaire de quelques minutes, elle devient un studio d'expérimentations. Face au miroir et à l'objectif, Rainer exprime avec la plus grande expressivité la multitude de grimaces que le visage est capable de produire. En revanche, le jeu auquel il se prête ici avec sa main droite évoque une étude minimaliste, où il plie et écarte les doigts comme s'il se livrait à un exercice sculptural. Ses « surpeintures », dont les originaux proviennent en partie de ses portraits photographiques, figurent parmi ses pratiques artistiques les plus célèbres.

Arnulf Rainer est l'un des plus grands artistes autrichiens contemporains. Il étudie à la Staatsgewerbeschule à Villach, puis il suit des cours pendant quelque temps à l'université des arts appliqués et à l'Académie des beaux-arts à Vienne. En 1978, il représente l'Autriche à la Biennale de Venise.

Charles Ray

1953, Chicago, Illinois (USA)

NO,
1992, C-PRINT, 96,5 × 76,2 CM

LIGHT FROM THE LEFT

[LUMIÈRE DE LA GAUCHE],
2007, FIBRE DE VERRE MOULÉ,
ACIER INOXIDABLE, ALUMINIUM,
POLYURETHANE ACRYLIQUE, 215 × 268 × 8 CM

COLLECTION PINAULT

► Depuis le début des années 1970, le corps de l'artiste américain Charles Ray est un matériau essentiel de son oeuvre, au travers de sa mise en action (*Plank Piece*, 1973) ou de l'usage de mannequins à son image (notamment le fameux *Oh Charley Charley Charley* de 1992, où huit effigies de l'artiste se livrent à une invraisemblable « auto-orgie »). *No*, réalisé en 1992, est la photographie d'une statue de cire hyperréaliste représentant l'artiste. Ce qui paraît un autoportrait est l'image d'une image. La simplicité du résultat final (qui semble un banal instantané) efface les efforts, le temps, l'énergie nécessaires à sa réalisation. *Light From The Left* (2007), bas-relief contemporain, qui représente l'artiste avec son épouse, dans une composition à la fois stylisée et intimiste, rappelle combien l'oeuvre de Charles Ray est imprégnée de connaissance et d'amour de l'histoire de la sculpture, des bas-reliefs égyptiens à la sculpture grecque. Conformément à son titre, l'oeuvre est placée de sorte que la lumière naturelle vienne l'éclairer par la gauche, comme le personnage féminin illumine, dans la même direction, son compagnon.

Charles Ray vit et travaille à Los Angeles. Il a participé aux Biennales de Venise en 1993 et en 2003, ainsi qu'à plusieurs expositions de la Collection Pinault, telles que *Where Are We Going?* (2006), *Accrochage* (2016) et *Mapping The Studio* (2009) à Punta della Dogana, où *No* et *Light From The Left* étaient présentées dans la même salle, exactement au même emplacement.

Lili Reynaud-Dewar

1975, La Rochelle (France)

I AM INTACT AND I DON'T CARE
(PIERRE HUYGHE, CENTRE POMPIDOU)
[MOI, JE SUIS INTACTE ET ÇA M'EST ÉGAL
(PIERRE HUYGHE, CENTRE POMPIDOU)],
2013, VIDÉO EN NOIR ET BLANC,
9 MIN. 14 SEC.

LIVE THROUGH THAT?!
(ATELIER BRANCUSI)
[SURVIVRE À ÇA ?!],
2014, VIDÉO, 9 MIN. 14 SEC.

