



Communiqué de presse

L'Informe : mode d'emploi

Exposition

22 mai-26 août 1996

Galerie sud, mezzanine

Le Centre Georges Pompidou présente, du 22 mai au 26 août 1996, dans la Galerie Sud, l'exposition intitulée "L'Informe : mode d'emploi". Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, commissaires invités proposent une lecture de l'art moderne par le biais de l'Informe.

Le modernisme est une interprétation de l'histoire de l'art moderne comme séquence triomphale de conquêtes formelles débutant avec Manet et son "indifférence au sujet". A cette conception s'est toujours opposé ce que l'on pourrait appeler le "point de vue du contenu", dont les derniers avatars sont le retour à l'expressionnisme en peinture pendant les années 1980, et plus récemment l'omniprésence du corps humain en tant que substance (ses organes, ses fluides, etc.) dans les média artistiques les plus divers.

Mais au-delà de cette antinomie de la forme et du contenu, il est une troisième voie d'accès au champ esthétique de la modernité. Rien ne la désigne mieux que le terme d'*informe*, dans l'acception que lui a donnée Georges Bataille en 1929 : l'informe est une opération qui consiste à déclasser, au double sens de rabaisser et de mettre du désordre dans toute taxinomie, afin d'annuler les oppositions sur quoi se fonde la pensée logique et catégorielle (forme et contenu, mais aussi forme et matière, intérieur et extérieur, etc.)

L'objet de cette exposition n'est pas le moins du monde de s'interroger sur les rapports que Bataille entretenait avec l'art, mais plutôt d'explorer les usages possibles de la pensée de l'*informe* dans une lecture de la production artistique de ce siècle, l'accent étant mis sur la période 1930-1975.

L'exposition est organisée en quatre sections, chacune centrée autour d'une opération contrariant directement une exigence de la thèse moderniste :

1) L'**horizontalité** s'oppose au postulat selon lequel l'art s'adresse au seul sens de la vision, et donc à l'homme érigé face à un champ visuel vertical. Bien qu'elle comporte une oeuvre aussi ancienne que *3 stoppages étalon* de Marcel Duchamp, cette section tourne pour une bonne part autour de Jackson Pollock dont le modernisme, refoulant le fait que ce peintre travaillait à même le sol, avait fait l'un des champions de la visualité pure. Nombre d'artistes s'intéresseront au contraire au rôle que la gravitation et l'horizontalité ont joué dans son oeuvre et en feront le point de départ de leur propre travail : Robert Morris aussi bien qu'Eva Hesse, Andy Warhol aussi bien que Claes Oldenburg font tous subir à la verticalité du champ visuel un glissement vers le bas. Quant à Cy Twombly, non seulement il replace le geste de Pollock dans le registre de l'écriture, dont l'axe est horizontal, mais il fait de cette écriture un acte d'agression violente contre la surface d'inscription, un graffiti.

2) Le **battement** s'oppose à l'exclusion moderniste de la temporalité dans le champ visuel. Alors qu'un certain post-modernisme aura tenté de déjouer cet interdit par un retour à la narration, et donc au sens, le battement est hors de tout récit, sans finalité. Le premier à en percevoir les possibilités déconstructrices fut Marcel Duchamp : en réintroduisant le temps sous l'espèce de la pulsation régulière dans les disques de son "optique de précision", il démontra que la révocation moderniste du temps au nom de la "visualité pure" portait en fait sur le désir et sur les pulsions partielles du sujet percevant (tous les commentateurs ont en effet noté que ses *Rotoreliefs*, une fois mis en mouvement, pratiquent l'équivalent d'un coït dans le champ visuel). Mais le battement, qui peut-être très lent chez un Pol Bury, n'implique pas forcément le mouvement : dès qu'un corps se morcelle et se recompose en de nouveaux organes, dès qu'une confusion de l'animé et de l'inanimé s'opère sous nos yeux, on sent battre le pouls de l'inquiétante étrangeté.

