

BRUCE NAUMAN

CONTRAPPOSTO STUDIES

PUNTA DELLA DOGANA

VENEZIA

23.05.21–09.01.22

**COMMISSAIRES: CARLOS BASUALDO
ET CAROLINE BOURGEOIS**

- 1 L'EXPOSITION**
- 2 EXTRAITS DU CATALOGUE**
- 3 LISTE DES ŒUVRES**
- 4 LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION**
- 5 BIOGRAPHIE DE BRUCE NAUMAN**
- 6 BIOGRAPHIE DES COMMISSAIRES**

ANNEXES

- 7 LA DIRECTION DE PALAZZO GRASSI
–PUNTA DELLA DOGANA**
- 8 QUELQUES CHIFFRES**
- 9 TEATRINO DI PALAZZO GRASSI**
- 10 SERVICES PÉDAGOGIQUES ET ACTIVITÉS
POUR LE PUBLIC**
- 11 PALAZZO GRASSI EN LIGNE**
- 12 DORSODURO MUSEUM MILE**
- 13 MEMBERSHIP CARD**
- 14 INFORMATIONS PRATIQUES**
- 15 LA COLLECTION PINAULT**
- 16 BOURSE DE COMMERCE**
- 17 CHRONOLOGIE DES EXPOSITIONS
DE LA COLLECTION PINAULT**

CONTACTS PRESSE

ufficiostampa@palazzograssi.it
France et international
CLAUDINE COLIN COMMUNICATION
3, rue de Turbigo
75001 Paris
Tél: +33 (0) 1 42 72 60 01
Dimitri Besse
dimitri@claudinecolin.com
Thomas Lozinski
thomas@claudinecolin.com
www.claudinecolin.com

Italie et correspondants
PCM STUDIO
Via Farini 70
20159 Milan
press@paolamanfredi.com
Tél: +39 02 3676 9480
Federica Farci
Cell: +39 3420515787
federica@paolamanfredi.com
www.paolamanfredi.com

Punta della Dogana
Palazzo Grassi
Pinault
Collection

1 L'EXPOSITION

Palazzo Grassi–Punta della Dogana présente une grande exposition consacrée à Bruce Nauman (1941, Indiana, USA) du 23 mai 2021 au 9 janvier 2022 à la Punta della Dogana.

« Bruce Nauman: Contrapposto Studies », dont le commissariat est assuré par Carlos Basualdo, the Keith L. and Katherine Sachs Senior Curator en art contemporain au Philadelphia Museum of Art, et Caroline Bourgeois, conservatrice auprès de la Collection Pinault, rend hommage à l'une des figures les plus importantes de la scène artistique contemporaine internationale et se concentre sur trois axes fondamentaux de son œuvre: l'espace de l'atelier en tant que lieu de travail et de création, le corps, au travers des performances, et l'expérimentation sonore.

Des années 1960 à aujourd'hui, Bruce Nauman a constamment expérimenté divers langages artistiques—de la photographie à la performance, de la sculpture à la vidéo—en explorant toutes leurs potentialités, produisant un ensemble d'œuvres qui questionnent la définition même de pratique artistique.

Bruce Nauman a été honoré du Lion d'Or de la 48^e Biennale d'Art de Venise en 2009 pour la meilleure participation nationale et son travail a été présenté à l'occasion de nombreuses expositions monographiques dans le monde entier. L'exposition à la Punta della Dogana rassemble des œuvres majeures plus anciennes et un ensemble d'œuvres récentes, dont certaines sont inédites et d'autres exposées pour la première fois en Europe.

L'exposition a été conçue comme un ensemble chorégraphié, les œuvres anciennes contextualisant la série sur le *contrapposto*, de manière à encourager une compréhension intuitive de la logique à l'œuvre dans la pratique de Nauman. Le parcours retrace les thèmes fondateurs de son œuvre: le son, la performance, l'atelier d'artiste, la relation entre le corps et l'espace ou les espaces physiques, psychologiques et culturels qu'il occupe.

L'exposition rend hommage à une série d'installations vidéo créées par Bruce Nauman au cours des dernières années et liées à une vidéo à canal unique de 1968, *Walk with Contrapposto*, dans laquelle on voit l'artiste se déplacer dans un couloir étroit en bois construit dans son atelier, tout en tentant de maintenir la pose classique du *contrapposto*.

Avec la série *Contrapposto*—qui inclut *Contrapposto Studies, I through VII, 2015/16, Walks In Walks Out, 2015*, récemment acquises par le Philadelphia Museum

of Art et Pinault Collection, *Contrapposto Split, 2017* et *Walking a Line, 2019*—Bruce Nauman reprend pour la première fois de manière explicite une de ses œuvres anciennes pour en faire le point de départ de sa pratique artistique. Il souhaitait au départ dépasser les limites imposées par la technologie de la fin des années 1960, époque de la production du premier *Walk with Contrapposto*.

« Bruce Nauman: Contrapposto Studies » intègre quatre œuvres récentes—une spécifiquement créée pour l'exposition de la Punta della Dogana et trois qui n'ont jamais été exposées en Europe—illustrant le *modus operandi* de l'artiste qui consiste à développer des thèmes et des variations qui prennent souvent la forme de séries. Ce corpus d'œuvres se compose d'une réinterprétation de l'une de ses premières installations datant de 1969-1970, *Acoustic Wedge (Sound Wedge—Double Wedge)*, intitulée *Acoustic Wedge (Mirrored)*, 2020; de deux œuvres récentes que Nauman a mises au point en utilisant la technologie 3D (*Contrapposto Split, 2017* et *Walking a Line, 2019*); et d'une modélisation interactive de son atelier (*Nature Morte, 2020*). Depuis les premières expérimentations qu'il réalise avec des magnétoscopes, jusqu'à l'utilisation récente des derniers iPhones et de la technologie 3D, Nauman s'est toujours mis dans la position d'un « Beginner Beginning », un débutant qui débute. Il remonte une nouvelle fois aux sources des possibilités liées à l'utilisation de son corps dans l'espace de l'atelier, son lieu de travail par excellence qui est aussi un lieu d'intimité.

L'exposition ne présente que très peu d'objets concrets, et se concentre plutôt sur l'approche intellectuelle, physique et phénoménologique de l'œuvre de Nauman. Elle propose une expérience immersive pour le visiteur invité à mettre en jeu son corps, ses sens et son esprit, un processus essentiel pour comprendre la recherche de l'artiste.

L'étude du corps est également approfondie à travers la présentation d'œuvres vidéos ayant comme protagoniste l'artiste lui-même, comme *Bouncing in the Corner No.1, 1968*, et *Lip Sync, 1969*, et les performances (*Untitled or Extended Time Piece, 1969, Untitled, 1969, Untitled, 1969*) qui seront interprétées dans les salles de la Punta della Dogana par 14 performers pendant toute la durée de l'exposition.

Le visiteur se laissera également envelopper par l'œuvre sonore *For Children (2010)*, par le « murmure fort » de l'installation audio *Steel Channel Piece (1968)* ou encore par *Soundtrack from First Violin Film (1969)*, LP réunissant sous la forme d'une seule pièce audio les traces sonores extraites de diverses actions corporelles filmées.

Afin de comprendre au mieux la vision et la technique de Bruce Nauman, le parcours de l'exposition présente aussi *For Children/For Beginners*, une œuvre graphique à la base de deux œuvres sonores également exposées. Ce diptyque de 2009 se présente sous la forme d'une liste de notes griffonnées au crayon. Les répétitions et variations qui y sont à l'œuvre nous permettent de percevoir la subtilité des correspondances et des jeux de mots.

Le thème de l'atelier d'artiste est exploré en particulier dans l'œuvre *Nature Morte* créée en 2020 et exposée pour la première fois en Europe à la Punta della Dogana. Comme lors de sa présentation à la Galerie Sperone Westwater à New York, elle est formée de trois projections murales de l'atelier de l'artiste au Nouveau-Mexique. Chacune est reliée sans fil à un iPad que le spectateur peut actionner afin de se déplacer dans l'atelier de l'artiste. Une véritable expérience immersive, physique et virtuelle, qui permet de découvrir tous les objets, coins et détails de l'atelier de Bruce Nauman.

A l'occasion de l'exposition à la Punta della Dogana l'œuvre sonore *For Beginners (instructed piano)* de Bruce Nauman sera installée dans le sotoportego de l'Abazia du 19 au 30 mai et du 3 au 12 septembre 2021. L'œuvre est également présente dans les salles d'exposition de la Punta della Dogana pour toute la durée de l'exposition.

Conversations « Nauman Archive for the Future »

L'exposition sera précédée d'un cycle de conversations intitulé "**Nauman Archive for the Future**" menées par les commissaires Carlos Basualdo et Caroline Bourgeois avec la participation **d'artistes, historiens de l'art, danseurs, performers et musiciens** provenant du monde entier. L'exposition à Venise est le point de départ pour une réflexion sur le travail de Bruce Nauman et sur sa potentielle influence future.

Philippe Parreno, Anne Imhof, Boris Charmatz, Paul Maheke, Élisabeth Lebovici, Ralph Lemon, Tatiana Trouvé, Teodor Currentzis, Lenio Kaklea, Elisabetta Benassi et Nairy Baghramian sont les invités participant à ce débat.

La série de conversations sera présentée en ligne sur la chaîne YouTube et le site web de Palazzo Grassi–Punta della Dogana, en amont de l'ouverture de l'exposition.

Jusqu'au 27 juin 2021, une conversation sera diffusée chaque semaine dans un ordre uniquement déterminé par la chance – « Fat Chance! ».

Catalogue de l'exposition

Le catalogue trilingue (italien, anglais, français), publié par Palazzo Grassi–Punta della Dogana avec Marsilio Editori, rassemble des textes de **Carlos Basualdo et Caroline Bourgeois, Erica F. Battle, Jean-Pierre Cricqui, Damon Krukowski, Noé Soulier, Michael R. Taylor et un long entretien de Bruce Nauman avec Carlos Basualdo.**

2 EXTRAITS DU CATALOGUE

Entretien avec Bruce Nauman et Carlos Basualdo

Cet entretien avec Bruce Nauman s'est déroulé chez lui à New York, en deux temps: le 4 mai 2016, avant la présentation de *Contrapposto Studies* au Philadelphia Museum of Art et à la Sperone Westwater Gallery à New York ; et le 17 avril 2017, après le démontage de ces installations, mais avant la présentation de *Walks In Walks Out* à Philadelphie.

New York, 2016

CB À ma connaissance, *Contrapposto Studies* est la seule de vos oeuvres faisant directement référence à une œuvre plus ancienne (*Walk with Contrapposto*, 1968). Qu'est-ce qui vous a poussé à revenir sur l'une de vos premières vidéos ?

BN Je ne me souviens plus exactement. Je suis peut-être tombé par hasard sur une image de l'ancienne œuvre, nous étions peut-être en train de parler d'autre chose ou alors quelqu'un m'a posé une question. Toujours est-il que je n'avais pas de copie de la cassette. Nous avons donc demandé à Electronic Arts Intermix à New York de nous en envoyer une courte séquence, qui est depuis sur mon ordinateur. Mais j'avais déjà l'idée de la revisiter. Dans l'œuvre originale, la caméra est fixe. Je marche dans sa direction jusqu'à ce que le plan, sur une partie du tee-shirt, de la tête et du dos, devienne complètement flou.

CB Vous aviez positionné la caméra au bout du couloir.

BN Le champ de la caméra était fixe et intégrait les murs. Je me suis dit qu'il était possible d'effectuer cette marche sans les murs, et de la filmer de manière à ce que la figure conserve la même taille au lieu de grossir et de rétrécir. L'arrière-plan évoluerait alors en fonction d'elle. C'est ce que nous avons fait, mais je ne savais pas encore précisément comment j'allais pouvoir l'utiliser.

CB Dans *Walk with Contrapposto*, le couloir rendait-il le mouvement plus facile à réaliser ?

BN Il le restreignait, et me permettait de rester sur une ligne droite.

CB Alors sans le couloir, c'était plus difficile.

BN Le couloir avait été construit pour cette performance. Marcia Tucker l'a vu plus tard, pour l'exposition qu'elle organisait au Whitney (« Anti-Illusion: Procedures/Materials », 1969). À ce moment-là, il n'y avait que le couloir, et ne connaissant pas la vidéo, elle l'a intitulé *Performance Corridor*. Quand elle a visité l'atelier, elle l'a pris pour une sculpture ou une installation. En tout cas, nous avons filmé la nouvelle séquence, ou plutôt Bruce [Hamilton] l'a filmée. Je n'avais pas encore décidé ce que

j'allais en faire et je l'ai donc dupliquée jusqu'à obtenir quatre versions que j'ai alignées les unes à côté des autres. Elles proviennent toutes du même enregistrement mais ne sont pas synchronisées: elles apparaissent et réapparaissent tout en gardant sensiblement la même taille. Les inclinaisons sont différentes ; l'arrière-plan bouge.

CB Toutes les images proviennent du même tournage ?

BN Oui, d'un seul et même tournage. Seulement les quatre versions commencent et se terminent à des moments différents, car ce jour-là, j'avais fait plusieurs fois l'aller-retour. Bruce a simplement filmé la scène, et le cadrage a été réalisé avec un logiciel de montage.

CB Pour que la caméra soit systématiquement focalisée sur votre corps.

BN Oui.

CB Quand j'ai vu l'œuvre pour la première fois, je me suis dit qu'elle produisait un effet de parallaxe, mais d'un point de vue technique, je ne sais pas si nous pouvons l'appeler ainsi.

BN L'objectif était bien de brouiller la perspective, et c'est ce qu'il se passe. D'après moi, le film n'a pas vraiment de sens à lui tout seul, mais quand les quatre versions sont côte à côte, il s'en dégage un nouveau rythme, indépendant de la séquence isolée. J'ai ensuite inversé les couleurs pour obtenir deux versions – une en couleurs normales, une autre en couleurs négatives. Je crois qu'en inversant les couleurs, j'ai aussi inversé le sens de la marche, en arrière plutôt qu'en avant. L'œuvre était alors terminée.

CB Les couleurs ont été inversées par ordinateur ?

BN Oui, c'est très facile à faire avec un ordinateur.

CB Vous jouez avec les inversions de couleur depuis longtemps dans vos vidéos.

BN C'est vrai. Après cette intervention, j'ai encore essayé de les transformer en appliquant un filtre rouge ou vert par exemple. Le résultat ne m'a pas convaincu, donc je n'ai pas insisté.

CB La figure est toujours nette, le mur également.

BN Oui, à peu près, car il y avait suffisamment de profondeur de champ. En observant très attentivement, on peut voir que la mise au point varie légèrement au niveau de la figure, mais il faut vraiment être très attentif.

CB Donc la figure bouge, et l'arrière-plan semble bouger lui aussi.