COLLECTION PINAULT

► Toutes les oeuvres réalisées par Lili Reynaud-Dewar en 2013 sont intitulées *I Am Intact and I Don't Care*. Elles s'articulent autour de performances, films et installations, et de la vidéo en noir et blanc *I Am Intact and I Don't Care* (Pierre Huyghe, Centre Pompidou). Dans cette vidéo, Lili Reynaud-Dewar, le corps peint en noir, danse nue à travers les salles d'exposition désertes de Beaubourg, rejoignant les chorégraphes de Joséphine Baker. Dans ce travail, elle estompe la frontière entre la sphère privée et la sphère publique : le musée est devenu un espace intime pour le tournage ; les gestes de la mémoire collective deviennent un langage physique personnel ; et elle met en scène son corps d'artiste nu et vulnérable de manière à ce que la peinture qui couvre ses formes le transforme en matériau d'une mutabilité extrême, quasiment abstrait. S'appuyant sur des idées féministes et une approche postcoloniale, elle crée une corrélation entre la figure de l'artiste, son parcours biographique et sa production créative, qui s'oppose à toute définition mythologisante

de l'artiste. Selon Lili Reynaud-Dewar, il n'y pas de production artistique pertinente sans prise de risques personnelle. C'est dans cet esprit qu'elle mène une vie de nomade, transformant les lieux qui l'exposent en logements qu'elle traverse à son gré.

Lili Reynaud-Dewar étudie l'art à Nantes tout d'abord puis à la Glasgow School of Art. Le prix Ricard qui la récompense en 2008 la fait connaître du grand public. Elle présente son œuvre à la Biennale de Venise en 2015.

Ulrike Rosenbach

1943, Bad Salzdetfurth (Allemagne)

GLAUBEN SIE NICHT, DASS ICH EINE AMAZONE BIN [NE CROYEZ-VOUS PAS QUE JE SUIS UNE AMAZONE], 1976, VIDÉO EN NOIR ET BLANC, 14 MIN.

MUSEUM FOLKWANG

► Ulrike Rosenbach se lance à l'assaut d'elle-même dans son rôle de l'Autre. Dans sa célèbre vidéo *Ne croyez pas que je suis une amazone*, elle se superpose à une reproduction de *La Vierge au buisson de roses* (vers 1450) de Stephan Lochner et tire 15 flèches sur le visage de la madone qui est aussi le sien. Dans cet acte d'auto-agression, Ulrike Rosenbach porte une tenue blanche d'amazone et décoche ses flèches, calme et concentrée, comme pour l'accomplissement d'un rite. Dans ce jeu de double rôle – une madone enfantine et douce

et une amazone téméraire et dangereuse – elle étudie sa propre figure d'artiste : quelles sont les attentes de la société (des arts) envers elle et les rôles qu'elle lui attribue ? Comment les images des femmes à travers les siècles – mythiques, religieuses et contemporaines – se chevauchent-elles l'une l'autre ? Dans quelle mesure et depuis combien de temps les a-t-elle intériorisées ? Peut-elle encore y échapper ?

Rosenbach explique ainsi son point de vue : « Je suis une madone. Je suis une amazone. Je suis une vénus. Je suis toutes ces femmes et aucune à la fois ».

Lorsqu'elle réalise sa performance pour la première fois en 1975 à la Biennale des jeunes artistes de Paris, puis lorsqu'elle répète l'action pour son œuvre vidéo, elle joue avec toutes les composantes du regard – autoréflexif, de l'homme et de la société. Au cours du processus, elle reprend le contrôle sur le regard qui l'observe tout en étant forcée inévitablement de le perdre.

Entre 1964 et 1970, Ulrike Rosenbach entre à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf pour étudier la sculpture sous la direction de Norbert Kricke et Joseph Beuys. Après avoir enseigné un temps au California Institute of the Arts, elle est nommée professeur au Hochschule der Bildenden Kunste Saar, où elle enseigne jusqu'en 2007. Elle participe à la Biennale de Venise en 1980 et 1984.