3) Le "**bas matérialisme**" (expression empruntée à Georges Bataille lui-même) répond à la vieille antinomie aristotélicienne selon laquelle la matière n'existe pour l'homme qu'in-formée, que mise en forme. Bataille insiste sur la possibilité d'une matière brute, non conceptualisable, réfractaire au sens et à la métaphore comme à la mise en forme. Sa théorie, qu'il nomme parfois "scatologie", s'attache d'une part à explorer tout ce qui est ouvertement rejeté comme trop "bas" par l'univers architecturé de la raison, d'autre part à décrypter dans cet univers "haut" ce que dissimule son élévation. Les oeuvres exposées dans cette section participent de l'un ou de l'autre de ces deux mouvements : les monochromes goudronneux et le tableau en boue moisie de Robert Rauschenberg ou les *achromes* en fibres de verre de Manzoni participent du premier mouvement, les oeuvres kitsch de Fontana, qui en appellent à ce qu'il y a de plus infantile en nous, participent du second.

4) Le concept d'**entropie** fut inventé au siècle dernier par la thermodynamique pour désigner le phénomène inévitable et irréversible de la dégradation de l'énergie de tout système (par exemple le système solaire, destiné à se refroidir). Mais très rapidement, ce concept a été élargi (notamment par la théorie de l'information) pour signifier l'évolution progressive de toute organisation (de toute forme ou de tout sens) vers un état indifférencié. En tant que processus de désagrégation inéluctable, l'entropie menace directement la conception moderniste de l'art comme activité synthétisante et de l'oeuvre comme totalité fermée.

A la fin des années soixante, Robert Smithson et Bruce Nauman ont fait du processus entropique la matière même de leur travail, et toute une génération d'artistes, surtout américains, les ont suivi sur ce point. Mais avant eux bien d'autres artistes (de Duchamp avec

son *Elevage de poussière* à Jean Arp avec ses papiers déchirés, de Raymond Hans, Jacques Villeglé et François Dufrêne avec leurs "décollages" à Arman avec ses accumulations) avaient voulu montrer que tout se délite, fond, se déchire, retombe en poussière et dans l'insignifiance.

Dans chaque section, une oeuvre contemporaine (imposante par sa taille) atteste de la persistance de "l'informe" dans l'art contemporain d'aujourd'hui. (Mike Kelley pour la première section, James Coleman pour la seconde, Cindy Sherman pour la troisième, Allan McCollum pour la dernière)

Bien entendu, l'exposition en elle-même n'est pas informelle. Ces quatre opérations proposent un classement tout en permettant un certain nombre de décloisonnements. Les unités sur lesquelles se fonde habituellement l'histoire de l'art y sont mises en déroute (style, thème, chronologie ou oeuvre en tant que production totale d'un artiste), d'où la très grande diversité visuelle de chacune des sections.

La lecture de l'art moderne par le biais de l'informe permet de réexaminer certaines oeuvres-clefs de la modernité ayant fait l'objet d'un refoulement sublimatoire, de remettre en circulation certaines oeuvres négligées de grands artistes et de mettre en avant certaines productions marginalisées. L'exposition en elle-même n'est pas exhaustive mais propose une nouvelle grille de lecture qui pourra s'appliquer plus tard à de nombreux autres objets.

Commissaires : Rosalind KRAUSS et Yve-Alain BOIS
avec la collaboration d'Isabelle MONOD-FONTAINE

Direction de la communication :

Attachée de presse :

Carol RIO assistée de Bénédicte BARON

Tél : 1-44. 78. 42. 16 / Fax : 1-44. 78. 13. 02

Catalogue :

Rosalind KRAUSS et Yve-Alain BOIS, **L'Informel : mode d'emploi**

Ouvrage sous forme d'un abécédaire.

Format 19 x 24 cm, 252 pages,

120 illustrations N/B, 100 illustrations couleur

Prix : 250 Frs

Edition du Centre Georges Pompidou

Service de Presse : Danièle ALERS

Tél : 44. 78. 41. 27 / Fax : 44. 78. 12.05

EXTRAITS DU CATALOGUE

Olympia de Manet n'est peut-être pas le "premier tableau" de l'art moderne (ce titre de gloire mythique étant d'habitude réservé au *Déjeuner sur l'herbe* du même artiste). C'est du moins, écrit Georges Bataille, "le premier chef-d'oeuvre dont la foule ait ri d'un rire immense", et ce scandale sans précédent lui conféra d'emblée l'éclat d'une rupture radicale.