BN Nous avons l'impression que les figures restent sur un même plan, tandis que l'arrière-plan change. Je ne sais plus à quel moment je me suis dit que l'œuvre n'était pas nécessairement terminée et que je pouvais encore aller plus loin. La version suivante a été filmée de profil, sans changement de perspective, donc c'est plus difficile de prendre

- conscience du mouvement en *contrapposto*. Vu de côté, il ressemble à un mouvement de bascule.
- CB Le mouvement en *contrapposto* devient imperceptible.
- BN Après cela, j'ai fait les versions positives et négatives, et en sens inverse.
- CB Avez-vous eu besoin de rails pour le tournage ?
- BN Oui, pour déplacer la caméra. Nous avons installé des rails et un trépied qui pouvait circuler dessus, ce qui a bien fonctionné. Nous avons fait plusieurs prises, donc plusieurs versions différentes se sont accumulées. L'idée de la figure qui pivote a été appliquée au moment du montage. Finalement, comme il était question de *contrapposto*—cette attitude de la Renaissance –, j'ai pensé que Léonard de Vinci, Dürer et les autres, dans leur quête des proportions parfaites du corps humain, avaient eux aussi essayé de le réaliser. D'après mes souvenirs de l'école d'art, un corps mesure six ou sept têtes de haut. J'ai mené une petite recherche, et il s'est avéré que ce n'était pas complètement exact. Il s'agissait toujours d'un drôle de chiffre. Chacun avait un avis différent, mais ce n'était jamais un chiffre rond. Cela pouvait être six et demi, par exemple...
- CB C'est bizarre...
- BN Dans mon souvenir, il s'agissait de sept têtes, mais personne n'avait un chiffre exact. Pontormo allait même jusqu'à neuf ou dix têtes—c'était tellement exagéré. Quoi qu'il en soit, selon les premiers qui ont essayé de dessiner la figure humaine à la perfection, elle mesurait six ou sept têtes de haut—en moyenne six têtes et demie. J'ai choisi le chiffre sept parce que c'était celui dont je me souvenais. C'est ce qui explique la division en sept et les rotations.
- CB Cet aspect est beaucoup plus difficile à comprendre. Les projections à quatre figures sont déjà très étranges, puisque nous constatons qu'elles ne s'éloignent pas et que l'arrière-plan bouge. Pourtant, au bout d'un moment, nous parvenons à comprendre ce qu'il se passe. Quand l'image est divisée en sept parties, nous avons l'impression que l'ensemble du corps se rassemble puis se disloque. C'est difficile de comprendre la logique de cet étrange mouvement rotatif.
- BN Et quand les figures sont alignées, elles font toutes des mouvements différents.
- CB Y a-t-il une logique derrière les rotations ?
- BN Je l'ai écrit quelque part. Ces rotations commencent à gauche et durent un certain nombre de secondes ou d'images—je ne me rappelle pas exactement la durée car elle est variable. La première se diffuse du haut vers le bas, celle d'après du bas vers le haut, et les suivantes alternent.
- CB Toutes ces séquences proviennent du même tournage ?
- BN Oui, j'ai élaboré un programme mais il est impossible à décoder. Si vous regardez d'abord à gauche, vous pouvez le repérer et suivre son évolution. L'instant d'après, vous pouvez encore en voir la progression. Ensuite vous êtes perdus, car la fois suivante, il peut aussi bien commencer en haut, en bas, ou au milieu.
- CB La logique qui régit les mouvements nous échappe, du fait de la complexité visuelle de l'image.
- BN C'est intéressant de constater que notre esprit essaie toujours de définir un programme. Alors nous lui trouvons un point de départ. En effet, il y a un programme, mais qui devient vite impossible à suivre même en prenant des notes. [Rires] Le programme n'est pas nécessaire en réalité, mais je ne voulais pas d'un mouvement aléatoire. Je souhaitais laisser à ceux qui en auraient l'envie la possibilité de commencer à comprendre.
- CB Notre premier réflexe est effectivement d'essayer de comprendre. Qu'en est-il des accidents ?
- BN Quels accidents ? [Rires]
- CB Y a-t-il eu des accidents au cours du processus ?
- BN Certaines choses se sont passées. Par exemple, un câble s'est détaché et s'est retrouvé devant la caméra. Nous l'avons conservé dans la vidéo. Garder l'équilibre est difficile, et le fait qu'il n'y ait pas de murs crée une certaine tension. Cela se voit que je suis gagné par la fatigue, que je perds de plus en plus l'équilibre et qu'il me faut beaucoup me corriger pour le conserver. Je pense que la tension repose en grande partie sur cela.
- [...]
- CB Le son de l'œuvre semble avoir beaucoup d'importance pour vous. Pourtant, quand vous la décrivez, vous parlez avant tout de l'image.
- BN Oui, parce que l'image était l'objet principal de ma réflexion. Mais quand on a passé le film dans l'atelier, j'ai reconnu des sons—le bruit de mes talons, des grattements et des bruits de frottement quand je me retourne. Avec la duplication des images, ils s'accumulent eux aussi, mais il y a toujours un rythme global. Une fois les sept versions réunies, cela fait quarante-neuf bandes-son additionnées. C'est assez dense.
- CB Avez-vous travaillé spécifiquement sur cet aspect de l'œuvre ?
- BN Non, je l'ai laissé tel quel. J'ai simplement retiré certaines voix et certains bruits du chat, parce que quand ils sont diffusés à l'envers, ces sons ne nous évoquent rien—on dirait des grattements. Le résultat est assez mystérieux ; il est impossible de faire le lien entre le son et l'image. À l'endroit cela restait possible, mais pas à l'envers. Le son est assez dense, sans être vraiment puissant.
- [...]

CB À quel point êtes-vous impliqué dans les aspects techniques de l'œuvre ? Vous travaillez avec Bruce [Hamilton] depuis longtemps maintenant. Comment cela se passe-t-il entre vous ? Vous lui décrivez le résultat que vous aimeriez obtenir dans l'idéal, et il s'en occupe ? Savez-vous précisément ce qui est faisable techniquement ?

BN Quand nous avons filmé la première séquence – le premier aller-retour –, je pensais que Bruce allait utiliser le zoom pour me suivre. Il m'a dit: « C'est trop difficile de maintenir toujours le bon zoom et la bonne mise au point. Comme je dispose de suffisamment de profondeur de champ, je préfère laisser le zoom fixe et je m'occuperai de tout au montage – je réglerai le zoom de cette manière. Comme ça, je peux tout garder. » Parfois je marchais plus vite, parfois plus lentement, donc c'était beaucoup plus facile de régler ces questions au montage. Je n'y avais pas pensé. C'est ce qu'il a fait, et cela a bien fonctionné. Certaines choses doivent être contournées pour nous permettre de nous approcher le plus possible du résultat recherché.

CB Je me rappelle vous avoir vu travailler sur le montage des mains pour *For Beginners*. Vous aviez une idée précise de ce que vous vouliez tout en étant pleinement conscient des questions techniques, ce qui à mes yeux est très impressionnant. Il vous est arrivé de vous exprimer au sujet du procédé de moulage de certaines de vos œuvres. À chaque fois, cela semble essentiel pour vous de comprendre la façon dont les choses fonctionnent.

BN Je crois que la première fois que j'ai demandé à quelqu'un de faire quelque chose à ma place, c'était pour une œuvre composée d'une boîte en aluminium et d'une lumière vive. Elle s'appelait *Performance Space* ou quelque chose comme ça (*Lighted Performance Box*, 1969). La boîte devait être assemblée par l'équipe qui travaillait beaucoup avec Leo Castelli et Donald Judd. Au début, je leur ai simplement dit: « Nous allons faire une boîte en aluminium d'environ deux mètres de haut » Et ils ont répondu: « Très bien, et avec quel genre de soudure ? Voulez-vous qu'elles soient polies ou non polies ? Préférez-vous que les bords se chevauchent comme ceci ou comme cela ? » Finalement, soit on leur demande uniquement de fabriquer une boîte en leur laissant le choix de la méthode, soit on s'intéresse à l'assemblage. Parfois, il n'a aucune importance ; d'autres fois, il s'avère essentiel, parce que l'on s'aperçoit que le résultat n'est pas satisfaisant et que quelque chose ne va pas. Confier une tâche à quelqu'un d'autre ne se décide pas à la légère. Il faut lui donner suffisamment d'instructions pour obtenir le bon résultat, et pour produire ces instructions, il est nécessaire de comprendre le processus. Bob Morris, par exemple, avait un excellent sens des

échelles, des matériaux et des assemblages. En revanche, quand Donald Judd a commencé à produire des œuvres, ou à en confier la production, il ne savait ni faire ni demander. Il s'est amélioré à mesure qu'il comprenait ce qu'il recherchait et la méthode qu'il fallait employer pour l'obtenir. Il a appris à le faire. De manière générale, lorsque je fabrique quelque chose moi-même, je connais intuitivement la marche à suivre. C'est difficile de l'expliquer à quelqu'un d'autre. C'est vraiment très agréable de travailler avec Bruce, parce que quand il ne comprend pas, il cherche à se renseigner. Il adore trouver des solutions.

[...]

CB Vous aimez peser les conséquences d'une méthode par rapport à une autre. J'ai presque le sentiment que cette œuvre incite les spectateurs à prendre en considération les moyens de son élaboration, les implications d'une certaine méthode. L'œuvre a une forte dimension éthique.

BN Lorsque j'ai commencé à faire appel à d'autres personnes, l'une des questions les plus difficiles à mes yeux était de savoir à qui revenait le mérite. Au début, je gérais la production d'un bout à l'autre: je faisais les enregistrements, et parfois je me filmais moi-même. Au bout d'un moment, j'ai commencé à avoir besoin de l'aide d'un professionnel pour faire fonctionner le matériel par exemple, ou alors de Rinde [Eckert] pour chanter, ce que je suis bien incapable de faire. J'ai eu besoin de quelqu'un qui savait ce qu'il faisait. C'est à ce moment-là qu'il faut renoncer à une partie de soi, et faire confiance à quelqu'un d'autre. C'est difficile au début, surtout si l'on est habitué à tout faire soi-même. Quand je travaillais avec Dennis Diamond sur certaines de mes premières œuvres, je ressentais le besoin d'intervenir dans la réalisation alors que je n'étais pas doué pour ça. Dennis prenait les choses en main, en quelque sorte. Il savait très bien le faire ; il comprenait ce que je voulais et savait agir en fonction.

CB C'est une question qui vous fait réfléchir ?

BN Oui. Pour déléguer autant de pouvoir dans la réalisation, il est nécessaire de mettre son ego de côté.

[...]

Pour en revenir à *Contrapposto Studies*, quelle importance accordez-vous à la résonance classique du titre ?

BN Je pensais simplement à toutes les variations que j'ai explorées. D'ailleurs, s'il y a une chose que je n'ai pas faite, c'est de tout renverser. Nous avons essayé, mais ça n'avait aucun sens, le résultat était absurde. Joan Simon [la commissaire

- et critique d'art] a été l'une des premières personnes à découvrir toute la série. Elle l'a vue à petite échelle, à l'occasion d'une visite à l'atelier. Je lui ai d'abord expliqué ce que j'avais fait ; elle n'a pas réagi. Après le visionnage, elle m'a dit: « Tu sais, quand tu m'as parlé des sept parties, je me suis dit que ça allait être ridicule, et finalement pas du tout. » Nous ne pouvons pas vraiment savoir avant d'avoir essayé. En revanche, c'était ridicule de la renverser complètement ; cela n'avait pas de sens. Inverser le sens et les couleurs, oui, mais inverser complètement l'image ne fonctionnait pas.
- CB Ou bien l'utilisation des couleurs.
- BN Ou les couleurs. C'était un peu arbitraire, parce que j'avais déjà essayé de transformer les couleurs, de faire des rendus en arc-en-ciel.
- CB Vous êtes intervenu davantage sur l'image que sur le son.
- BN Je n'ai pas modifié le son. Il est inversé, c'est la seule chose que j'ai faite. Dans l'étude de nuit de *Fat Chance John Cage*, je n'ai presque rien touché. À un moment dans la soirée, Susan a crié sur les chiens à l'extérieur de la maison. On pouvait l'entendre dans l'enregistrement, alors elle m'a demandé de l'enlever. [Rires]
- CB Dans *Setting a Good Corner*, Susan apparaît...
- BN Oui. D'ailleurs, elle voulait vraiment que j'enlève cette partie. Je lui ai répondu que je ne pouvais pas la supprimer, parce qu'il ne devait pas y avoir de coupure. Elle n'était vraiment pas contente. Elle ne savait pas du tout que j'étais en train de faire un enregistrement.
- CB J'ai fait tout mon possible pour conserver quelques-unes des instructions, mais vous les avez toutes supprimées. C'est bien d'avoir ces instructions, parfois. Elles nous éveillent à une autre réalité.
- BN Lorsque nous avons fait le découpage et le montage des séquences d'atelier [pour *Fat Chance John Cage*], nous avons conservé uniquement les moments où il arrivait quelque chose – un bruit ou le passage d'une souris. Dans mon premier montage, je n'avais retenu que les parties où l'on voyait des souris. Dennis était en charge de tout assembler, et comme il est très obsessionnel, il s'est mis à traquer tous les papillons de nuit et autres petits événements, et puis il les a intégrés. Je n'en demandais pas autant, mais il n'arrivait pas à s'arrêter.
- CB Dans certaines œuvres, vous traitez les « accidents », dans d'autres pas. C'est pour cette raison que je vous ai interrogé au sujet des accidents survenus pendant la réalisation de *Contrapposto Studies*. Vous m'avez répondu que vous ne vous en étiez pas occupé, mais qu'il était difficile de marcher en *contrapposto* sans couloir, tout en gardant l'équilibre. Je n'avais pas réfléchi à ces accidents-là, mais bien sûr ils existent.
- BN Après toutes les opérations que j'ai subies, en plus de ma radiothérapie, je ne sentais plus mes pieds et j'avais un très mauvais équilibre. L'absence de sensation dans les pieds entraîne une perte d'équilibre. C'est revenu petit à petit, mais ça m'a fait réfléchir. Pour essayer de comprendre, mon neurologue m'a fait faire des exercices... Il avait un carrelage avec des carreaux de trente centimètres de côté, alors il m'a dit: « Marchez en ligne droite, d'ici jusque là-bas. » Au début je n'y arrivais pas – j'aurais pu échouer à un test d'alcoolémie sur l'autoroute –, mais avec le temps, j'ai fini par réussir. Ensuite il m'a demandé de le faire en arrière, et puis sur les orteils. Il a organisé tout un tas de tests pour évaluer mon état physique. Je pense que le fait de réfléchir à tout cela m'a aussi encouragé à me lancer dans ce projet. Quand on place ses mains derrière la tête, on ne peut plus se servir de ses bras pour garder l'équilibre.
- CB C'est étonnant car à chaque fois que vos premières vidéos sont exposées, les enfants se mettent à les imiter. Vous vous en êtes sûrement rendu compte.
- BN En effet. Susanna [Carlisle] a filmé la présentation de la première vidéo de doigts (*For Beginners*) avec une petite fille en train de la regarder et de jouer avec ses mains.
- [...]
- New York, 2017**
- CB Lors de notre précédent entretien, nous n'avons pas vraiment eu l'occasion de discuter de *Walks In Walks Out*. Pourriez-vous m'en dire plus sur l'origine de cette œuvre ?
- BN Au départ, nous cherchions simplement à donner à Angela [Westwater] une idée de l'échelle que devaient avoir les projections de *Contrapposto Studies*. Bruce a utilisé son iPhone pour filmer. Nous avons projeté les différentes parties de la vidéo et j'ai marché vers l'image jusqu'à ce que nous puissions comparer la taille des figures à la mienne. C'est tout ce que nous avons fait. Nous avons regardé le résultat rapidement, pour nous assurer que tout était bien enregistré. Bruce est ensuite rentré chez lui, et il en a fait un montage. Quand je l'ai visionné, j'ai été frappé par l'étrange illusion qu'il y avait une personne dans la pièce. Il n'avait jamais été question d'en faire une œuvre, mais le résultat était vraiment intéressant. Nous avons retravaillé et allégé un peu le montage, pour qu'il soit plus cohérent, mais à la base, il s'agissait juste d'un projet utilitaire. Il s'est révélé beaucoup plus intéressant que ce que nous avions pensé.
- CB Cela vous est déjà arrivé par le passé.
- BN Oui. Mais c'est toujours étonnant.
- CB Vous aviez déjà utilisé un iPhone pour réaliser