Allan Sekula

1951, Erie, Pennsylvanie (USA) – 2013, Los Angeles Californie (USA)

SELF-PORTRAIT AS SCULPTOR / PAINTER / PHOTOGRAPHER [AUTOPORTRAIT COMME SCULPTEUR, PEINTRE, PHOTOGRAPHE], 1972, 3 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES, 20,3 × 25,4 CM CHACUNE

MUSEUM FOLKWANG

► C'est à l'âge de 21 ans, alors qu'il est étudiant en art, qu'Allan Sekula prend les photos qu'il réunira par la suite pour créer une œuvre en trois parties intitulée *Self-Portrait as Sculptor/Painter/Photographer* (1972). Les trois clichés s'inspirent du procédé conventionnel de l'autportrait classique : l'artiste avec les outils de son art. Cependant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que les poses que le jeune artiste adopte face à l'objectif, dans une attitude et un style correspondant à la nature rebelle de la génération 68, contrastent avec l'incongruité de son accoutrement : les lunettes de soudeur barbouillées de peinture ou la forme blanche indéfinie qu'il tient entre les mains. Le « triptyque » de Sekula évoque moins un autoportrait qu'un auto-questionnement ironique. Dans une autre de ses premières œuvres, *A Short Autobiography* (1971-1972), Sekula réutilise deux des trois photographies du triptyque qu'il commente par ces mots : « Les meilleurs peintres et sculpteurs sont aveugles, de nos jours, ils souffrent de la liberté absolue d'être insignifiants ». Il est en effet difficile d'aligner son identité artistique sur l'image traditionnelle du peintre ou du sculpteur héroïque. Plus tard, son ironie et sa fronde politique trouveront dans le médium de la photographie l'outil idéal – ainsi que le préfigure la troisième photo du triptyque –, au départ pour garder une trace de ses actions puis comme un langage documentaire à part entière.

Allan Sekula s'installe à Los Angeles après avoir obtenu son diplôme à

l'université de Californie à San Diego. Il travaille non seulement comme photographe mais aussi comme cinéaste, théoricien et critique et enseigne au California Institute of the Arts de 1985 à la fin de sa vie. L'œuvre de Sekula, qui comprend des textes, des séries et des projets photographiques, tel son ouvrage *Photography Against the Grain* 1973-1983, fait partie des points de vue critiques sur la société les plus influents de la photographie contemporaine. D'innombrables expositions internationales ont présenté son travail, notamment *documenta* 11 et 12, et la Biennale de Venise en 2013.

Cindy Sherman

1954, Glen Ridge, New Jersey (USA)

DOLL CLOTHES [HABITS DE POUPEÉ], 1975, FILM 16 MM SUR DVD, 2 MIN. 22 SEC.

BUS RIDERS [PASSAGERS DE L'AUTOBUS], 1976-2000, 15 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES, 25,4 × 20,3 CM CHACUN

MURDER MYSTERY PEOPLE [PERSONNAGES DE ROMAN POLICIER], 1976-2000, 17 TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES, 25,4 X 20,3 CM CHACUN

COLLECTION PINAULT

UNTITLED FILM STILL

[PHOTOGRAMME SANS TITRE] #3,
1977, TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES,
16 × 23,1 CM

UNTITLED FILM STILL

[PHOTOGRAMME SANS TITRE] #12,
1978, TIRAGE ARGENTIQUE, 18.8 × 23,7 CM

UNTITLED FILM STILL

[PHOTOGRAMME SANS TITRE] #22,
1978, TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES,
17.4 × 23,9 CM

UNTITLED FILM STILL

[PHOTOGRAMME SANS TITRE] #27,
1979, TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES,
23.9 × 17,4 CM

MUSEUM FOLKWANG

UNTITLED [SANS TITRE] #564,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
171,6 × 114,3 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #566,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
122 × 128,3 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #571,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
137,2 × 176,5 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #574,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
116,8 × 99,1 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #575,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
137,2 × 157,5 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #576,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
126 × 108 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #577,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
122,2 × 133,4 CM