Comme le remarque Françoise Cachin à propos d' *Olympia* dans le catalogue de la grande rétrospective Manet de 1983, "deux réactions ont toujours prévalu en face de ce tableau : la première, formaliste, s'attache aux valeurs techniques, picturales, aux nouveautés qu'elles proposent, aux plaisirs qu'elles donnent (...). La deuxième réaction, largement partagée par la critique de l'époque, dans l'horreur ou la dérision, concerne surtout le sujet." "La première lecture est articulée par Zola en 1867 : (..) un tableau pour vous est un simple prétexte à l'analyse."(...)

Elle le demeura longtemps, et l'est encore aujourd'hui à certains égards : c'est la lecture qui fait de Manet "le premier peintre moderniste."

L'autre lecture est iconographique : elle critique avec quelque raison la myopie d'un Clement Greenberg ne voyant des toiles de Manet que la "franchise avec laquelle celles-ci déclaraient la planéité de leur support", et s'interroge avant tout sur l'identité du motif lui-même (courtisane de luxe, prostituée des bas-fonds?) et sur ses sources (de Titien et Goya à la photo porno). Soit la forme, soit le contenu : la vieille opposition métaphysique semble à peu près incontournable dans la littérature consacrée à Manet et, en particulier, à *Olympia*.

Il y a pourtant une bizarrerie dans ce bilan : Bataille y est mis au compte des formalistes, parmi ceux qui "privilégient" dans l'oeuvre "le morceau de peinture".

(...) "*L'Olympia*, écrit Bataille, c'est la négation de l'Olympe." Mais ce n'est pas seulement parce que Manet y détruit le decorum de la *Vénus d'Urbain* du Titien (il faut d'ailleurs noter, avec Tim Clark, que ce coup bas passa presque totalement inaperçu à l'époque), ni parce qu'il y peint ostensiblement une prostituée (le thème de la courtisane, même nue, note encore Tim Clark, n'était pas absent de la peinture pompier).(...)

Si *Olympia* scandalisa, c'est parce qu'en elle Manet refusa les divers codes idéologiques et formels régimentant la peinture de nu, qu'il s'agisse du nu grivois, du nu mythologique, ou même du nu réaliste. Le personnage, dit Bataille, n'est "situé nulle part, ni dans le monde sans charme que révèle le langage du monde prosaïque, ni dans l'ordonnance convulsive de la fiction", et c'est ce déracinement, bien loin des clichés de Valéry, qui fonde sa singularité (et donc le caractère inadmissible, puisque indéchiffrable, de sa sexualité).

Ce déracinement, que Bataille nomme aussi glissement, est pour lui le "secret" de Manet : le but véritable de son art est de "décevoir l'attente".

(...) Ce n'est pas la "forme" ni le "contenu" qui intéressent Bataille, mais l'opération qui fait que ni l'un ni l'autre ne soient plus à leur place.

Cette opération de glissement, on pourrait y voir une version de ce que Bataille appelait "l'informe". Non pas, bien sûr, pour faire de Manet un précurseur (quoique ce ne soit pas un hasard si les critiques de l'époque, y voyant un cadavre pourrissant, ont qualifié d'"informe" le corps d'Olympia); moins encore pour faire la généalogie du terme comme on fait l'histoire d'une idée. Mais, précisément, parce qu'il s'agit d'une opération (à savoir ni un thème, ni une substance, ni un concept) et qu'à ce titre le glissement participe du mouvement général de la pensée de Bataille, pensée qu'il aimait baptiser "scatologie" ou "hétérologie" et dont l'*informe* constitue historiquement la première opération nommée dans ses écrits.

(...) Il s'agit, à partir de l'"informe", de repérer un certain nombre d'opérations qui prennent le modernisme à contre-courant (mais n'opposent pas à ses certitudes formelles, comme le font toutes les iconologies, celles plus rassurantes et plus naïves du sens), et qui délitent en l'insultant l'opposition de la forme et du contenu, la déclarant formelle elle-même, de par son binarisme propre, et donc nulle et non avenue.