- une œuvre. Par exemple, pour *Mr. Rogers*, n'est-ce pas ?
- BN Oui.
- CB C'était avec le vôtre ?
- BN Oui, j'ai utilisé le mien. Encore une fois, j'étais simplement en train de faire des essais, de chercher ce qui pourrait fonctionner. D'ailleurs, je ne pourrais pas faire *Mr. Rogers* une seconde fois: je ne pourrais pas compter sur le chat pour faire la même apparition. [Rires] Cette partie du film a donc été faite avec un iPhone. Nous avons tourné les autres plus tard, avec de l'éclairage et du matériel de meilleure qualité.
- [...]
- CB J'ai suivi d'assez près le développement de toutes ces œuvres, et j'ai constaté avec intérêt que vous les observiez à chaque étape, même quand elles semblaient terminées. C'est une sorte de processus réactif. Il se passe quelque chose, alors vous décidez de le conserver, ou de renoncer à des éléments. Vous intégrez délibérément les accidents dans le processus.
- BN C'est important d'observer l'œuvre pour voir ce qu'elle renferme vraiment et repérer les éléments que l'on souhaite utiliser. Je ne sais plus combien de vidéos j'ai fait à mes débuts à Southampton – j'en ai fait plusieurs –, mais je m'étais demandé si certaines seraient aussi appropriées. Par exemple, j'aurais bien aimé refaire *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968), mais je n'en suis physiquement plus capable. [Rires]
- CB C'est la plus exigeante.
- BN Elle est très difficile. J'ai envisagé de me laisser deux ans pour me remettre en forme, mais finalement j'ai renoncé [Rires]. Le fils de Bruce [Jamie] m'a un peu aidé. Il est artiste et funambule, donc sportif, et possède un très bon équilibre. J'ai voulu faire appel à lui, mais il n'arrivait pas bien à le faire. Il n'est pas aussi souple qu'on pourrait le penser. Nous lui avons demandé de prendre ma place quelques fois sur d'autres projets, pour faire des essais. Il ne peut pas s'empêcher de poser ses orteils en premier, parce que c'est comme cela que l'on marche sur un fil. Maintenant il a tendance à le faire tout le temps. À chaque fois qu'il a essayé de prendre ma place pour que je puisse voir à quoi ça allait ressembler, c'était bizarre.
- CB Je suppose que le bruit des pas n'est pas le même quand on marche de cette façon.
- BN Oui. De toute façon, je voulais le faire moi-même. Pourquoi utiliser quelqu'un d'autre ?
- CB Je me souviens, vous me disiez que vous vouliez marcher.
- BN Oui.
- CB Quand la nouvelle œuvre est présentée en lien avec *Walk with Contrapposto*, nous pouvons voir à quel point le mouvement est exagéré dans l'œuvre originale.
- BN Oui. Je ne peux plus faire cela, mon corps ne me le permet plus.
- CB J'aimerais encore vous poser quelques questions précises. Sur les projections de VI et VII, Erica Battle a remarqué que la bande supérieure de votre corps, là où devrait se trouver la tête, était plus mince que les autres. Est-ce fait exprès ?
- BN Oui, c'était simplement pour la comprimer, la couper.
- CB C'était un choix pratique ?
- BN Dans toutes les anciennes vidéos où j'utilise mon propre corps, soit je suis de dos, soit ma tête est coupée. Comme le corps n'a pas de visage, il est rendu plus anonyme. Au début, nous voulions faire la même chose, mais finalement, le visage est en partie visible.
- CB À certains moments, le spectateur voit vraiment votre visage.
- BN Oui.
- CB Et comment vous est venue l'idée du chiffre sept, en écho aux proportions idéales du corps ?
- BN Il s'agit d'un souvenir de mes cours d'histoire de l'art. Pendant la Renaissance, Dürer, Léonard de Vinci et d'autres essayaient de mesurer les proportions parfaites de l'être humain, et ils ont déterminé des chiffres. Je me suis toujours souvenu que la figure humaine mesurait sept têtes de haut.
- CB Mon éditeur dit que cette idée vient du Canon de Polyclète.
- BN Alors elle serait bien plus ancienne.
- CB Il serait le premier à avoir décrit et tenté d'établir les proportions idéales de toutes les parties du corps humain. Vous parlez souvent de la Renaissance, mais pas tellement de l'Antiquité classique. Pourtant, il y a une proximité entre votre œuvre et l'Antiquité classique.
- BN Parce que cette période était un modèle pour la Renaissance.
- CB Bien sûr. Mais les plis de votre tee-shirt blanc et la taille des figures semblent aussi faire référence à la sculpture classique. Il y aurait donc une sorte de double référence.
- BN Sans doute. Vous voyez que j'ai des souvenirs de mes cours d'histoire de l'art ! Pourtant, je voulais toujours que le professeur en arrive à l'expressionnisme abstrait. Je refusais de m'intéresser aux autres périodes.
- CB Encore une chose: comment la maquette de la salle de Philadelphie est-elle devenue une œuvre ? Pourquoi avez-vous pensé qu'elle pouvait en être une ?
- BN J'avais besoin d'élaborer ma pensée. C'est pour cette raison que nous avons réuni tous ces petits picoprojecteurs.
- CB La première maquette que nous vous avons envoyée était trop petite.
- BN Oui, elle était trop petite ; j'en ai fabriqué une plus

grande.
CB Vous aviez besoin de quelque chose de plus grand pour installer le matériel ?
BN Oui, je finis toujours par réaliser une plus grosse maquette. L'échelle des dessins était plus importante que celle de la première maquette, donc c'était plus facile ainsi. Comme j'ai l'habitude

d'appeler les choses des maquettes, j'ai trouvé que cela fonctionnait bien.
CB Parmi toutes vos maquettes, celle-ci est la première à devenir une œuvre d'art.
BN C'est vrai. Il y avait quelque chose de différent.
[...]

Damon Krukowski
La piste du son

Je ne suis certainement pas le seul à avoir entendu les œuvres de Bruce Nauman avant même de les avoir vues. Nombre de ses installations sont sonores. Je me rappelle m'être interrogé sur la source d'un son alors que je visitais une exposition dans laquelle, j'allais le découvrir, était présenté *Clown Torture* (1987). Suis-je parti à sa recherche ? L'auriez-vous fait ?

« No no no no no ! » n'est pas un cri très séduisant. Pourtant, il nous est impossible de nous détourner d'un son comme celui-là, qui pourrait être l'équivalent phonique d'un accident de voiture. Se mettre en quête de l'origine des sons liés à la douleur, à la peur, à l'inconfort, au danger, à l'hostilité, à la colère ou au conflit, est un réflexe sans doute inscrit dans nos gènes. Nous ressentons le besoin de les localiser, ne serait-ce que pour pouvoir les éviter.

La localisation est l'un des premiers usages biologiques que nous faisons des sons. Ils parviennent à chacune de nos deux oreilles avec d'infimes écarts de temps et de volume, suffisamment pour nous permettre de situer leur source. En partie grâce à ce processus, nous sommes capables de déterminer notre position dans l'espace. Cette aptitude n'a nullement besoin d'être perfectionnée, par l'étude ou la fréquentation assidue des galeries d'art et des musées, puisqu'elle relève du domaine de l'être humain.

Un être humain sera donc en mesure de localiser, dans une galerie ou un musée, le son émanant d'une exposition de Bruce Nauman ; mais une fois arrivé à destination, dans quelle sorte de lieu se trouvera-t-il ?

Dans ses œuvres de jeunesse – représentées dans cette exposition par une sélection de pièces des années 1960 devenues des classiques – comme dans ses récentes *Contrapposto Studies*, Nauman utilise le son pour égarer le visiteur dans l'espace. Les *Contrapposto Studies*, qui disloquent le corps de Nauman en morcelant et réassemblant son image, sont l'une des expressions les plus littérales de ce procédé. Nous le rencontrons à nouveau dans de nombreux détours de son œuvre, en particulier si nous suivons la piste indiquée par les sons qui en émanent.

Nauman est réputé laconique ; le recueil de ses écrits forme un volume très mince, et les entretiens qui les accompagnent sont truffés de réponses lapidaires¹. Néanmoins, il ne dissimule rien et semble toujours prêt à répondre sans détours. Quand on le questionne sur le thème du son – fait plutôt rare –, ses déclarations sont révélatrices de l'intérêt qu'il porte à la relation entre le son et l'espace. En 1970, le commissaire Willoughby Sharp interrogea Nauman de manière simple et directe au sujet de *Corridor Installation with Mirror-San Jose Installation (Double Wedge Corridor with Mirror)* (1970-1974) constituée de deux boîtes étroites en forme de V, alors exposée au San Jose State College:

WS « Pourquoi avez-vous choisi de présenter cette œuvre ainsi ?

BN Pour contrôler l'acoustique, le mur intégrait un isolant phonique qui modifiait la nature du son à l'intérieur du couloir et provoquait en parallèle une pression dans les oreilles. Ces variations de pression se déclaraient à l'approche du matériau, et m'intéressaient particulièrement. La forme en V était importante. L'effet était minime au niveau de l'ouverture, mais la pression augmentait considérablement au fur et à mesure que l'on progressait à l'intérieur. C'était propice à la claustrophobie...

WS Le visiteur peut aussi ressentir une pression dans son corps. Cela vient aussi de ses oreilles ?

BN Oui, en grande partie.

WS Cela veut dire que nous ressentons l'espace avec nos oreilles.

BN Oui, exactement². »

Dans la présente exposition, ce type d'atténuation sonore intervient à la fois dans les œuvres anciennes (*Diagonal Sound Wall (Acoustic Wall)*, 1970) et dans les œuvres récentes (*Acoustic Wedge (Mirrored)*, 2020). Ces pièces proposent une expérience consistant essentiellement à ressentir l'espace grâce à nos oreilles. Comme l'artiste n'y ajoute pas de sons, nous ne pouvons pas vraiment les considérer comme des œuvres d'« art sonore ». Toutefois, sa conversation avec Sharp démontre que le son occupe une place essentielle dans la réflexion au sujet de leur élaboration. Nauman compte sur nous pour solliciter nos oreilles. Du moins, il espère que ses œuvres nous inciteront à leur prêter attention.

En 1980, à l'occasion d'un entretien avec Michele D. De Angelus pour les archives du Smithsonian American Art Museum, dans une ambiance décontractée, Nauman évoqua certaines analogies, relatives à ses œuvres composées de couloirs. Il expliqua qu'elles pouvaient occasionner une anxiété chez certains visiteurs, dérivant des interactions avec les autres personnes présentes à l'intérieur de l'espace, ou du fait d'être exposés aux regards extérieurs lorsqu'ils s'y trouvent seuls.

« Au début, j'établissais une comparaison avec les cabines téléphoniques. Elles sont garantes de la discrétion acoustique de nos conversations, et en même temps, elles sont parfois implantées au coin des rues ou dans les stations essence. En nous écartant de la foule, nous devenons plus facilement repérables. Nous nous mettons dans une position plus vulnérable...³ » Comme nous l'apprend Nauman, c'est par l'intermédiaire de nos oreilles que nous ressentons l'isolement, l'enfermement, ou l'intimité acoustique d'un espace exigü comme celui d'une cabine téléphonique ou de *Corridor Installation with Mirror*. Quant à l'anxiété qui s'empare de nous lorsque nous devons partager un espace restreint, ou lorsque nous y sommes seuls exposés aux regards extérieurs, elle est ressentie ailleurs dans notre corps. Nauman poursuit:

« Je pense qu'il s'agit d'un drame psychologique bien réel. Lorsque nous étions enfants, nos bras ne devaient jamais dépasser les bords du lit sur lequel nous étions allongés, car quelque chose pouvait se terrer en dessous. Une portion de l'espace continue de nous échapper, même s'il me semble que nous essayons tous, d'une manière ou d'une autre, d'en avoir la maîtrise—en sifflant, par exemple, ou en faisant du bruit.⁴ »

Autrement dit, siffler dans l'obscurité permet d'apaiser nos peurs, parce que le son produit nous fournit une mesure de l'espace non visible. Il ricoche sur les murs et grâce à notre ouïe, nous parvenons à déterminer notre position alors que nos yeux en sont incapables. Le temps que le son met à revenir, le type de matériau sur lequel il se répercute, la présence d'un autre qui sifflerait en retour sont autant d'indices sonores nous permettant de saisir l'espace non visible et de nous y situer.

[...]

Cependant, l'association de ces pistes à un grand dispositif spatial à la Nauman—enregistrée dans l'atelier sur une cassette ou une pellicule de film¹⁵—délivre une impression qui n'a plus rien de drôle ou de léger. À juste titre, les œuvres vidéo sur cassette de Nauman datant des années 1960 sont aujourd'hui devenues des classiques d'un genre, voire d'une époque. Une composante spatiale a été ajoutée, comme dans les œuvres intégrant des murs ou des couloirs. Plusieurs sens sont alors engagés en même temps dans la perception, mais pas nécessairement de manière solidaire.

Dans un recueil informel de « notes et projets »—l'un des rares écrits publiés de l'artiste, datant de 1970—, il résume l'une de ses pensées en ces termes:

« Des informations plus « biaisées » que franchement contradictoires, c'est-à-dire qui viennent de et qui vont vers un mécanisme de réaction sans rapport. Les lignes biaisées peuvent être proches ou éloignées. (Les lignes biaisées ne se rencontrent jamais et ne sont jamais parallèles. La proximité semble plus intéressante que l'éloignement. Éloignement = surréalisme ?¹⁶ »

L'idée de lignes « biaisées » se rapporte aux œuvres qui intègrent des murs et des couloirs, mais peut aussi bien s'appliquer aux « films d'atelier » que Nauman réalise à la fin des années 1960. **Toutes ces œuvres vidéo, en apparence naturalistes, durent le temps d'une bobine de film ou d'une cassette, comme s'il n'y avait eu aucun montage. Leur son semble toujours avoir été enregistré en même temps que l'image, directement par la caméra, et toutes montrent l'artiste en train d'exécuter une action répétitive, souvent exigeante d'un point de vue physique.** Elles ne comportent pas une grande variété de détails mais intègrent toujours au moins deux lignes d'information « biaisées »: l'image et le son. L'impact de l'œuvre est en grande partie déterminé par la proximité ou l'éloignement de ces lignes qui dévient l'une de l'autre.

Dans le film correspondant à la première piste du disque vinyle Record, « *Violin Film # 1 (Playing the Violin As Fast As I Can)* » (1967-1968), nous entendons d'abord des pas, puis Nauman apparaît dans le cadre. Il tient à la main un violon et s'apprête à jouer, mais avant même qu'il ne commence, le son de son instrument se déclenche. Bientôt son image s'agite à son tour, en des gestes s'accordant plus ou moins aux

sons que nous entendons—difficile de le dire, dans la mesure où le jeu est grossier. Le son du violon s'arrête brusquement avant la fin de la bobine de film. Un ou deux temps après, l'image de Nauman s'interrompt elle aussi et sort du cadre, produisant de nouveaux bruits de pas apparemment synchronisés avec son mouvement.

Un coin d'atelier, l'artiste qui sort du cadre avec désinvolture, l'action répétée jusqu'à la fin de la bobine sans variation apparente: ces allures de cinéma-vérité sont démenties par le décalage entre l'image et le son. Ce dernier n'est pas très important, mais il suffit à nous déstabiliser dans nos suppositions. L'écart entre le son et l'image, d'abord évident, s'estompe rapidement jusqu'à se faire oublier au profit de l'observation du

corps principal de l'œuvre. Cet écart a-t-il été prémédité ? S'agit-il d'un défaut technique ? Il intervient une nouvelle fois à la fin, accentuant le biais. Pourtant, lorsque Nauman quitte le cadre, ses pas semblent synchronisés...

Nauman cherche, en quelque sorte, à effleurer la normalité. « La proximité semble plus intéressante que l'éloignement », écrit-il. « Éloignement = surréalisme ? » Les juxtapositions radicales de l'avant-garde historique—la « rencontre fortuite [...] d'une machine à coudre et d'un parapluie » de Lautréamont—ne l'attirent pas autant qu'un très léger trouble dans notre réalité quotidienne.

[...]

1 *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, Janet Kraynak (dir.), Cambridge, MIT Press, 2003. La première partie, celle des écrits (« Part I: Writings », p. 47-97), occupe à peine cinquante pages, incluant de nombreux espaces vides.

2 Bruce Nauman, entretien avec Willoughby Sharp, 7 mai 1970, *Avalanche, no 2* (hiver 1971), reproduit dans *ibid.*, p. 134.

3 Michele D. De Angelus, entretien d'histoire orale avec Bruce Nauman, 27-30 mai 1980, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reproduit dans *ibid.*, p. 278

4 *ibid.*, p. 279.

15 Dans les années 1960, Nauman enregistrait à la fois sur des bobines de

film et sur des cassettes vidéo. Il travailla d'abord avec une caméra de location 16mm, lorsqu'il était étudiant à l'université de Californie à Davis puis enseignant au San Francisco Art Institute. A la fin de l'année 1968, il utilisait une Sony Portapak, un modèle qui venait juste de sortir et qu'il empruntait alors à Leo Castelli. Il en vit rapidement les avantages: elle nécessitait peu d'opérations de traitement, le résultat pouvait être évalué immédiatement et la durée de l'enregistrement dépassait les dix minutes disponibles sur une pellicule. Voir Constance Lewallen, « What the Artist Does in the Studio is Art », dans *Bruce Nauman: Inside the White Cube*, Londres, White Cube, 2012).

16 *ibid.*, p. 59. Il n'y a pas de parenthèse fermante dans l'original.