UNTITLED [SANS TITRE] #578,

2016, TIRAGE PAR SUBLIMATION THERMIQUE,
128,3 × 121,9 CM

COLLECTION PINAULT

► Qui est Cindy Sherman ? L'artiste Cindy Sherman est ce qu'elle n'est pas, et ce qu'elle n'est pas change avec chacune de ses nouvelles photographies. Dans ses mises en scène, elle endosse une multitude de rôles féminins. Grâce à un art consommé du déguisement et de l'éclairage, elle devient tout à tour une étudiante exubérante, une vedette de cinéma, une femme d'intérieur ou un clown. En exagérant des images de la femme souvent stéréotypées et leur apparente interchangeabilité, elle suggère que toute identité est une construction. Sherman réalise les séries *Bus Riders* et *Murder Mystery People* en 1976 juste après avoir obtenu son diplôme. Son don de l'observation et ses talents d'actrice lui ont permis de représenter un large éventail de personnages, dont elle incarne parfaitement les expressions et attitudes, même si le cordon de déclenchement indique à chaque fois le caractère artificiel de la situation et révèle que ces photographies sont des autoportraits. Dans ses célèbres *Untitled Film Stills*, réalisées entre 1977 et 1979, le sentiment d'insécurité qui affleure interroge sur le caractère réel ou non de ce qui semble être des photos de plateau. L'exposition *Dancing with Myself* fait dialoguer ces œuvres avec un grand ensemble de pièces très récentes (2016) où Cindy Sherman joue le rôle de femmes vieillissantes inspirées de stars du cinéma muet. Aux dimensions réduites, au noir et blanc, au caractère bricolé des images des années 1970 répondent ici la grandeur des formats, la somptuosité des tirages, la sophistication des décors... dans une même démarche de critique

des stéréotypes du genre et de la notion d'individu.

Cindy Sherman entreprend des études d'art au State University College de Buffalo à New York en 1972. Elle s'intéresse d'abord à la peinture mais se réoriente rapidement vers la photographie. Sa série *Untitled Film Stills* la propulse vers la gloire et sa première exposition personnelle se tient au musée d'art contemporain de Houston en 1980. Elle participe aux expositions *Where Are We Going?* (2006) et *Mapping The Studio* (2009) au Palazzo Grassi – Punta della Dogana, ainsi qu'à la Biennale de Venise en 1982, 1995, 2011 et 2013.

Rudolf Stingel

1956, Merano (Italie)

LOUVRE (AFTER SAM) [LOUVRE (D'APRÈS SAM)],

2006, HUILE SUR TOILE
EN 5 PARTIES,
38 X 52 CM CHACUNE

UNTITLED (AFTER SAM) [SANS TITRE (D'APRÈS SAM)],

2006, HUILE SUR TOILE,
335,3 × 457,2 CM

UNTITLED [SANS TITRE] (ALPINO 1976),

2007, HUILE SUR TOILE,
335,9 × 326,4 CM

UNTITLED [SANS TITRE],

2012, HUILE SUR TOILE,
304,8 × 255 CM

COLLECTION PINAULT

► Depuis le milieu des années 2000, les peintures réalisées par Rudolf Stingel à partir de sa propre image obéissent à un même principe, que l'artiste va sans cesse raffiner et enrichir. Le point de départ est un cliché, pris par un photographe de renom, comme Sam Samore, pour la série des *Untitled (after Sam)*, ou par un anonyme, voire un photomaton. Démesurément agrandie, l'image est ensuite reproduite à la main, révélant, dès qu'on s'en approche, une matière picturale très présente, où se lit chaque touche de pinceau. La profonde mélancolie qui hante ces tableaux ne tient pas au vieillissement progressif du visage de l'artiste (certaines œuvres plus récentes peuvent s'inspirer de photos plus anciennes et vice versa), mais plutôt aux processus que Stingel va mettre en œuvre pour rendre tangible le sentiment du temps qui fuit et de la vanité. Dans *Untitled (Alpino)*, la trace des accidents subis par la photo originale, froissée, déchirée, cornée, agrafée... est rendue avec autant de précision que le sujet, le jeune et beau Stingel sur son livret militaire. Pour *Untitled*, 2012, le tableau a été placé sur le sol de l'atelier, où il a pendant plusieurs semaines été soumis aux traces de pas, frottements, coulées de peinture : le tableau n'est pas encore achevé qu'est déjà en marche son inéluctable dégradation.