Georges Bataille consacre à l'informe un article publié dans le "Dictionnaire critique" de *Documents*, la revue qu'il dirigea de 1929 à 1930 : quinze lignes faisant immédiatement suite à la double entrée sur le "crachat" ("crachat-âme", par Marcel Griaule, et "L'eau à la bouche", par Michel Leiris), et à celle sur la "débâcle" (Leiris de nouveau). Le contraste entre l'effet de ce simple paragraphe aujourd'hui célèbre et sa modestie apparente (...) mérite qu'on s'interroge un peu sur son contexte.

Le "Dictionnaire" de *Documents* demeure l'un des actes de sabotage les plus efficaces de Bataille contre l'univers académique et l'esprit de système. Cette efficacité se fonde sur le contraste entre la ruse formelle - l'emploi de la "forme dictionnaire" même, à savoir l'un des signes les plus courants, l'actualisation la plus évidente, de l'idée de totalité - et l'effet de surprise. L'écriture de Bataille toute entière repose sur de tels coq-à-l'âne (qu'il appelle "tâches d'encre" ou "couacs" dans son essai intitulé "Le langage des fleurs" qui donna des haut-le-cœur à André Breton) : (...) il y a dans tous ses textes de ces rots brusques dont la virulence doit beaucoup à l'ironie.

Le "Dictionnaire" les accumule, fonctionne même en son ensemble, pour ainsi dire, comme un couac : rien n'excite plus la verve blasphématoire de Bataille que la définition des vocables, leur "redingote mathématique" comme il le disait.

Ce "dictionnaire" est assez peu dictionnaire : (...) il est inachevé, non parce que Bataille cessa de diriger la revue fin 1930, mais parce qu'il ne fut jamais pensé comme achevable (les articles ne paraissent d'ailleurs pas dans l'ordre alphabétique); il est à plusieurs voix (trois entrées différentes pour "Oeil" ou pour "Métamorphose", par exemple); il n'exclut pas la redondance (...) Le choix même des termes, par les articles de ce "Dictionnaire" joue abondamment du cocasse (...).

(...) Le ton est donné d'emblée : le "Dictionnaire" de *Documents* aura pour double but de dénicher les "jambes" sous les jupons de quelque allégorie que ce soit, mais aussi de désigner les termes qui ne sont pas encore laissés allégoriser, tel le crachat (...)

Leiris fait du crachat le "scandale même, puisqu'il ravale la bouche - qui est le signe visible de l'intelligence - au rang des organes honteux". (...)

A ce titre, "par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité", le crachat est le "symbole même de l'*informe*, de l'invérifiable, du non-hiérarchisé". (...) Néanmoins, le vocable "informe" est lâché.

Comme le note Hollier, la rubrique "Informe" occupe dans le "Dictionnaire" de *Documents* "la place généralement impartie dans ce type d'ouvrages à l'article "Dictionnaire" lui-même", à

savoir qu'il a une fonction programmatique (le programme étant ici de porter un coup bas au programme, à l'auto-assurance de la raison). C'est à l'article "Informe" que Bataille déclare très précisément la tâche qu'il assigne à son "dictionnaire" (non de donner "le sens mais les besoins des mots"). Il refuse donc de définir *informe* : "Ce n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser", ce n'est pas tant un motif stable auquel on peut se référer, un thème symbolisable, une qualité donnée, qu'un vocable permettant d'opérer un déclassement, au double sens de rabaissement et de désordre taxinomique. L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire : c'est un performatif, comme le mot obscène, dont la violence ne tient pas tant à ce à quoi il se réfère qu'à sa profération même (voir *infra*, la notice "Jeu lugubre"). L'informe est une opération.

Il ne sera donc pas ici question de définir l'informe, de le substantiver. Certes, les atours de l'histoire de l'art donneront un semblant de "redingote à ce qui est" (nous n'aurons point la prétention de chercher à imiter Bataille, et notre dictionnaire respectera l'ordre alphabétique). Mais cette exposition entend néanmoins mettre l'informe à la besogne : non seulement repérer un certain nombre de trajectoires, de glissements, mais tant soit peu les "mettre en oeuvre".