Noé Soulier
L'action comme œuvre

Lorsqu'il obtient son Master of Fine Arts de l'université de Californie à Davis en 1966, Bruce Nauman s'installe à San Francisco. Après une période d'échanges intense avec les autres étudiants du Master, il se trouve plus isolé et se confronte à la question fondamentale de la définition de l'art. Il y apporte une réponse que ses œuvres ne cesseront d'interroger: l'art est ce que fait un artiste lorsqu'il est dans son atelier. Nauman ne définit pas l'art à partir des propriétés de l'œuvre. Contrairement à de très nombreuses œuvres du xxe siècle comme les *ready-made* de Marcel Duchamp, les « objets spécifiques » de Donald Judd, ou les œuvres conceptuelles de Lawrence Weiner, Nauman ne remet pas en cause les propriétés que l'on associe traditionnellement aux œuvres d'art comme le fait d'être construites d'après le dessin de l'artiste ou d'être façonnées par sa main. Il déplace la question de l'art des œuvres à l'activité de l'artiste et ce déplacement conduit à une transformation radicale de la relation entre l'action de créer et l'œuvre qui en résulte. Il existe habituellement une hiérarchie claire où l'œuvre détermine entièrement l'action qui permet de l'obtenir. **Chez Nauman, l'œuvre et l'action sont interdépendantes: les propriétés de l'œuvre sont déterminées d'après l'activité à laquelle son élaboration donne lieu.**

L'œuvre permet donc de générer une activité créative autant que l'activité créative permet de produire une œuvre. Dans le travail de Nauman, l'action de créer est éminemment réflexive, car elle se vise elle-même en tant qu'activité et pas uniquement comme un moyen pour produire une œuvre.

La richesse et la complexité de l'usage du langage dans les œuvres de Nauman et le fait que les *Investigations philosophiques* de Ludwig Wittgenstein aient constitué une référence importante ont conduit de nombreux auteurs, comme Arthur Danto ou Janet Kraynak, à mener une analyse de son œuvre qui fait appel à la philosophie du langage. En raison de la place centrale de l'action dans l'œuvre de Nauman, je tenterai ici de développer une autre lecture qui s'appuie sur la philosophie de l'action et plus spécifiquement sur l'analyse de l'action réflexive que j'ai développée dans le livre *Actions, mouvements et gestes* (2016). En adoptant cette approche pour interpréter l'œuvre de Nauman, j'espère montrer comment il utilise l'action pour s'éprouver lui-même et pour éprouver le fait même d'agir. L'action réflexive traverse en effet l'ensemble de son œuvre: elle est présente dans les instructions qu'il se donne à lui-même lors de ses performances, dans les actions qu'il suscite chez le public et dans son approche générale de l'art comme activité.

Agir sur soi

Les performances et vidéos de Nauman font apparaître un type de rapport à soi très particulier qu'il décrit dans un entretien mené en 1970 par Willoughby Sharp en ces termes:

« Une forme de conscience de soi est le fruit d'une certaine somme d'activités. Nous ne pouvons l'atteindre en pensant simplement à nous-mêmes. En faisant des exercices, nous développons une forme de conscience que nous ne trouvons pas en lisant des livres¹. »

Il s'agit d'une forme de réflexivité particulière: une conscience de soi liée à une activité. La réflexivité est généralement associée à la pensée. **Le terme même de réflexion marque cette association profonde entre la réflexivité et la pensée. Le fait de faire retour sur soi-même semble indissolublement lié à un acte de pensée. La pensée réflexive, le fait de penser ou d'être conscient de soi-même, est un thème central de la philosophie occidentale, tandis que l'analyse de l'action réflexive est beaucoup plus marginale.**

Une première forme de réflexivité apparaît dans les performances de Nauman dès 1965, alors qu'il est encore étudiant à UC Davis:

« Bruce Nauman: À la Davis, j'ai réalisé une pièce [*Wall-Floor Positions*²] qui consistait à me tenir debout le dos contre le mur pendant environ quarante-cinq secondes ou une minute, à m'en détacher en me penchant, à me plier au niveau de la taille, à m'accroupir, à m'asseoir et enfin à m'allonger. Il y avait sept positions par rapport au mur et au sol. Ensuite j'ai refait toute la séquence en me tenant à distance du mur, d'abord en lui faisant face puis en regardant vers la gauche et vers la droite. Cela faisait vingt-huit positions et l'ensemble durait environ une demi-heure.

WS Y avait-il un lien avec les problématiques sculpturales auxquelles vous réfléchissiez à ce moment-là ?

BN Oui, c'était l'époque où je réalisais les œuvres en fibre de verre, qui étaient à la fois l'intérieur et l'extérieur, pour lesquelles deux parties du même moule étaient assemblées.

WS Avez-vous identifié votre corps à ces pièces en fibre de verre ?

BN Oui. J'utilisais en quelque sorte mon corps comme un matériau et je le manipulais.

WS L'échange corps-matière joue un rôle très important dans votre réflexion, n'est-ce pas ?

BN Oui. J'ai réalisé une autre performance [*Manipulating a Fluorescent Tube*³] en 1965, dans laquelle je manipulais un luminaire fluorescent de deux mètres cinquante. J'utilisais mon corps et la lumière comme deux éléments distincts, en les traitant de manière égale et en créant simplement des formes⁴. »

Notre corps est mobilisé dans toutes nos actions, mais il est rarement la cible de l'action. On agit habituellement sur des objets extérieurs: la tasse que l'on attrape ou la poignée de porte que l'on tourne. Les mouvements impliqués dans la création d'une sculpture visent eux aussi un objet extérieur: traditionnellement un bloc d'argile, de marbre ou, dans le cas de Nauman, le moule dans lequel il coule la fibre de verre. Mais dans les deux performances mentionnées dans sa discussion avec Sharp, c'est son propre corps qui est visé par l'action. Celui-ci est traité comme un matériau manipulable au même titre que la fibre de verre:

WS Pourriez-vous évoquer plus spécifiquement une performance et un objet sculptural reposant sur des idées similaires ?

BN Prenons par exemple la performance avec les vingt-huit positions et les pièces en fibre de verre. Je me souviens vaguement avoir listé les choses qu'il était possible de faire avec une barre: la déformer, la plier, la tordre. Je crois que c'est comme cela que m'est venue l'idée de la performance, parce qu'il s'agissait simplement d'effectuer une suite d'actions: se tenir debout, se pencher, etc. Je ne sais pas si c'était compréhensible⁵. »

[...]

L'expérience du spectateur face aux performances de Nauman est à la fois empathique et introspective. Elles le conduisent à repérer les signes de l'expérience vécue du performeur et à se projeter dans cette expérience. En observant dans la durée une action qui n'a d'autre but que celui d'être éprouvée, il est amené à se demander quelle serait sa propre expérience face à cette action. Le fait de regarder Nauman laisser rebondir le poids de son corps contre l'angle d'un mur pendant de longues minutes le pousse à s'interroger sur ce qu'il éprouverait et sur la manière dont il réagirait dans cette situation. Le spectateur est alors indirectement engagé dans l'expérience que Nauman mène sur lui-même. Ces vidéos permettent ainsi de susciter une action réflexive au deuxième degré chez le spectateur.

Les vidéos *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up* et *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* permettent d'observer l'effet d'un acte mental sur le corps. Malgré le fait que l'action des performeurs n'implique pas de mouvements corporels, la manière dont ils sont affectés par leur propre acte de pensée est lisible sur leur corps. Cette transformation apparaît d'autant plus clairement qu'aucun mouvement volontaire ne vient en perturber la lecture. Par le décalage entre l'intensité de l'expérience vécue par les performeurs et la sobriété de l'action visible dans la vidéo, ces deux œuvres font également apparaître l'incertitude qui accompagne la manière dont on attribue

une expérience à autrui:

« L'expérience était vraiment intense, et ils étaient tous les deux très effrayés. Il me semble que les cassettes n'en montrent rien, et j'ai trouvé cela aussi intéressant¹⁶. »

Il est impossible d'avoir un rapport direct avec l'expérience vécue des performeurs, on ne peut qu'observer les traces qu'elle laisse au sein de leur activité. Ces

indices deviennent alors le point de départ d'une autre expérience générée par le spectateur. Ils suscitent la simulation mentale d'une action réflexive. Le spectateur, à partir de la description donnée par le titre et de l'observation des signes de l'expérience vécue des performeurs, est amené à rejouer intérieurement cette action réflexive.

[...]

1 Bruce Nauman, entretien avec Willoughby Sharp, 7 mai 1970, *Avalanche, no 2* (hiver 1971), reproduit dans *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, Janet Kraynak (dir.), Cambridge, MIT Press, 2005, p. 142.

2 La performance est présentée pour la première fois en 1965 et sera recréée dans une vidéo du même nom en 1968.

3 Performance recréée dans une vidéo du même nom en 1969.

4 *Please Pay Attention Please...*, *op. cit.*, p. 122-123.

5 *ibid.*, p. 123-124..

16 Bruce Nauman, entretien avec Butterfield, reproduit dans *ibid.*, p. 177.

Michael R. Taylor
Bruce Nauman: *Mapping the Studio*,
un changement de perspective

[...]

L'affirmation de l'atelier comme le lieu principal de la créativité—là où les idées émergent du travail effectué simplement avec « ce qui est à disposition »—est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Nauman depuis le milieu des années 1960. **Dans les œuvres de différentes natures qu'il produisit en quantité considérable au cours des décennies suivantes, l'atelier servit tour à tour de théâtre, de prison et de laboratoire au service d'expériences reposant sur l'exécution de tâches répétitives et anodines, bien que soigneusement mises en scène. L'atelier de Nauman devint ainsi régulièrement le témoin muet de la surveillance, de l'interrogatoire ou même de la torture, à mesure que l'artiste canalisait sa frustration et sa colère à l'égard de la condition humaine à travers des œuvres d'art unique, hautement originales et d'une puissance émotionnelle à l'état brut.**

L'atelier apparaît sous des aspects différents au cours de la longue carrière de Nauman, et semble revêtir à ses yeux une signification plurielle et ambiguë. Par exemple, l'installation sonore *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968) dans laquelle cette phrase, prononcée par l'artiste avec différentes intonations, est diffusée en boucle via des haut-parleurs encastrés dans les murs d'une pièce vide, confronte le visiteur aux sentiments de solitude et d'aliénation éprouvés dans l'atelier, lieu de la création de l'œuvre. Elle évoque les innombrables heures passées dans l'espace de travail, dans l'isolement exigé par la vocation artistique, qui provoque parfois des délires paranoïaques transformant l'atelier en un lieu sinistre et inquiétant, une métaphore de l'esprit tourmenté de l'artiste.

Dans l'œuvre de Nauman, l'atelier est parfois présenté comme un lieu de réflexion intime et attractif, un refuge pour échapper au monde du quotidien, mais la plupart du temps, c'est un espace oppressant, à la manière du couloir étroit et propice à la claustrophobie que l'artiste avait initialement conçu comme un accessoire pour *Walk with Contrapposto*. Dans cette œuvre vidéo, filmée en 1968, Nauman marche à l'intérieur de ce long corridor étriqué, flanqué de deux murs parallèles distants de cinquante centimètres l'un de l'autre, en se déhanchant exagérément à la manière des poses stylisées de la sculpture classique. En mai 1969, le couloir fut reconstitué dans le cadre de l'exposition « Anti-Illusion: Procedures/Materials » au Whitney Museum of American Art à New York, et prit alors le titre de *Performance Corridor*. Comme l'espace d'exposition alloué à cette œuvre était restreint,

le couloir reconstruit était plus long et plus étroit—à peine vingt centimètres séparaient les deux murs—, interdisant son accès même au plus maigre visiteur.

Ces œuvres architecturales, dont les variations ultérieures intégraient des lumières fluorescentes, des miroirs, des caméras et des écrans vidéo, inaugurèrent chez l'artiste un inépuisable intérêt pour la déstabilisation du spectateur—dans son corps et sa perception de l'espace—, par l'intermédiaire d'œuvres d'art qui défient notre esprit et attaquent nos sens. D'une certaine manière, ces couloirs et environnements construits à l'échelle d'une pièce peuvent être perçus comme se substituant au corps de l'artiste. Nauman aurait alors poussé à son extrême le narcissisme implicite de l'œuvre à miroirs *Corridor #2* de Lucas Samaras—imaginée d'abord en dessin en 1966 avant d'être construite en 1970—en utilisant les dimensions et proportions de son propre corps pour déterminer les formats de ces passages comprimés, correspondant à sa silhouette filiforme et tout juste assez larges pour contenir une personne de la même corpulence³.

[...]

L'intense et durable relation que Nauman entretient avec son atelier se révèle être l'un des thèmes centraux de sa production. L'atelier est le terrain de ses plus grandes explorations du sens de l'art et offre un cadre propice à la compréhension de son œuvre, protéiforme et finalement inclassable, dans la mesure où une grande part de ses travaux, pionniers dans l'art de l'installation, la sculpture, la vidéo, le néon, la photographie et la performance, peut être envisagée comme la projection de l'espace personnel de l'artiste.

La naissance de l'intérêt de Nauman pour la signification conceptuelle et métaphorique de l'atelier coïncida avec le rejet virulent par l'artiste français Daniel Buren du modèle selon lequel un espace privé dévoué au travail, privilégié et érigé en tour d'ivoire, serait l'unique lieu où l'art pourrait être conçu et réalisé³⁴. Buren appelait au contraire à ce que l'art soit créé directement dans la rue, à l'image de ses propres œuvres, qui consistaient en des bandes alternativement blanches et colorées, appliquées en peinture ou en collage sur une grande variété d'emplacements, publics et privés—bâtiments commerciaux, wagons de trains ou voiles de bateaux. Selon Buren, l'atelier de l'artiste contemporain fonctionnait comme une sorte de « gare de triage » servant de « lieu de production d'une part, de lieu d'attente d'autre part, et enfin—si tout va bien—de diffusion³⁵ ». Depuis Courbet, l'atelier était devenu un carrefour de relations sociales au sein duquel l'artiste pouvait interagir avec les marchands d'art, les collectionneurs, les conservateurs de musée et autres arbitres du goût dont la caution était indispensable pour extraire les œuvres de leur

purgatoire, c'est-à-dire de leur lieu de production. Pour Buren, l'œuvre d'art était ainsi victime d'une « contradiction mortelle [...] dont elle ne se remettra jamais³⁶ », puisque les salles d'exposition d'une galerie d'art ou d'un musée, aux murs blanc immaculé et éclairés par des projecteurs électriques, et l'atelier d'un artiste où s'accumulent les meubles, les outils et les débris, aux côtés d'œuvres abouties, en cours ou laissées inachevées, sont deux environnements radicalement opposés.

Pourtant, l'œuvre de Nauman a toujours survécu au passage de l'espace de travail-l'atelier-à celui du musée ou de la galerie, un mouvement dont Buren craignait qu'il ne compromette l'intégrité et l'incidence de l'art. Après une soixantaine d'années de recherches intensives sur la nature de l'art dans sa relation au langage, à la perception, à la phénoménologie et à la psychologie, Nauman préserve avec détermination l'instantanéité primitive de l'œuvre, telle qu'elle a été conçue à l'origine, précisément parce qu'il utilise comme objet et substance de son art invariablement inventif tout ce qu'il trouve à portée de main, dans les recoins et interstices de son atelier, y compris son propre corps omniprésent. Ces dernières années, toujours attentif aux évolutions de la technologie et de la perception, **Nauman a revisité et actualisé des œuvres antérieures, avec notamment *Walking a Line*, une vidéo projection en 3D hypnotique achevée en 2019. Cette œuvre fait intentionnellement référence aux performances basées sur des activités du corps exécutées à l'atelier, telles que *Walk with Contrapposto* et d'autres vidéos de la fin des années 1960, ainsi qu'aux plus récentes *Contrapposto Studies* de 2015/2016.** Comme un funambule qui s'efforce de garder l'équilibre, Nauman étend ses bras sur les côtés et avance en ligne droite de manière incertaine. Il est plus âgé et plus vulnérable qu'il ne l'était à la fin des années 1960, quand il marchait en trépignant énergiquement à l'intérieur de l'atelier. Dans *Walking a Line*, sa progression est entravée par la division horizontale de la projection et la désynchronisation. Cet assemblage déconcertant rend ses mouvements instables, hésitants et teintés d'appréhension, tandis qu'il poursuit son périple métaphorique à travers l'atelier et le monde.