Rudolf Stingel vit et travaille à New York. Sa peinture, fondée sur une démarche conceptuelle et processuelle, est une réflexion sur la question de l'abstraction, du motif décoratif et du statut de l'image. Il réalise aussi de grandes installations *in situ*, qui mettent en œuvre des surfaces de celotex argenté se

dégradant au long de l'exposition, à la Biennale de Venise en 2003 ou de *Where Are We Going?* (2006), qui métamorphosent les espaces en les recouvrant de tapis, au Palazzo Grassi en 2013.

Alina Szapocznikow

1926, Kalisz (Pologne) –
1973, Passy (France)

SCULPTURE-LAMPE IX,
1970, RÉSINE SYNTHÉTIQUE COLORÉE,
FIL ÉLECTRIQUE, MÉTAL,
127 × 42 × 33 CM

COLLECTION PINAULT

► Dans la période de l'après-guerre, l'œuvre expérimentale d'Alina Szapocznikow offre un travail critique sur le caractère éphémère du corps de la femme. Szapocznikow élargit le champ de la sculpture en réalisant des moulages de parties de son corps au milieu des années 60. Selon les pratiques artistiques de l'époque, les moules utilisés pour réaliser les répliques ne constituaient en général que la première étape du processus. Dans ses séries de « moulages corporels », ils sont l'œuvre. Le moule négatif en polyester des fesses de l'artiste devient un autoportrait dans *Sculpture-Lampe IX*. Mais son corps, transformé en objet de tous les jours, impersonnel, fonctionnel et décoratif, est aliéné. Après qu'un cancer lui a été diagnostiqué en 1969, Szapocznikow fait de sa propre impermanence le sujet de son œuvre. Elle réussit ce faisant à concilier et exprimer la sensualité du corps et la douleur physique.

Alina Szapocznikow étudie l'art sous la direction de Josef Wagner à Prague et aux Beaux-Arts à Paris, où elle s'installera plus tard et entretiendra d'étroites relations avec les Nouveaux Réalistes. Elle s'impose dans le monde de l'art en Pologne dans les années 1950, puis représente son pays à la Biennale de Venise en 1962. Son œuvre est présentée à l'occasion des expositions *Slip of The Tongue* en 2015 à Punta della Dogana et *À triple tour. Collection Pinault* en 2013-2014 à la Conciergerie à Paris.

Dancing with Myself
Punta della Dogana,
Venise
8.IV.2018 – 16.XII.2018

Commissaires
de l'exposition
Martin Bethenod
Florian Ebner

en collaboration avec
Museum Folkwang,
Essen

Palazzo Grassi
Punta della Dogana

François Pinault
Président

Mauro Baronchelli
Ester Baruffaldi
Oliver Beltramello
Suzel Berneron
Martin Bethenod
Elisabetta Bonomi
Lisa Bortolussi
Antonio Boscolo
Luca Busetto
Angelo Clerici
Francesca Colasante
Virginia Dal Cortivo
Claudia De Zordo
Alix Doran
Jacqueline Feldmann
Marco Ferraris
Carlo Gaino
Andrea Greco
Silvia Inio
Martina Malobbia
Gianni Padoan
Federica Pascotto
Vittorio Righetti
Clementina Rizzi
Angela Santangelo
Noëlle Solnon
Alexis Sornin
Dario Tocchi
Paola Trevisan
Massimo Veggis

Partenaire
Institutionnel

**PINAULT
COLLECTION**