(...) Il s'agit donc pour nous de redistribuer les cartes du modernisme - non de l'enterrer et de perpétuer le deuil maniaque auquel s'est voué, depuis plusieurs années, un certain type de "postmodernisme", mais de faire en sorte que l'unité du modernisme telle qu'elle a été constituée par l'opposition du formalisme et de l'iconologie soit criblée de part en part, et que certaines oeuvres ne puissent plus être lues comme avant (que l'on ne puisse pas oublier l'oeuf au plat devant un Pollock, par exemple). Bataille écrivait de Manet : "l'intention d'un glissement où se perd le sens immédiat n'est pas la négligence du sujet, mais autre chose : il en va de même dans le sacrifice, qui altère, qui détruit la victime, qui la tue, *sans la négliger*." C'est ce type d'altération que nous voulons à la fois décrire et tenter, une altération qui ne concerne pas les registres morphologique ou sémantique de tel ou tel objet, mais la grille de lecture, à la structure qui a longtemps permis de les assimiler. Toujours à propos de Manet, Bataille ajoutait : Personne ne chargea davantage le sujet : sinon de sens, de ce qui, n'étant que *l'au-delà* du sens, est plus que lui."

(...) Les oeuvres figurant à l'exposition pour laquelle ce livre fait fonction de catalogue et les documents iconographiques qui y sont assemblés sont regroupés autour de quatre vecteurs différents en lesquels nous décelons, à partir de Bataille, le sceau de l'informe. Quatre opérations (que par mesure de raccourci, j'appellerai "horizontalité", "bas matérialisme", "battement" et "entropie"), ce qui suppose donc une manière de classement. Mais ce classement est poreux (les catégories ne sont pas étanches et, à la première oeuvre de l'exposition, *Asphalt Rundown* de Robert Smithson, fait écho *Glue Pour*, oeuvre très similaire du même artiste, située tout à la fin du parcours). De plus, ce "classement" a pour fonction de déclasser les unités plus larges dont l'histoire de l'art fait son beurre : le style, le thème, la chronologie, et enfin l'oeuvre en tant que corpus de la production totale d'un artiste.

Un mot sur la manière dont ces unités sont suspendues. 1) De notre désinvolture à l'égard du *style* (...) découle la diversité flagrante de chacune de nos sections.(...) 2) Le thème est en apparence plus tenace. (...) La pratique contemporaine est interpellée dans chacune de nos quatre sections par une oeuvre ou un ensemble d'oeuvres qui excèdent, selon nous, l'horizon thématique dans lequel l'"abjection" d'aujourd'hui semble enfermée. 3) Cela ne veut pas dire pour autant que la chronologie ne soit pas malmenée.(...) 4) Enfin, l'unicité de l'oeuvre, garantie de l'identité de l'artiste, offre la moindre résistance à la transversalité de l'informe.

(...) Cette taxinomie volatile nous permet donc un certain nombre de décloisonnements : certaines oeuvres-clefs de la modernité y sont extirpées du discours officiel entourant l'épopée moderniste (le cas le plus flagrant est celui de Pollock); certaines oeuvres de Totems modernistes, tel Picasso, jusque là considérées comme mineures, sont mises en avant; certains artistes marginalisés par le grand récit moderniste, tels David Medalla ou les membres du groupe Gutai, semblent soudain déterminants.