L'œuvre la plus récente de Nauman, *Nature Morte*, achevée en 2020 pendant la pandémie mondiale de Covid-19, prend une fois de plus pour sujet l'atelier de l'artiste et rappelle l'installation aux projections

vidéo multiples *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*. ***Nature Morte*, qui est à ce jour l'œuvre de Nauman la plus ambitieuse et la plus exigeante d'un point de vue technologique, propose aux spectateurs une expérience immersive et participative. Jusqu'alors observateurs passifs des événements survenant dans cet espace intérieur privé, ils tiennent désormais un rôle actif dans l'œuvre grâce à un iPad leur permettant de contrôler la vidéo projetée au mur en grandes dimensions, de naviguer à l'intérieur de l'espace et de régler le point de vue sur des objets individuels ou sur de larges perspectives panoramiques.** Effectivement, Nauman s'est retiré de l'atelier au profit du spectateur, mais sa présence se fait partout sentir, encore plus nettement sans doute sur les images en couleur punaisées aux murs, le présentant à cheval. À l'aide d'un scanner 3D à main, Nauman a numérisé le contenu et le contenant de son atelier, puis assemblé les images pour que le spectateur puisse se déplacer dans cet espace et en scruter tous les détails, à travers une infinité de configurations et d'expériences, comme dans un jeu vidéo en réalité virtuelle³⁷. L'abandon des commandes au spectateur/participant révèle la dimension poignante de l'œuvre ; l'artiste aura 80 ans en 2021.

Comme son titre l'indique, *Nature Morte* est une méditation sur la mortalité de l'artiste lui-même, et s'inscrit dans la tradition des Vanités qui relèvent du genre de la nature morte dans l'art occidental. En effet, les objets que renferme l'atelier—une tasse à café sur une soucoupe, un marteau, des boîtes en carton, des outils électriques, un escabeau, une chaise pivotante et des vinyles, entre autres—sont en quelque sorte les composantes d'une nature morte, mais sont visibles sous tous les angles, y compris de dessus et de dessous. **Cette mobilité veille à ce que rien ne meure ou ne reste figé dans *Nature Morte*, et même si le spectateur agit sur ces éléments, en utilisant l'iPad pour s'offrir une vue panoramique de l'atelier ou pour s'approcher au plus près d'un objet, il sera toujours face à un espace virtuel que Nauman a lui-même édifié, et qu'il continue de contrôler. L'artiste peut ainsi préserver, dans le présent et l'avenir, la relation de l'œuvre d'art à son lieu de production, ainsi que l'empreinte de ses idées et des cheminements de sa pensée.** Que ce soit une cage, un couloir, un laboratoire, une prison, un sanctuaire, une scène, un théâtre, une expérience en trois dimensions ou en réalité virtuelle, l'atelier de Nauman demeure le creuset dans lequel s'est façonnée la vision écorchée et provocatrice qu'il a de l'être humain, et le véhicule auquel il retourne sans cesse pour l'exprimer.

3 Nauman a peut-être vu également un autre dessin de *Corridor de Samaras*, daté du 9 décembre 1966, dans l'exposition "American Sculpture of the Sixties", inaugurée en avril 1967 au Los Angeles County Museum of Art. Ce dessin, qui figure aussi dans le catalogue, représente une série de couloirs faits de miroirs et de sphères en cristal, d'une longueur d'environ deux mètres cinquante. *American Sculpture of the Sixties*, Maurice Tuchman (dir.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1967, p. 184.

34 Voir Daniel Buren, « Fonction de l'atelier », 1971, dans *Écrits*, vol. 1, Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain, 1991, p. 195-205.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Je suis extrêmement reconnaissant à Emma Taylor, Abby Taylor et Morgan Smartt de m'avoir suggéré cette correspondance entre *Nature Morte* et les jeux vidéo en réalité virtuelle.

3 LISTE DES ŒUVRES

BOUNCING IN THE CORNER, NO. 1, 1968

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Pinault Collection

FOOTSTEPS, 1968

Cassette audio, papier cartonné
6,5 x 27,5 cm
Collection privée

PERFORMANCE (SLIGHTLY CROUCHED), 1968

Instructions pour performance, texte dactylographié
sur papier
Avec cadre: 55 x 41 x 4,5 cm
Sans cadre: 35,5 x 21,6 cm
Collection de l'artiste

SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK), 1968

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

STAMPING IN THE STUDIO, 1968

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

STEEL CHANNEL PIECE, 1968

Acier, lecteur de cassette audio, cassette audio,
haut-parleur
17,8 x 17,8 x 304,8 cm
The Sonnabend Collection Foundation

WALK WITH CONTRAPPOSTO, 1968

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

BOUNCING IN THE CORNER, NO.2: UPSIDE DOWN, 1969

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

LIP SYNC, 1969

Cassette vidéo, noir et blanc, son
57 min.
Pinault Collection

PACING UPSIDE DOWN, 1969

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

REVOLVING UPSIDE DOWN, 1969

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

SOUND BREAKING WALL, 1969

Salle avec audio à deux canaux, en boucle
Dimensions variables
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Panza Collection, Gift, 1992

SOUNDTRACK FROM FIRST VIOLIN FILM, 1969

Vinyle LP, encart papier, pochette en carton,
étui en Perspex
Face A: 13 min. 36 sec.
Face B: 19 min. 29 sec.
Collection privée

UNTITLED or EXTENDED TIME PIECE, 1969

Performance
60 min.
Collection de l'artiste

UNTITLED, 1969

Performance
60 min.
Collection de l'artiste

UNTITLED, 1969

Proposition pour une performance
30 min.
Collection de l'artiste

VIOLIN TUNED D E A D, 1969

Cassette vidéo, noir et blanc, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

DIAGONAL SOUND WALL (ACOUSTIC WALL), 1970

Matériel acoustique sur armature
Dimensions variables
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Panza Collection, Gift, 1992

ELKE ALLOWING THE FLOOR TO RISE UP OVER HER, FACE UP, 1973

Cassette vidéo, couleur, son
40 min.
Electronic Arts Intermix

TONY SINKING INTO THE FLOOR, FACE UP AND FACE DOWN, 1973

Cassette vidéo, couleur, son
60 min.
Electronic Arts Intermix

VIOLINS+SILENCE=VIOLENCE, 1981

Crayon, fusain et pastel sur papier
Avec cadre: 142 x 162 x 4 cm
Sans cadre: 134 x 154.3 cm
Pinault Collection

TEST TAPE FAT CHANCE JOHN CAGE, 2001

Vidéo, DVD

12 min., en boucle

Pinault Collection

FOR CHILDREN/FOR BEGINNERS, 2009

Graphite sur papier, deux parties

76,8 x 55,9 cm chacune

83 x 62 x 5 cm avec cadre

Ce dyptique est un élément de l'installation audio

For Children, 2010, son stéréo, en boucle, quatre

enceintes cachées, dimensions variables

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

FOR BEGINNERS (ALL THE COMBINATIONS OF THUMB AND FINGERS), 2010

Installation vidéo HD (couleur, son stéréo), en boucle

Canal A: 26 min. 19 sec.

Canal B: 25 min. 59 sec.

Collection of the Los Angeles County Museum of Art and Pinault Collection

FOR BEGINNERS (INSTRUCTED PIANO), 2010

Installation audio (son stéréo), en boucle, deux enceintes cachées

Dimensions variables

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

FOR CHILDREN, 2010

Installation audio (son stéréo), en boucle, quatre enceintes cachées

Dimensions variables

Un élément de cette installation audio est le dessin en deux parties *For Children/For Beginners*, 2009, graphite sur papier, 83 x 62 x 5 cm chacune, avec cadre

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

WALKS IN WALKS OUT, 2015

Installation vidéo HD (couleur, son stéréo, en boucle) 3 min

Co-propriété de la Pinault Collection et du Philadelphia Museum of Art. Le soutien financier pour le Philadelphia Museum of Art est rendu possible grâce à la générosité de nombreux donateurs.

CONTRAPPOSTO STUDIES, I THROUGH VII, 2015-2016

Installation vidéo HD (couleur, son stéréo, en boucle)

Élément vidéo (Contrapposto Study I): 7min. 5sec.

Élément vidéo (Contrapposto Study II): 7min. 5sec.

Élément vidéo (Contrapposto Study III): 62min. 19sec.

Élément vidéo (Contrapposto Study IV): 7min. 5sec.

Élément vidéo (Contrapposto Study V): 63min. 21sec.

Élément vidéo (Contrapposto Study VI): 7min. 5sec.

Élément vidéo (Contrapposto Study VII): 62min. 19sec.

Co-propriété de la Pinault Collection et du Philadelphia Museum of Art. Le soutien financier pour le Philadelphia Museum of Art est rendu possible grâce à la générosité de nombreux donateurs.

MODEL FOR PHILADELPHIA MUSEUM OF ART (1"=1'), 2015/2016

Carton plume, sept projecteurs, sept lecteurs, sept supports de projection, trois piédestaux

127 x 355,6 x 228,5 cm

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

CONTRAPPOSTO SPLIT, 2017

Projection 4K 120 fps 3D (couleur, son stéréo)

289,6 cm x 515,6 cm

Glenstone Museum, Potomac, Maryland

WALKING A LINE, 2019

Projection 4K 120fps 3D (couleur, son stéréo), en boucle

289,6 x 515,6 cm, 15 min. 46 sec.

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

ACOUSTIC WEDGE (MIRRORED), 2020

Encre sur papier

28 x 21,6 cm

Collection de l'artiste

ACOUSTIC WEDGE (MIRRORED), 2020

Panneau mural et matériel acoustique

Dimensions variables

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

NATURE MORTE, 2020

Trois projections vidéo 4K et trois serveurs contrôlés par trois iPad Pro 11", scans 3D du studio

Dimensions variables (en consultation avec le studio de Bruce Nauman)

Courtesy of the artist and Sperone Westwater,

New York

4 LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Le catalogue trilingue (italien, anglais, français) de l'exposition « Bruce Nauman: *Contrapposto Studies* » est co-édité par Palazzo Grassi–Punta della Dogana avec Marsilio Editori, Venise.

Projet graphique de Zak Group.

368 pages, avec 325 images
60 €

Avec des textes de:

François Pinault, Président
de Palazzo Grassi–Punta della Dogana

Bruno Racine, Directeur et Administrateur délégué
de Palazzo Grassi–Punta della Dogana

Caroline Bourgeois et Carlos Basualdo,
commissaires de l'exposition

Carlos Basualdo, co-commissaire de l'exposition
Volvere sobre sus pasos

Damon Krukowski, musicien et écrivain
La piste du son

Noé Soulier, Directeur du Centre national de danse
contemporaine d'Angers
L'action comme œuvre

Michael R. Taylor, conservateur en chef et directeur
adjoint (Art & Education) au Virginia Museum of Fine
Arts in Richmond, Virginia
*Bruce Nauman: Mapping the Studio, un changement
de perspective*

Jean-Pierre Criqui, historien de l'art et critique,
conservateur au Musée national d'art moderne
(Centre Pompidou, Paris)
Le désenseignement de Bruce Nauman

Erica F. Battle, John Alchin and Hal Marryatt
Associate Curator en art contemporain du
Philadelphia Museum of Art
Bruce Nauman: les corps à l'œuvre

Caroline Bourgeois, co-commissaire de l'exposition
Walks in Walks Out: une expérience

Et un entretien de Bruce Nauman avec
Carlos Basualdo.

5 BIOGRAPHIE DE BRUCE NAUMAN

Né en 1941 à Fort Wayne, Indiana, Bruce Nauman étudie les mathématiques, la physique, la musique et les arts plastiques à l'Université du Wisconsin, Madison, avant de poursuivre ses études en art à l'Université de Californie, Davis. Il est considéré comme l'un des plus importants artistes américains vivants et comme un catalyseur des récents changements qui ont porté la pratique artistique vers l'utilisation conceptuelle et performative du langage et du corps. Depuis sa première exposition personnelle dans une galerie en 1966, Bruce Nauman a fait l'objet de nombreuses expositions dans de grands musées internationaux, dont sa première monographie au Los Angeles County Museum of Art (1972) et au Whitney Museum of American Art (1973).

Parmi les expositions monographiques retenons celle organisée à la Whitechapel Art Gallery, Londres, en collaboration avec la Kunsthalle Base et le Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (1986-1987), et la grande rétrospective co-organisée par le Walker Art Center et le Hirshhorn Museum, présentée au Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, Madrid, puis à Minneapolis, au Museum of Contemporary Art Los Angeles, au Hirshhorn Museum, Washington D.C., au Museum of

Modern Art, New York, et au Kunsthaus Zurich (1993-1995). Ses expositions personnelles récentes incluent « Raw Materials », commissionnée pour le Turbine Hall de la Tate Modern (2004) et « A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s » au Berkeley Art Museum, au Castello di Rivoli et à la Menil Collection (2007-2008). En 2015, la Fondation Cartier présente une exposition consacrée à ses sculptures vidéos et sonores. La grande rétrospective « Bruce Nauman: Disappearing Acts » a été présentée au Schaulager, Basel (2018), puis au Museum of Modern Art, New York et au MoMA/PS.1 (2018-2019). En 2020-2021, une exposition personnelle lui a été consacrée à la Tate Modern à Londres.

Bruce Nauman a reçu le Prix pour l'Art de la Wolf Foundation en 1993, le Wexner Prize en 1994, le Lion d'Or de la 48. Biennale de Venise en 1999 et le Praemium Imperiale en 2004. Il a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise de 2009 et, à cette occasion, le pavillon a reçu le Lion d'or pour la meilleure participation nationale. Depuis sa première exposition à la Sperone Westwater en 1976, son travail a été régulièrement exposé à la galerie (1982, 1984, 1989, 1990, 1996, 2002, 2008, 2010, 2013, 2016 et 2020).

6 BIOGRAPHIE DES COMMISSAIRES

Carlos Basualdo

Carlos Basualdo est Senior Curator en art contemporain au Keith L. et Katherine Sachs du Philadelphia Museum of Art, où il dirige le département de l'art contemporain.

Il a assuré la coordination générale de l'exposition « Bruce Nauman: Topological Gardens », qui représentait les États-Unis à la Biennale de Venise en 2009 et a reçu le Lion d'or de la meilleure participation nationale. Il a participé au commissariat de Documenta11 et de la 50e Biennale de Venise, et fut le concepteur et commissaire de « Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture », présentée au MCA Chicago puis à la Barbican Gallery à Londres (2004-2005), ainsi qu'au Bronx Museum à New York et au Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (2006-2007). De 2010 à 2013, il fut Curator at Large au MAXXI Arte à Rome.

En 2017, il a organisé (avec Erica F. Battle) l'exposition « Bruce Nauman, Contrapposto Studies » au Philadelphia Museum of Art.

Caroline Bourgeois

Caroline Bourgeois est actuellement conservatrice auprès de la Collection Pinault, pour laquelle elle avait déjà, entre 1998 et 2001, constitué une collection vidéo d'envergure internationale. De 2004 à 2008, elle est la directrice artistique du Frac Ile-de-France–Le Plateau à Paris où elle assure le commissariat d'expositions marquantes, aussi bien que collectives (« Ralentir vite », « Société Anonyme ») que personnelles (Loris Gréaud, Adel Abdessemed, Cao Fei).

Elle a également organisé de grandes collaborations artistiques dans l'espace public avec Dominique Gonzalez-Foerster à Paris, puis avec Pierre Huyghe à Venise. Ces dialogues entre les artistes et la Collection se poursuivent au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana, à travers des expositions monographiques, notamment d'Urs Fischer, de Martial Raysse, Albert Oehlen et Luc Tuymans, et des expositions co-conçues notamment avec Dahn Vo, Muna El Fituri et Thomas Houseago.

De grandes expositions collectives voient également le jour, dont « Passage du temps » à Lille, « Qui a peur des artistes ? » à Dinard, « A triple tour » à la Conciergerie à Paris, « Debout ! » à Rennes.

ANNEXES

7 LA DIRECTION DE PALAZZO GRASSI–PUNTA DELLA DOGANA

En 2020, François Pinault a nommé Bruno Racine à la direction de Palazzo Grassi–Punta della Dogana. Martin Bethenod, Directeur de l’institution vénitienne depuis 2010 s’est ainsi consacré pleinement à l’ouverture et au développement de la Bourse de Commerce, le nouveau site parisien de la Collection Pinault.