(...) L'informe, disais-je plus haut, désigne ici un ensemble d'opérations par lesquelles le modernisme est pris à rebrousse-poil. Le modernisme, à savoir ce "mainstream" énoncé par les livres d'histoire - dont la version la plus cohérente est celle de Clement Greenberg, mais il y en a d'autres -, comme ce qui conduit en ligne droite de Manet à l'expressionnisme abstrait américain et au-delà. L'interprétation moderniste de l'art moderne, qui est un prélèvement n'osant dire son nom, participe avant tout d'une entreprise ontologique : une fois l'art libéré des contraintes de la représentation, il s'agissait de justifier son existence en tant que quête de sa propre essence. L'"indifférence" de Manet, loin d'être lue comme le glissement pervers qu'y voyait Bataille, y est comprise comme le premier pas de la peinture vers l'autonomie et la parousie de son essence. Cette entreprise ontologique repose sur un certain nombre de postulats et d'exclusions. 1) Le premier postulat est que l'art, la peinture en particulier, s'adresse au seul sens de la vision. (...) Le "tactile" dont parle l'histoire de l'art n'est que la représentation visuelle du tactile : la manière n'y existe qu'informée, que mise en forme. 2) L'exclusion qui en découle porte sur la temporalité dans le visuel et sur le corps du sujet percevant : le tableau se donne en un instant et ne s'adresse qu'à l'oeil du spectateur. 3) Deuxième postulat, fondé sur un refoulement analysé par Freud dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* et, surtout dans *Malaise dans la civilisation* : étant "purement visuel", l'art s'adresse à l'homme en tant que créature érigée, loin de l'axe horizontal qui régit la vie de l'animal. Même s'il se veut plus "une fenêtre ouverte sur le monde", le tableau est une coupe verticale qui postule du spectateur l'oubli qu'il a les pieds dans la poussière. 4) Conséquence : l'art est une activité sublimatoire qui rassemble (tout en le séparant de son corps) le sujet percevant. Il postule une activité synthétisante : l'artiste est censé concevoir l'oeuvre comme totalité fermée (de Cézanne et Matisse à Mondrian et Pollock, le modernisme mesure l'accomplissement de l'artiste à sa capacité de fonder sa toile en unité), et la jouissance esthétique est indexée une plénitude formelle. Plénitude formelle qui est aussi une plénitude sémantique, car, contrairement à ce que rabâchent les antimodernistes iconologues qui confondent référence et signification, la revendication d'autonomie formelle n'est jamais formulée sans être glorifiée comme voie royale, comme unique voie même, vers la pure parousie du sens (Malévitch, Mondrian). Exclusion de tout ce qui se délite : l'oeuvre doit avoir un début et une fin, tout désordre apparent se résorbant dans le fait qu'elle est limitée.

Bien entendu, ces postulats et exclusions sont des mythes. Mais ce sont des mythes fondateurs: leur solidarité scelle la cohérence du modernisme en tant que grille de lecture. Les quatre opérations que nous avons retenues au titre de l'informe répondent du tac au tac à ces exigences modernistes.

(...) Nous avons d'abord pensé à l'*horizontalité*, car c'est là que la nature opératoire de l'"informe" est la plus patente. Le chavirement dont il s'agit est l'une des stratégies mises en oeuvre de la manière la plus insistante par Bataille.(...) Il faut cependant noter que l'opposition

vertical/horizontal n'est pas toute entière circonscrite par les rapports hiérarchiques entre l'homme et l'animal. De fait, une autre version de cette opposition avait été mise en place par le modernisme dans le seul champ des pratiques symboliques humaines, et cette version moderniste de l'opposition que l'opération de Bataille révèle en tant que refoulement. Peu après l'exaltation de la "pure vision" par les impressionnistes, une crise, épinglée du nom de Cézanne, avait en effet secoué les arts visuels. Il devint soudain parfaitement clair que la stricte démarcation entre le domaine charnel (l'espace que notre corps occupe), démarcation théorisée depuis la Renaissance par la conception du tableau comme "fenêtre ouverte sur le monde", était une vue de l'esprit. (...) Il peut sembler surprenant que cette division du visible et du charnel soit demeurée étanche si longtemps, la sculpture jouant censément des deux termes de l'opposition.