A travers la nomination de Bruno Racine à Palazzo Grassi–Punta della Dogana et la confirmation de Martin Bethenod à la Bourse de Commerce, François Pinault a souhaité manifester son attachement au développement, à la fois spécifique et harmonieux, des deux pôles muséaux de Pinault Collection, à Venise et à Paris.

Biographie de Bruno Racine

Né le 17 décembre 1951 à Paris, Bruno Racine a reçu une formation littéraire (élève de l’École normale supérieure et agrégé de lettres classiques) avant d’entrer à l’École nationale d’administration, dont il sort en 1979 comme auditeur à la Cour des comptes.

Il a servi à plusieurs reprises dans le domaine des affaires étrangères, en particulier, au cabinet de Jacques Chirac, Premier ministre, (1986–1988), puis d’Alain Juppé, Ministre des Affaires étrangères (1993–1995) et Premier ministre (1995–1997). Il a notamment dirigé le Centre d’analyse et de prévision du Quai d’Orsay (1993–1995).

Dans le domaine culturel, il a exercé les fonctions de directeur des affaires culturelles de la Ville de Paris (1988–1993) et dirigé l’Académie de France à Rome, Villa Médicis de 1997 à 2002. Pendant son mandat romain, il a institué un cycle international d’expositions d’art contemporain, notamment la trilogie *La Ville, le jardin, la mémoire*, et largement ouvert la Villa aux

artistes italiens de toutes les générations. Il a ensuite été appelé à succéder à Jean-Jacques Aillagon comme président du Centre Geroges Pompidou (2002–2007) avant d’être nommé président de la Bibliothèque nationale de France (2007–2016). Dans ces dernières fonctions, il a donné une impulsion majeure au tournant numérique de l’institution, tout en l’ouvrant davantage à l’art contemporain par un ensemble d’expositions qui manifestaient le lien entre les artistes et le monde du livre (Sophie Calle, Richard Prince, Matthew Barney, Anselm Kiefer). Rentré à la Cour des comptes en 2016 où il est conseiller maître, il a été chargé tout récemment d’une mission prospective sur les auteurs et l’acte de création par le ministre de la Culture (2019).

Bruno Racine est président de la Fondation pour la recherche stratégique (FRS) et du Studio national des arts contemporains-Le Fresnoy.

Il poursuit en parallèle une œuvre littéraire et a publié plusieurs romans chez Grasset (*Le gouverneur de Morée*, prix du premier roman 1982 ; *Terre de promesse*, 1986 ; *Au péril de la mer*, prix des Deux-Magots 1991 ; *La séparation des biens*, 1997 ; *Le Tombeau de la Chrétienne*, 2002 ; *Le côté d’Odessa*, 2007) et chez Gallimard (*Adieu à l’Italie*, 2012 ; *La voix de ma mère*, 2015 ; *L’île silencieuse*, 2021). Il est également l’auteur de livres sur l’Italie parus chez Flammarion (*L’art de vivre à Rome*, 1999 ; *L’art de vivre en Toscane*, 2000) et aux PUF (*Les Cent mots de Rome*, 2018). Il est également l’auteur d’un essai sur les enjeux du numérique (*Google et le Nouveau monde*, Plon, 2010).

Il est Directeur et Administrateur délégué de Palazzo Grassi–Punta della Dogana depuis avril 2020.

8 QUELQUES CHIFFRES

La vocation de Palazzo Grassi–Punta della Dogana est de partager avec le public l'exceptionnelle Collection Pinault et de soutenir la création artistique contemporaine internationale. La programmation de Palazzo Grassi–Punta della Dogana s'articule selon un principe d'alternance entre expositions thématiques d'œuvres de la Collection Pinault et des expositions personnelles de grands artistes d'aujourd'hui.

Une politique d'inclusion et d'accessibilité appliquée aux services et activités offerts par le musée, et une proposition culturelle continue et variée permettent à Palazzo Grassi–Punta della Dogana d'atteindre un public toujours plus large.

Depuis 2013, l'auditorium du Teatrino de Palazzo Grassi accueille de nombreuses activités témoignant de l'engagement de l'institution à développer un dialogue avec le public et à faire de ses espaces un lieu d'échange et de débat.

- 3 lieux symboles de la ville de Venise: le Palazzo Grassi, la Punta della Dogana et le Teatrino
- plus de 5.000 mètres carrés d'espaces d'exposition répartis entre le Palazzo Grassi et la Punta della Dogana
- 1 auditorium de 225 places
- plus de 3 millions de visiteurs depuis 2006
- 28 expositions entre le Palazzo Grassi et la Punta della Dogana
- plus de 390 artistes exposés entre le Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana
- plus de 600 événements au Teatrino depuis mai 2013
- 400 activités pédagogiques en 2019: visites guidées, ateliers, masterclass
- plus de 40 jours par an d'ouverture gratuite pour les résidents de Venise

9 TEATRINO DI PALAZZO GRASSI

Restauré en 2013 par l'architecte Tadao Ando, le Teatrino du Palazzo Grassi accueille une vaste programmation, complémentaire des expositions consacrées à l'art contemporain présentées au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana, et qui explore librement toutes les formes d'expression artistique contemporaine.

En huit ans, le Teatrino s'est imposé comme l'un des acteurs les plus dynamiques du circuit culturel vénitien: plus de 100 conférences, projections, concerts et performances y sont proposés chaque année, le plus souvent gratuitement. Ils sont réalisés et produits par le Palazzo Grassi et souvent organisés en synergie avec des partenaires locaux, nationaux et internationaux.

2020

Pendant les périodes d'ouverture, le Teatrino de Palazzo Grassi a accueilli des Art Conversations, des projections, des rencontres et des ateliers pour enfants et pour adultes ouverts au public, dont certains proposés en ligne.

Le public a eu l'occasion d'écouter les Art Conversations consacrées aux trois expositions présentées en 2020. **Caroline Bourgeois** et **Muna El Fitri**, deux des commissaires de « Untitled, 2020. Trois regards sur l'art d'aujourd'hui », ont rencontré l'historienne de l'art **Angela Vettese** pour raconter la genèse du projet d'exposition et approfondir les thèmes abordés par les artistes de l'exposition.

Matthieu Humery, commissaire général du projet d'exposition « Henri Cartier-Bresson. Le Grand Jeu », a rencontré deux des cinq commissaires de l'exposition: le réalisateur **Wim Wenders**—en ligne—et **Sylvie Aubenas**, conservatrice et directrice du Département des Estampes et de Photographie de la Bibliothèque nationale de France.

L'artiste **Youssef Nabil** a rencontré Matthieu Humery, l'un des deux commissaires de l'exposition « Youssef Nabil. Once Upon a Dream », et Sylvie Aubenas.

Comme chaque année, le Teatrino a accueilli les projections de **Lo schermo dell'arte Film Festival**, les lectures de **Casa delle Parole** et les **ateliers pour enfants Muoviti Muoviti ! conçus par Susanne Franco** et permettant aux jeunes participants de découvrir l'art de l'improvisation et de la narration à travers les gestes et la voix. Des **ateliers pour tous** ont été menés par **Roberta Albiero** et **Marco Cappelletti**, **Alessandro Bonaccorsi** et, en ligne, **Gaetano Di Gregorio**. Les rencontres et ateliers proposés par le **MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo de Rome**, pour l'édition 2020 de **Grand Tour** se sont tenus en ligne.

Un cycle de rencontres proposées par la **Libreria MarcoPolo** de Venise s'est également tenu avec les auteurs **Michele Masneri**, **Leonardo Caffo** et **Maria Luisa Frisa** en conversation avec **Jonathan Bazzi** pour la présentation de la revue **Dune**, publiée par Flash Art. Le Teatrino a accueilli pour la première fois les projections de **Cinemapocalissi**, qui a transformé le lieu en cinéma post-porno. Le projet a été créé par **Il Colorificio**, collectif qui explore la relation et la représentation non normative des corps et de la sexualité.

En février 2020, la troisième édition de **Set Up** s'est tenue à la Punta della Dogana avec la participation d'artistes provenant du monde entier: Greener Grass (NL), Wowawiwa (SE-BE), Nora Chipaumire (ZW), Ätna (DE), Awesome Tapes from Africa (USA), Kelly Lee Owens (UK), Marco Scipione (IT), MK (IT), Moor Mother (USA), Omar Souleyman (SY), Sama' (PS).

2021

Le Teatrino de Palazzo Grassi rouvrira au public avec un nouveau programme d'événements consacrés à l'exposition en cours à la Punta della Dogana et une nouvelle saison de projections et rencontres.

Le calendrier est publié sur le site de Palazzo Grassi—Punta della Dogana: www.palazzograssi.it/eventi.

10 SERVICES PÉDAGOGIQUES ET ACTIVITÉS POUR LE PUBLIC

Afin d'encourager les jeunes visiteurs à découvrir l'art contemporain, Palazzo Grassi–Punta della Dogana leur offre l'accès gratuit aux expositions jusqu'à l'âge de 19 ans.

ACTIVITÉS POUR LE PUBLIC

Visites guidées des expositions et de l'architecture

Palazzo Grassi–Punta della Dogana organise des visites guidées qui ont pour thème les expositions en cours ou l'architecture de ses bâtiments. Il est également possible de visiter le Teatrino en dehors des horaires d'ouverture avec un guide spécialisé en architecture.

Ces visites sont disponibles sur réservation, en italien, en français ou en anglais.

Ateliers pour tous

Un samedi par mois, Palazzo Grassi–Punta della Dogana propose à tous les publics sans distinction d'âge un programme d'initiatives ayant pour but de favoriser l'approche à l'art contemporain. Guidés par des spécialistes dans les différentes disciplines invités pour l'occasion, les visiteurs peuvent prendre part à des activités créatives et à des ateliers permettant d'enrichir leur expérience des expositions en cours. Les ateliers sont gratuits et disponibles en italien, anglais et/ou français.

Médiateurs culturels

Palazzo Grassi–Punta della Dogana a constitué une équipe de médiateurs culturels pour permettre aux visiteurs une approche plus approfondie des expositions en cours. Ces médiateurs proposent gratuitement de brefs focus thématiques et encouragent par le dialogue la découverte des œuvres et du parcours des expositions.

Depuis 2019, le Palazzo Grassi développe le projet **Altri Sguardi**, un atelier de médiation culturelle consacré aux demandeurs d'asile et aux réfugiés. Conçu en collaboration avec différentes associations locales, il permet aux participants et au public d'établir un dialogue multiculturel, en élargissant l'horizon de leurs connaissances et en développant de nouveaux échanges sur l'art contemporain.

ACTIVITÉS POUR LES FAMILLES

Cahier d'activités en famille

Un cahier d'activités, en italien, français et anglais, est disponible gratuitement à l'usage des familles. Constitué de jeux, de quiz et d'exercices d'observation, il permet aux familles de visiter les expositions de façon autonome et interactive.

Pour informations sur les activités pour le public
www.palazzograssi.it/visite

E-mail: visite@palazzograssi.it ACTIVITÉS POUR LES ÉCOLES

Palazzo Grassi–Punta della Dogana propose un large programme d'activités pédagogiques et de visites guidées, en italien, anglais et français, réservées aux élèves des écoles italiennes et étrangères, pour toutes les classes.

VISITES GUIDÉES ET ATELIERS

Les ateliers et les parcours guidés fournissent aux enseignants et à leurs élèves des clés de lecture utiles pour comprendre et approfondir les thèmes des expositions en cours.

Tous les ateliers peuvent se dérouler dans les salles d'exposition ainsi qu'à distance, à travers la plateforme en ligne utilisée par les écoles. Ils offrent la possibilité de vivre les expositions comme un lieu de partage de points de vue et encouragent une réflexion critique sur le monde qui nous entoure, à travers l'activité « Entre nous soit dit–commissaires pour un jour », dont le but est de créer un parcours guidé alternatif pensé par les élèves pour leurs pairs.

Palazzo Grassi Teens

Palazzo Grassi Teens est le programme de Palazzo Grassi–Punta della Dogana pour les adolescents de 15 à 19 ans. La méthode d'apprentissage entre pairs caractérise tout le programme ; elle est basée sur l'expérience directe et est construite en forte collaboration avec les élèves, leurs écoles et les associations locales. Deux modalités sont proposées:

- les élèves sont encouragés, dans l'analyse des œuvres d'art contemporain exposées, à développer capacités d'interprétation et sens critique. Après une introduction aux langages de l'art contemporain, les participants élaborent un projet en petits groupes, leur permettant ainsi de développer leur *soft skills*, d'apprendre les règles de la narration visuelle et à gérer en toute autonomie un projet créatif.
- un groupe d'adolescents ayant répondu à un appel à candidature a la possibilité de vivre une expérience professionnelle dans un contexte créatif et stimulant, de connaître de l'intérieur une institution muséale et d'en découvrir le fonctionnement et les dynamiques. Suivis par des professionnels externes et internes au musée, les élèves sont insérés dans un projet visant à la mise en place d'un outil d'interaction et de participation du public.

Parcours CLIL (Content and Language Integrated Learning)

Palazzo Grassi–Punta della Dogana propose des parcours CLIL réservés aux enseignants qui désirent

encourager leurs élèves à apprendre une langue étrangère en dehors du contexte scolaire tout en favorisant leur approche à l'art contemporain.

Les langues qu'il est possible de pratiquer par cette méthode sont l'anglais, le français et l'espagnol (pour les écoles italiennes), auxquelles s'ajoute l'italien langue étrangère. Ces parcours sont animés par des tuteurs de langue maternelle formés expressément pour cette activité et peuvent se dérouler dans les salles d'exposition ainsi qu'à distance, à travers la plateforme en ligne utilisée par les écoles.

Accessibilité

Les services éducatifs de Palazzo Grassi–Punta della Dogana développent des activités inclusives et accessibles à tous les visiteurs. Les groupes et associations ayant des requêtes spécifiques peuvent élaborer une activité en collaboration avec l'équipe du musée afin qu'elle soient compatibles avec leurs exigences.

Pour les activités pour les écoles et réservations

www.palazzograssi.it/education

Tel: +39 041 2401 373

E-mail: education@palazzograssi.it

11 PALAZZO GRASSI EN LIGNE

Palazzo Grassi–Punta della Dogana consacre une attention particulière à la communication numérique et adopte une stratégie diversifiée, fondée sur une mise à jour permanente et sur l’apport de contenus inédits, d’approfondissements et de parcours spécifiques afin de faire participer le public à la vie du musée et de lui permettre d’interagir avec lui et avec le monde de l’art italien et international.

En 2020, des projets consacrés au public italien et international ont été conçus et réalisés pendant les périodes de fermeture des musées suite aux mesures mises en place pour lutter contre la pandémie de covid-19. L’institution s’est concentrée sur la communauté qu’elle a construit au fil du temps grâce au principe d’accessibilité et d’ouverture qui anime ses activités.

Open Lab

Conçu en collaboration avec des professionnels actifs dans différents secteurs de la créativité contemporaine, OpenLab est un format qui propose des activités numériques pensées pour être réalisées à tout moment. Elles sont accessibles sur les réseaux sociaux du Palazzo Grassi et grâce à un e-book téléchargeable gratuitement sur le site de l’institution.

Olimpia Zagnoli, Giulio Iacchetti, studio saòr, Ryoko Skiguchi, Erik Kessels, Emiliano Ponzi, Marco Cappelletti et Livia Satriano ont invité le public numérique à suivre de simples instructions visant à stimuler des points de vue inédits sur leur vie quotidienne.

Atelier après atelier, les participants ont été guidés à la découverte de leur propre imagination, avec pour objectif l’exploration du rapport entre observation, création et partage.

Contenus consacrés aux expositions

A l’occasion des trois expositions présentées en 2020, la monographie consacrée à l’artiste Youssef Nabil, l’exposition consacrée à la Master Collection de Henri Cartier-Bresson et l’exposition collective « Untitled, 2020. Trois regards sur l’art d’aujourd’hui », l’institution a développé différents projets conçus et réalisés en collaboration avec des partenaires et des contenus d’approfondissement avec les commissaires et artistes.

Des interviews du commissaire Matthieu Humery, de l’artiste Youssef Nabil et de la commissaire Caroline

Bourgeois ainsi que la présentation de chacune des salles de l’exposition « Untitled, 2020. Trois regards sur l’art d’aujourd’hui » sont toujours disponibles en ligne.

Le projet « Masterset Stories. Racconti in tre righe », développé en collaboration avec Marsilio Editori, a été présenté sur les réseaux sociaux et a vu la participation de six écrivaines invitées à imaginer de brèves histoires prenant comme point de départ les images de Henri Cartier-Bresson exposées au Palazzo Grassi et publiées dans le catalogue.

Le Palazzo Grassi a participé à l’initiative promue par le Smithsonian American Art Museum et l’Hirshhorn Museum and Sculpture Garden dans le cadre du mouvement Black Lives Matter. En collaboration avec l’artiste Arthur Jafa, les deux musées ont invité 13 institutions et collections du monde entier qui possèdent une copie de l’œuvre *Love is the Message. The Message is Death* à la rendre disponible en ligne pendant 48 heures.

Architecture

Le dialogue constant avec le partenaire Google Arts and Culture Institute a permis de présenter sur la plateforme Google Arts and Culture un tour virtuel de la Punta della Dogana, filmée pour la première fois entièrement *street view* grâce à la technologie *street view*. Il est possible d’explorer à 360 degrés certaines salles du premier étage ainsi que d’admirer la vue offerte par les terrasses, de se promener virtuellement à l’intérieur du Cube conçu par Tadao Ando et de redécouvrir certains des accrochages qui ont marqué ce lieu.

Site internet

Des contenus multimédias, des informations, des activités pédagogiques, des rencontres au Teatrino, l’histoire et l’architecture de l’institution, des approfondissements consacrés aux expositions et aux artistes de la Pinault Collection sont des éléments disponibles sur le site www.palazzograssi.it.

Facebook: plus de 80.000 followers

Instagram: plus de 104.00 followers

Twitter: plus de 29.700 followers

Youtube: plus de 800.000 visualisations

12 DORSODURO MUSEUM MILE

En 2020, les Gallerie dell'Accademia, la Galleria di Palazzo Cini, la Collection Peggy Guggenheim et Palazzo Grassi–Punta della Dogana relancent le Dorsoduro Museum Mile, un voyage culturel extraordinaire à travers huit siècles d'art.

Conçu en 2015, le Dorsoduro Museum Mile guide le visiteur le long d'un parcours qui traverse le quartier de Dorsoduro, entre le Grand Canal et le Canal de la Giudecca, et l'accompagne à la découverte de huit siècles d'histoire de l'art: des chefs-d'œuvre de la peinture vénitienne médiévale et de la Renaissance aux Gallerie dell'Accademia, jusqu'aux grands artistes d'aujourd'hui présentés à la Punta della Dogana, en passant par les maisons-musées de Vittorio Cini e de Peggy Guggenheim, qui accueillent les collections de ces grands mécènes.

Un billet payant ou une Membership Card de l'une des institutions partenaires donne droit à des tarifs exclusifs dans les autres institutions participant au projet.

Le Dorsoduro Museum Mile vit également en ligne sur les profils des quatre institutions à travers des projets numériques conçus pour raconter cet extraordinaire parcours culturel même pendant les périodes de fermeture des lieux d'exposition.

A l'occasion des 1600 ans de la fondation de la ville de Venise, le projet Diari del Miglio a permis de raconter l'identité de chacune des quatre institutions et le lien particulier que chacune d'entre elles entretient avec Venise. Grâce à cinq visites d'Instagram invitant le public numérique à participer à la création de contenus, des promenades virtuelles traversant non seulement les siècles d'histoire du Dorsoduro Museum mile, mais aussi toute l'histoire de Venise sont proposées sur les réseaux sociaux.

13 MEMBERSHIP CARD

Palazzo Grassi–Punta della Dogana propose un programme de Membership pour les visiteurs souhaitant participer à la vie des deux musées, à des événements réservés aux abonnés, à des visites guidées exclusives des expositions et aux rencontres programmées au Teatrino tout en bénéficiant de nombreux avantages.

Chaque année, les adhérents au programme Membership reçoivent une carte exclusive personnalisée par un artiste de la Collection Pinault ainsi qu'un cadeau en édition limitée.

La Membership Card a déjà reproduit les œuvres d'artistes tels que Rudolf Stingel (2013), Wade Guyton (2014), Danh Vo (2015), Jean-Luc Moulène (2016), Damien Hirst (2017), Albert Oehlen (2018), Luc Tuymans (2019), Youssef Nabil (2020) et constitue un véritable objet de collection. En 2021, la carte reproduit une œuvre de Bruce Nauman.

Les Members recevront cette fois encore un cadeau en édition limitée: un sac reproduisant une œuvre de Bruce Nauman conçu spécifiquement pour l'exposition en collaboration avec la Cooperativa Sociale Rio Terà dei Pensieri qui s'engage pour la réinsertion professionnelle des détenus ; un partenariat de Palazzo Grassi–Punta della Dogana pour un projet unique, innovant et de fort impact social.

Avantages réservés aux adhérents:

En plus de l'entrée gratuite et prioritaire au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana, depuis cette année, la Membership Card offre aussi la possibilité de visiter gratuitement la Bourse de Commerce, nouveau lieu d'exposition de la Pinault Collection à Paris

- Un cadeau de bienvenue et la carte réalisée par un artiste de la Pinault Collection ;
- Une invitation aux vernissages pour deux personnes ;
- La possibilité d'acheter pour leurs éventuels accompagnateurs un billet d'entrée à tarif réduit pour les adhérents YOUNG et INDIVIDUAL, deux billets pour les adhérents DUAL
- Des visites privées aux expositions et aux divers événements réservés aux adhérents ;
- Un accès prioritaire aux activités organisées au Palazzo Grassi, à la Punta della Dogana et au Teatrino ;
- Des réductions aux cafés et dans les bookshops des deux musées ;
- Des réductions et avantages dans les musées et les institutions partenaires ;

Carte Young (carte personnelle, valable pour une personne âgée de 20 à 26 ans)

- 12 mois: 20€ / 24 mois: 36€

Carte Individual (carte personnelle, valable pour une personne)

- 12 mois: 35€ / 24 mois: 63€

Carte Dual (carte personnelle valable pour le titulaire et un invité)

- 12 mois: 60€ / 24 mois: 108€

Une réduction de 10% est offerte pour tout renouvellement d'un abonnement annuel effectué dans l'année.

Pour plus d'informations:

Tel: +39 041 2401347

E-mail: membership@palazzograssi.it

14 INFORMATIONS PRATIQUES

Palazzo Grassi

San Samuele 3231
30123 Venice
Vaporetto: San Samuele (ligne 1)

Punta della Dogana

Dorsoduro 2
30123 Venice
Vaporetto: Salute (ligne 1)

Teatrino di Palazzo Grassi

San Marco 3260
30124 Venice
Vaporetto: San Samuele (ligne 2), Sant'Angelo (ligne 1)

Tel: +39 041 523 1680

Dates d'ouverture

Punta della Dogana

Bruce Nauman. Contrapposto Studies
23 mai 2021 – 09 janvier 2022

Teatrino du Palazzo Grassi

Calendrier des rendez-vous consultable sur le site internet:
www.palazzograssi.it

Plus d'informations sur les horaires, les tarifs, les activités et les modalités d'accès au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana sont disponibles sur le site:

www.palazzograssi.it

Billetterie

- Plein tarif: 15€
- Tarif réduit: 12€

Gratuit: jeunes jusqu'à l'âge de 19 ans, possesseurs de la Membership Card de Palazzo Grassi – Punta della Dogana, journalistes (sur présentation d'une carte de presse en cours de validité), grands invalides, guides autorisés (sur présentation du permis remis par la Province de Venise), 2 accompagnateurs pour chaque groupe scolaire de 15 à 24 participants ; 3 accompagnateurs pour chaque groupe scolaire de 25 à 29 participants, 1 accompagnateur pour chaque groupe d'adultes de 15 à 29 personnes, chômeurs (sur présentation d'un justificatif), carte ICOM.

Entrée gratuite tous les mercredis pour les résidents de la Ville de Venise, sur présentation d'une carte d'identité, et pour les étudiants des universités vénitiennes, Ca' Foscari, de IUAV, Académie des Beaux-Arts de Venise, Venice International University et Conservatoire Benedetto Marcello, sur présentation de la carte d'étudiant.

Membership

La Membership Card offre trois formules d'adhésion:
Young 12 mois: 20€ | 24 mois: 36€
Individual 12 mois: 35€ | 24 mois: 63€
Dual 12 mois: 60€ | 24 mois: 108€

Pour plus d'informations:

Tel: +39 041 2401 347
E-mail: membership@palazzograssi.it

Réservations et visites guidées

En ligne

www.ticketlandia.com

Par email, visites guidées uniquement

visite@palazzograssi.it

Pour les groupes scolaires

education@palazzograssi.it

La présence d'un opérateur LIS (langue des signes italienne) est disponible sur réservation.

Le musée pour tous

Le Palazzo Grassi, la Punta della Dogana et le Teatrino sont accessibles aux personnes à mobilité réduite grâce à l'absence de barrières architecturales depuis l'embarcadère de San Samuele (Palazzo Grassi et le Teatrino) et de la Salute (Punta della Dogana). A l'intérieur les musées sont dotés d'ascenseurs, de rampes mobiles et de chaises roulantes. Les visites guidées au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana sont accessibles aux personnes malentendantes: il est possible de demander gratuitement la présence d'un guide ou d'un interprète LIS (Langue des Signes Italienne) avec un préavis d'une semaine.

Services pour le public

Un vestiaire, un bookshop et une cafétéria sont à la disposition du public, tant au Palazzo Grassi qu'à la Punta della Dogana.

Mini guide de l'exposition

Distribué gratuitement dans les salles des musées.

Wifi gratuit

Palazzo Grassi et Punta della Dogana bookshops

Situés au rez-de-chaussée du Palazzo Grassi et de la Punta della Dogana, les bookshops sont gérés par Civita Tre Venezie, spécialisée dans la gestion de librairies de musées et dans la production de merchandising personnalisé. Ces espaces entièrement conçus

par Tadao Ando proposent, en plus de la vente des catalogues des expositions, une vaste gamme d'ouvrages en différentes langues consacrés à l'art et à l'architecture, une grande sélection de livres pour enfants, ainsi que des produits exclusifs de papeterie et de merchandising.

Les catalogues des expositions de Palazzo Grassi–Punta della Dogana sont édités et publiés par Marsilio Editori, spécialisé dans la publication de livres d'art.

Palazzo Grassi Shop: +39 041 241 2960
Dogana Shop: +39 041 4763 062

Palazzo Grassi e Dogana Cafés

Depuis avril 2018, le Palazzo Grassi Café et le Dogana Café sont confiés à ChefYouWant, une start-up du Veneto en mesure d'associer une proposition oeno-gastronomique de haut niveau à une proposition innovatrice et flexible.

Partnerships

Palazzo Grassi–Punta della Dogana est accompagné par de nombreux partenaires dans la réalisation et la promotion de ses activités, dans son développement d'une politique culturelle de diffusion et de rapprochement avec un public nouveau et dans le renforcement des relations entre l'institution et les acteurs locaux, nationaux et internationaux. Les projets spéciaux et les collaborations incluent la participation de partenaires publics et privés, d'entreprises, de professionnels du tourisme et de la communication, d'institutions culturelles et de centres de recherche.

Contacts presse

ufficiostampa@palazzograssi.it
France et international
Claudine Colin Communication
3, rue de Turbigo
75001 Paris
Tél: +33 (0) 1 42 72 60 01
Dimitri Besse
dimitri@claudinecolin.com
Thomas Lozinski
thomas@claudinecolin.com
www.claudinecolin.com

Italie et correspondants

PCM Studio

Via Farini 70
20159 Milan
press@paolamanfredi.com
Tél: +39 02 3676 9480
Federica Farci
Cell: +39 3420515787
federica@paolamanfredi.com
www.paolamanfredi.com

15 LA COLLECTION PINAULT

Amateur d'art, François Pinault est l'un des plus importants collectionneurs d'art contemporain au monde. La collection qu'il réunit depuis plus de 50 ans constitue aujourd'hui un ensemble de plus de 10000 œuvres, représentant tout particulièrement l'art des années 1960 à nos jours. Son projet culturel s'est construit dans la volonté de partager sa passion pour l'art de son temps avec le plus grand nombre. Il s'illustre par un engagement durable envers les artistes et une exploration continue des nouveaux territoires de la création. Depuis 2006, le projet culturel de François Pinault est orienté autour de trois axes: une activité muséale; un programme d'expositions hors les murs ; des initiatives de soutien aux créateurs et de promotion de l'histoire de l'art.

Les musées

L'activité muséale s'est d'abord déployée sur deux sites d'exception à Venise: le Palazzo Grassi d'une part, acquis en 2005 et inauguré en 2006, et la Punta della Dogana d'autre part, ouverte en 2009. Ces espaces ont été restaurés et aménagés par l'architecte japonais Tadao Ando, lauréat du prix Pritzker. Dans ces deux musées, les œuvres de la Collection Pinault font l'objet d'accrochages régulièrement renouvelés. Toutes les expositions donnent lieu à l'implication active des artistes, invités à créer des œuvres *in situ* ou à réaliser des commandes spécifiques. Le Teatrino, recréé par Tadao Ando et ouvert en 2013, propose un important programme culturel et pédagogique, dans le cadre de partenariats noués avec les institutions et universités vénitiennes, italiennes et internationales. En 2021, c'est à Paris qu'ouvre le nouveau musée de Pinault Collection à la Bourse de Commerce.

Les hors les murs

Par-delà Venise et désormais Paris, les œuvres de la collection font régulièrement l'objet d'expositions à travers le monde. Elles ont ainsi été présentées à Paris, Moscou, Monaco, Séoul, Lille, Dinard, Dunkerque, Essen, Stockholm, Rennes et Beyrouth. Sollicitée par des institutions publiques et privées du monde entier, la Collection Pinault mène également une politique soutenue de prêts de ses œuvres (Centre Pompidou, LACMA, Philadelphia Museum of Art, etc.) et d'acquisitions conjointes avec d'autres grands acteurs de l'art contemporain.

La résidence de Lens

Parallèlement, la Collection Pinault est à l'origine d'initiatives de soutien aux artistes contemporains et de promotion de l'histoire de l'art moderne et contemporain. François Pinault a, par ailleurs, créé une résidence d'artistes dans l'ancienne cité minière. Située dans un presbytère désaffecté, réaménagé par l'agence NeM / Niney et Marca Architectes, elle a été inaugurée en décembre 2015. Le choix des résidents se fait en étroite concertation entre la Collection, la DRAC, le FRAC Hauts-de-France, le Fresnoy à Tourcoing, le LAM à Villeneuve d'Ascq et le Louvre-Lens. Après le duo formé par les américains Melissa Dubbin et Aaron S. Davidson (2016), l'artiste belge Édith Dekyndt (2017), puis le Brésilien Lucas Arruda (2017–2018) et le Franco-marocain Hicham Berrada (2018-2019), c'est la Française Bertille Bak qui a achevé sa résidence en septembre 2020. L'artiste invité pour la saison 2020–2021 est le Chilien Enrique Ramirez.

Le prix Pierre Daix

Par ailleurs, en hommage à son ami l'historien Pierre Daix, disparu en 2014, François Pinault a créé le prix Pierre Daix, qui distingue chaque année un ouvrage d'histoire de l'art moderne ou contemporain. Le prix a déjà été décerné:

- en 2019, à Rémi Labrusse (*Préhistoire, l'envers du temps*) ;
- en 2018, à Pierre Wat (*Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*) ;
- en 2017, à Elisabeth Lebovici (*Ce que le sida m'a fait – Art et activisme à la fin du 20e siècle*) ;
- en 2016, à Maurice Fréchuret (*Effacer – Paradoxe d'un geste artistique*) ;
- en 2015, à Yve-Alain Bois (*Ellsworth Kelly. Catalogue raisonné of paintings and sculpture 1940 – 1953, Tome 1*) et à Marie-Anne Lescourret (*Aby Warburg ou la tentation du regard*).

Les mécénats

À la demande de François Pinault, Pinault Collection s'engage régulièrement dans des mécénats importants dont celui consenti en faveur de la restauration de la maison de Victor Hugo à Guernesey, propriété de la Ville de Paris.