(...) Avec ses paysages peints à Horta del Ebro en 1909, Picasso se trouve confronté à ce même effondrement qui marque les toiles de Cézanne, et c'est alors qu'il transforme sa peinture en une manière d'écriture, refoulant ainsi cette irruption du charnel et le danger qu'elle représentait pour l'art. Il recouvre, si l'on peut dire, l'impossible césure du visible (vertical) et du corporel (horizontal) par une autre opposition vertical/horizontal qui évacue entièrement la menace (animalité) du charnel. En effet, alors que la coupe verticale et sans reste de la peinture s'était toujours opposée à l'espace horizontal et diagrammatique de l'écriture, il annule cette antinomie par un pivotement à 90 degrés (c'est le geste radical de sa *Nature morte au cannage de chaise* de 1912) : devenu pour lui un système structuré de signes arbitraires, le tableau désormais s'écrit, sa toile devient une page. La sémiologie cubiste permet de détourner au profit de l'univers de la forme (il ne s'agit plus de la figure ni de l'espace perspectif, mais de la structure) le basculement cézannien : le modernisme doit beaucoup à ce génial tour de passe-passe.

Duchamp est un fin limier sans pitié (ce pourquoi, par exemple, il restera la bête noire de Greenberg) : il met immédiatement le doigt sur ce refoulement sémiologique. (...) Il faut ensuite attendre Alberto Giacometti, pour que pendant une très courte période puisque dès 1935 son oeuvre tout entière célèbre la verticalité, l'horizontalisation redevienne opératoire en art (cette fois-ci ce n'est plus la sémiologie cubiste qui est visée mais la structure du monument et l'idéalisme qui la sous-entend) : la sculpture devient sa propre base, et cette base est basse.

Les expériences de Duchamp et de Giacometti étaient restées sans suite. C'est la rotation que lui fit subir Pollock qui allait perturber l'art de manière indélébile. Il n'est pas le premier à peindre à plat, mais il est le premier à souligner l'horizontalité de son support en tant qu'élément essentiel de son procès de travail. En abandonnant le pinceau et donc la liaison anatomique qui faisait de l'instrument du peintre la prolongation de sa main, Pollock délègue une partie de ses pouvoirs à la manière même. C'est la combinaison de son geste et de la pesanteur qui trace, et tous deux varient selon le quotient de viscosité du pigment.

Pourtant, cette rupture radicale dans la pratique picturale, cette nouvelle orientation, a été à l'époque soit méconnue par la lecture moderniste d'un Greenberg, pour qui les *drippings* de Pollock sont des "mirages" où la matière aurait été subtilisée par une quelconque illusion "purement visuelle", soit thématique par le pathos existentialiste d'un Harold Rosenberg ne voyant dans ses toiles que la trace d'un événement dont le résultat importe peu. Ce sont les artistes (Morris, Warhol, les membres du groupe Gutai, et bien d'autres) qui relèvent l'importance de l'"horizontalité" chez Pollock, et lui font aussi remontrance de l'avoir trop tôt abandonnée.

(...) Le *bas matérialisme* est l'arme principale dans la lutte que veut mener Bataille contre l'idéalisme. Il s'agit avant tout de ne pas ontologiser la matière, ce qu'ont fait toutes les pensées matérialistes. "La plupart des matérialistes, écrit Bataille, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre de choses que des rapports hiérarchiques caractérisent comme spécifiquement idéaliste. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordre divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme idéale de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière devrait être". Le matérialisme usuel, même et surtout le matérialisme dialectique, est en son fond idéaliste. La matière dont veut parler Bataille est ce dont on n'a pas idée, c'est ce qui, comme le dit l'article "Informe" de *Documents*, "n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre". La matière ne peut être résorbée par l'image (le concept d'image présuppose une distinction possible entre matière et forme, et c'est cette distinction, en tant qu'abstraction, que le pet de l'"informe" cherche à annuler).

(...) La matière selon Bataille est un rebut qui séduit, en appelle à ce qu'il y a de plus infantile en nous, parce qu'il porte un coup bas (voir, *infra*, les notices "Abattoir", "Bas matérialisme", "Jeu lugubre", "Kitsch", Ray Guns") (...)

La dimension scatologique du "bas matérialisme" est au coeur d'un certain nombre de pratiques que le discours moderniste ne peut qu'exclure de son panthéon(...)