16 BOURSE DE COMMERCE – PINAULT COLLECTION

Un nouveau musée d'art contemporain à Paris

Une nouvelle étape du projet culturel de François Pinault

La Bourse de Commerce – Pinault Collection, nouveau musée parmi le réseau de lieux et d'initiatives développés depuis 2006 par François Pinault, ouvrira ses portes en 2021, au cœur de Paris. Elle propose un point de vue sur la collection d'œuvres contemporaines que constitue François Pinault depuis plus de cinquante ans, à travers un programme d'expositions et d'événements. Restaurée et transformée par l'architecte Tadao Ando, avec Lucie Niney et Thibault Marca de l'agence NeM et Pierre-Antoine Gatier, la Bourse de Commerce instaure un dialogue inédit entre le patrimoine et la création contemporaine à Paris.

Le monument embrasse quatre siècles de prouesses architecturales et techniques. Cet édifice, qui associe la première colonne isolée de Paris édifée au 16^e siècle, les vestiges d'une Halle au Blé du 18^e siècle, et la première coupole en fonte de fer de grande portée érigée en 1812, a été recomposé en 1889 pour devenir la Bourse de Commerce. Propriété de la Ville de Paris, le monument a été confié pour cinquante ans à la Collection Pinault qui a accompli sa complète restauration et sa transformation en un musée consacré à l'art de notre temps. La Bourse de Commerce offre dix galeries d'expositions, des espaces d'accueil et de médiation. Un auditorium de 284 places accueille conférences, rencontres, projections, concerts, etc. Le Studio, vaste « boîte noire » située au sous-sol, est consacré à la présentation d'œuvres vidéos et sonores. Le Foyer, entourant l'Auditorium, accueille aussi performances, installations et formes libres.

L'art de notre temps à travers le prisme d'une collection

La collection, un ensemble exceptionnel de plus de dix mille œuvres de près de 380 artistes, est constitué de peintures, de sculptures, de vidéos, de photographies, d'œuvres sonores, d'installations et de performances. Les artistes dont François Pinault collectionne les œuvres sont issus de tous les continents et représentent plusieurs générations. Ils explorent tous les territoires de la création et témoignent de l'attention toute particulière portée par le collectionneur aux courants émergents. Cet ensemble, dédié à l'art des années 1960 à nos jours, offre un regard sur l'art de notre temps, le regard d'un passionné, un regard subjectif, qui contribue à saisir notre époque. Comme dans les musées vénitiens (Palazzo Grassi / Punta della Dogana), la collection est présentée à la Bourse de Commerce au travers d'un programme permanent d'accrochages temporaires: expositions thématiques et monographiques, mais aussi commandes, cartes blanches et projets in situ. La première saison d'expositions et d'événements, est intitulée « Ouverture ».

Pour tous les publics

Ouverte à toutes les disciplines artistiques et à tous les publics, des connaisseurs aux découvreurs et aux curieux, la Bourse de Commerce privilégie l'accueil, l'hospitalité et l'accessibilité de tous les publics, dans un dialogue serein avec le patrimoine, respectueux des œuvres et des visiteurs, quel que soit leur niveau de relation à la création ou leur expérience de l'art contemporain. La Bourse de Commerce souhaite proposer à son public une expérience contemporaine de la visite de musée: à travers des temps et des espaces propices à la contemplation, au repos, à l'écoute, à travers la présence bienveillante de médiateurs et la mise à disposition d'outils d'aide à la visite, de menus services et un accompagnement attentif.

17 CHRONOLOGIE DES EXPOSITIONS DE LA COLLECTION PINAULT

BRUCE NAUMAN: CONTRAPPOSTO STUDIES

commissaires: Carlos Basualdo et
Caroline Bourgeois
Punta della Dogana
23 mai 2021–9 janvier 2022

HENRI CARTIER-BRESSON. LE GRAND JEU

commissaire général: Matthieu Humery,
commissaires de l'exposition: Sylvie Aubenas,
Javier Cercas, Annie Leibovitz, François Pinault,
Wim Wenders

YOUSSEF NABIL. ONCE UPON A DREAM

commissaires: Jean-Jacques Aillagon
et Matthieu Humery
Palazzo Grassi
11 juillet 2020–26 février 2021

UNTITLED, 2020. TROIS REGARDS SUR L'ART D'AUJOURD'HUI

commissaires: Caroline Bourgeois,
Muna El Fituri, Thomas Houseago
Punta della Dogana
11 juillet 2020–5 novembre 2020

LA PELLE – LUC TUYMANS

commissaires: Luc Tuymans en
collaboration avec Caroline Bourgeois
Palazzo Grassi
24 mars 2019–6 janvier 2020

LUOGO E SEGNI

commissaires: Martin Bethenod
et Mouna Mekouar
Punta della Dogana
24 mars 2019–15 décembre 2019

ALBERT OEHLEN – COWS BY THE WATER

commissaire: Caroline Bourgeois
Palazzo Grassi
8 avril 2018–6 janvier 2019

DANCING WITH MYSELF

commissaires: Martin Bethenod
et Florian Ebner
Punta della Dogana
8 avril 2018–16 décembre 2018

TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE. DAMIEN HIRST

commissaire: Elena Geuna
Punta della Dogana et Palazzo Grassi
9 avril 2017–3 décembre 2017

ACCROCHAGE

commissaire: Caroline Bourgeois
Punta della Dogana
17 avril 2016–20 novembre 2016

SIGMAR POLKE

commissaires: Elena Geuna et Guy Tosatto
Palazzo Grassi
17 avril 2016–6 novembre 2016

SLIP OF THE TONGUE

commissaires: Danh Vo en collaboration
avec Caroline Bourgeois
Punta della Dogana
12 avril 2015–10 janvier 2016

MARTIAL RAYSSE

commissaires: Caroline Bourgeois en
collaboration avec l'artiste
Palazzo Grassi
12 avril 2015–30 novembre 2015

L'ILLUSION DES LUMIÈRES

commissaire: Caroline Bourgeois

IRVING PENN. RESONANCE

commissaires: Pierre Apraxine
et Matthieu Humery
Palazzo Grassi
13 avril 2014–6 janvier 2015

PRIMA MATERIA

commissaires: Caroline Bourgeois
et Michael Govan
Punta della Dogana
30 mai 2013–15 février 2015

RUDOLF STINGEL

exposition personnelle de Rudolf Stingel conçue
par l'artiste en collaboration avec Elena Geuna
Palazzo Grassi
7 avril 2013–6 janvier 2014

PAROLES DES IMAGES

commissaire: Caroline Bourgeois
Palazzo Grassi
30 août 2012–13 janvier 2013

MADAME FISSCHER

exposition personnelle d'Urs Fischer conçue par
l'artiste en collaboration avec Caroline Bourgeois
Palazzo Grassi
15 avril 2012–15 juillet 2012

LE MONDE VOUS APPARTIENT
commissaire: Caroline Bourgeois
Palazzo Grassi
2 juin 2011 – 21 février 2012

ÉLOGE DU DOUTE
commissaire: Caroline Bourgeois
Punta della Dogana
10 avril 2011 – 17 mars 2013

**MAPPING THE STUDIO: ARTISTS FROM
THE FRANÇOIS PINAULT COLLECTION**
commissaires: Francesco Bonami et Alison Gingeras
Punta della Dogana et Palazzo Grassi
6 juin 2009 – 10 avril 2011

**ITALICS. ART ITALIEN ENTRE TRADITION
ET RÉVOLUTION, 1968-2008**
commissaire: Francesco Bonami
Palazzo Grassi
27 septembre 2008 – 22 mars 2009

**ROME ET LES BARBARES. LA NAISSANCE
D'UN NOUVEAU MONDE**
commissaire: Jean-Jacques Aillagon
Palazzo Grassi
26 janvier 2008 – 20 juillet 2008

**SEQUENCE 1 – PEINTURE ET SCULPTURE
DANS LA COLLECTION FRANÇOIS PINAULT**
commissaire: Alison Gingeras
Palazzo Grassi
5 mai 2007 – 11 novembre 2007

PICASSO, LA JOIE DE VIVRE. 1945 - 1948
commissaire: Jean-Louis Andral
**LA COLLECTION FRANÇOIS PINAULT:
UNE SÉLECTION POST - POP**
commissaire: Alison Gingeras
Palazzo Grassi
11 novembre 2006 – 11 mars 2007

**WHERE ARE WE GOING? UN CHOIX D'OEUVRES
DE LA COLLECTION FRANÇOIS PINAULT**
commissaire: Alison Gingeras
Palazzo Grassi
29 avril 2006 – 1 octobre 2006

EXPOSITIONS HORS LES MURS DEPUIS 2007

EXPOSITIONS À VENIR

JUSQUE - LÀ
commissaires: Caroline Bourgeois et Pascale
Pronnier en collaboration avec Enrique Ramirez
Le Fresnoy – Studio national des arts
contemporains, Tourcoing
Printemps 2022

HENRI CARTIER - BRESSON. LE GRAND JEU
commissaire général: Matthieu Humery,
BnF François-Mitterrand, Paris
Jusqu'au 22 août 2021

**JEFF KOONS MUCEM.
OEUVRES DE LA COLLECTION PINAULT**
commissaires: Elena Geuna et Emilie Girard,
Mucem, Marseille,
Jusqu'au 18 octobre 2021

**AU - DELÀ DE LA COULEUR. LE NOIR ET
LE BLANC DANS LA COLLECTION PINAULT**
commissaire: Jean-Jacques Aillagon,
Couvent des Jacobins, Rennes
12 juin – 29 août 2021

EXPOSITIONS PASSÉES

SO BRITISH!
commissaires: Sylvain Amic et Joanne Snrech
Musée des Beaux-Arts de Rouen
5 juin 2019 – 11 mai 2020

**IRVING PENN. UNTRUBLED – WORKS FROM
THE PINAULT COLLECTION**
commissaire: Matthieu Humery
Mina Image Centre, Beyrouth
16 janvier 2019 – 28 avril 2019

DEBOUT !
commissaire: Caroline Bourgeois
Couvent des Jacobins, Rennes
23 juin 2018 – 9 septembre 2018

IRVING PENN. RESONANCE
commissaire: Matthieu Humery
Fotografiska Museet, Stockholm
16 juin 2017 – 17 septembre 2017

**DANCING WITH MYSELF. SELF - PORTRAIT
AND SELF - INVENTION. WORKS FROM THE
PINAULT COLLECTION**
commissaires: Martin Bethenod, Florian Ebner
et Anna Fricke
Museum Folkwang, Essen
7 octobre 2016 – 15 janvier 2017

**ART LOVERS. HISTOIRES D'ART DANS
LA COLLECTION PINAULT**
commissaire: Martin Bethenod
Grimaldi Forum, Monaco
12 juillet 2014 – 7 septembre 2014

À TRIPLE TOUR
commissaire: Caroline Bourgeois
Conciergerie, Paris
21 octobre 2013 – 6 janvier 2014

L'ART À L'ÉPREUVE DU MONDE

commissaire: Jean-Jacques Aillagon

Dépoland, Dunkerque

6 juillet 2013–6 octobre 2013

AGONY AND ECSTASY

commissaire: Francesca Amfitheatrof

SongEun Foundation, Séoul

3 septembre 2011 – 19 novembre 2011

QUI A PEUR DES ARTISTES ?

commissaire: Caroline Bourgeois

Palais des Arts, Dinard

14 juin 2009–13 septembre 2009

UN CERTAIN ÉTAT DU MONDE ?

commissaire: Caroline Bourgeois

Garage Center for Contemporary

Culture, Moscou

19 mars 2009–14 juin 2009

PASSAGE DU TEMPS

commissaire: Caroline Bourgeois

Tri Postal, Lille

16 octobre 2007–1 janvier 2008

PALAZZO GRASSI
– PUNTA DELLA DOGANA

FRANÇOIS PINAULT
Président

BRUNO RACINE
Directeur et
administrateur délégué

LORENA AMATO
MAURO BARONCHELLI
ESTER BARUFFALDI
OLIVER BELTRAMELLO
SUZEL BERNERON
ELISABETTA BONOMI
LISA BORTOLUSSI
ANTONIO BOSCOLO
LUCA BUSETTO
ANGELO CLERICI
FRANCESCA COLASANTE
CLAUDIA DE ZORDO
ALIX DORAN
JACQUELINE FELDMANN
MARCO FERRARIS
MARTINA FUSARO
CARLO GAINO
ANDREA GRECO
SILVIA INIO
MARTINA MALOBBIA
PAOLA NICOLIN
GIANNI PADOAN
FEDERICA PASCOTTO
VITTORIO RIGHETTI
CLEMENTINA RIZZI
ANGELA SANTANGELO
NOËLLE SOLNON
DARIO TOCCHI
PAOLA TREVISAN

Bureau de presse
CLAUDINE COLIN
COMMUNICATION, PARIS
PAOLA C. MANFREDI,
PCM STUDIO, MILAN

Partenaire institutionnel
PINAULT COLLECTION

FRANÇOIS PINAULT
Président

JEAN-JACQUES AILLAGON
Directeur général

MARTIN BETHENOD
Directeur général délégué de
la Bourse de Commerce-Pinault
Collection

ALEXANDRA BORDES
CAROLINE BOURGEOIS
CATHERINE DURUEL
ANNE-HORTENSE EPIFANI
ANNE-LAURE GAUTIER
SOPHIE HOVANESSION
ODILE DE LABOUCHERE
SOPHIE LE FILLEUL
MORGANE MAUGER
MARIANNE NOËL
CHARLOTTE PALLIX-JAILLON
JULIE REDON

Ainsi que toutes les équipes de
Pinault Collection, notamment
celles chargées de la gestion de
la collection et du mouvement
des œuvres.

ANNE-PASCALE CÉLIER
STANLEY GEHY
ALBAN GREGET
NAZANINE RAVAÏ
HÉLOÏSE TEMPLE-BOYER

et les équipes de
ARTÉMIS

BRUCE NAUMAN:
CONTRAPPOSTO STUDIES
Punta della Dogana,
Venise
23.5.2021–9.1.2022

Commissaires de l'exposition
CARLOS BASUALDO ET
CAROLINE BOURGEOIS

Assistés par
ALEXANDRA BORDES

En collaboration avec
BRUCE NAUMAN STUDIO

SUSANNA CARLISLE
BRUCE HAMILTON
JULIET MYERS
JENNIFER SHAPLAND
CHELSEA WEATHERS

STEPHEN KEEVER
KEVIN CURRAN
ATEJ TUTTA

Conception graphique
de l'exposition
ZAK GROUP

ZAK KYES
ASEL TAMBAY
ANNIKA THIEMS
MONIKA NEF

Sociétés
AEGIS, VERONA
ALESSIO LICORDARI, TREVISO
ATEJ TUTTA, VENEZIA
BACCILO GELSOMINO E FIGLI,
CAVALLINO-TREPORTI
CHEFYOUWANT, PADOVA
CIVITA TRE VENEZIA, MESTRE
COOP CULTURE, MESTRE
DACOS SISTEMI, SAN DONÀ
DI PIAVE
DIE SCHACHTEL, MILANO
DINAMO MILANO, MILANO
EUROSYSTEM, MIRANO
FRATTELLI ORLANDO E FIGLI,
MUSILE DI PIAVE
GRUPPOFALLANI, MARCON
GRUPPO CIVIS, MESTRE
MUNARI SERVIZI, MESTRE
MURER CANTIERI
AUDIOVISIVI, BELLUNO
NUOVA ALLEANZA,
PONZANO VENETO
OPEN SERVICE, MARCON
P.P.P., MESTRE
SICURTECNO, BIANCADE
DI RONCADE
SISME, OLGiate COMASCO
STAR VENICE SERVIZI, VENEZIA
STUDIO TECNICO ING. FAUSTO
FREZZA, MESTRE
TOSETTO ALLESTIMENTI,
JESOLO
THE MONO COMPANY, PARIS
VIDEOSISTEM, MILANO

Transports
aux bons soins de
APICE

Outre Pinault Collection, un
remerciement particulier aux
prêteurs des autres œuvres
exposées ou installées:
ELECTRONIC ARTS INTERMIX
GLENSTONE MUSEUM
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM
OF ART
PHILADELPHIA MUSEUM OF ART
SOLOMON R. GUGGENHEIM
MUSEUM
SONNABEND COLLECTION
FOUNDATION
SPERONE WESTWATER GALLERY
STUDIO BRUCE NAUMAN