(...) Le *battement* n'appartient pas au vocabulaire de Bataille et c'est par extrapolation qu'elle figure ici au nombre de nos catégories (par analogie, pourrait-on dire : de même que l'"horizontalité" et le "bas matérialisme" contredisent au mythe de l'érection humaine et de la "visualité pure", de même la "pulsation" vise l'exclusion moderniste portée contre la temporalité dans le champ visuel)

(...) C'est Duchamp, encore lui, qui a le premier mis le doigt sur ce refoulé du modernisme. Comme il l'avait fait avec la sémiologie cubiste, il attaque la forteresse à l'endroit même où celle-ci se croyait le mieux protégée - par le biais de l'optique physiologique, à savoir de la science de la vision. Cet artiste qui dénonçait la peinture pour ce qu'elle avait de "rétinien" montre en effet qu'elle ne l'est, rétinienne, qu'à ignorer ce qui, dans le fonctionnement rétinien même, en appelle directement au corps.

(...) La pulsation met en mouvement une permutation infinie qui, comme dans *l'Histoire de l'oeil* de Bataille, annule la métaphore par excès métaphorique (voir, *infra*, la notice "Objet partiel").

Ce que nous appelons "battement", donc, n'est pas indexé au seul mouvement(...) Il y a "battement" dès que le champ visuel unitaire est perturbé d'une secousse qui troue irrémédiablement l'écran de sa formalité et le peuple d'organes.

(...) Le concept d'*entropie* (dénotant la dégradation constante et irréversible de l'énergie dans tout système, dégradation "qui se traduit par un état de désordre toujours croissant de la matière", selon le *Petit Robert*), n'appartient pas, lui non plus, au lexique de Bataille. (Il lui préfère la notion de "dépense" qui est loin de la recouvrir et peut même sembler son envers).

(...) L'entropie attira les artistes bien avant que, dans les années 1960, Robert Smithson en fasse son *motto*, et nombre d'entre eux prirent la suite de celui-ci(...) Elle opère de plusieurs

manières : par dégradation (les brûlages de Raoul Ubac ou de Gordon Matta-Clark), par redondance (les empreintes de Bruce Nauman, d'Arp, de Picasso), par accumulation, profusion infinie (les poubelles d'Arman, les *Ray Guns* d'Oldenburg, les faux fossiles de McCollum), par inversion (*Socle du monde* de Manzoni, arbres renversés de Smithson), par tarissement et embolie d'un procès (papiers déchirés d'Arp ou de Twombly, plaques de plomb roulées de Richard Serra, *Torsione* de Giovanni Anselmo, dont l'élasticité s'est irréversiblement anéantie), par envahissement du bruit dans le message (messages de Dubuffet, affiches décollées de Raymond Hains ou de Villeglé, *Elevage de poussière* de Duchamp), par usure (taches d'huile sur les parkings vides photographiés par Ruscha), mais aussi par le non-usage ou le non-échange (les no man's land urbains eux aussi photographiés par Ruscha, les espaces interstitiels achetés aux enchères par Matta Clark, la vaseline tartinée des photographies de Mel Bochner). L'entropie est un enlisement, un tassement, mais peut-être aussi un gaspillage irrécupérable.

(...) De même qu'il y a deux usages possibles de Sade, et deux usages possibles de Freud, comme n'a cessé de le rappeler Bataille dans sa polémique avec Breton, (voir, *infra*, les notices "Abattoir" et "Bas matérialisme") de même il y a deux usages de l'"informe". (...) On peut considérer *l'informe* comme pur objet d'une enquête historique, tracer l'origine de la notion dans la revue *Documents*, y repérer les occurrences : ce travail est utile et, comme tous ceux qu'intéresse la pensée de Bataille, nous n'avons pas négligé de le faire. Mais cela comporte un risque, celui de transformer l'"informe" en figure, de le stabiliser.

In cat. : Yve-Alain BOIS, "La valeur d'usage d'informe",
MNAM, CGP, Paris, 1996

Que serait cependant penser l'«abjection» sans renvoyer aux objets de dégoût — l'ordure, la pourriture, la vermine, les cadavres —, dont après tout Bataille lui-même propose l'énumération lorsqu'il traite la question? Bataille nous le montre : ce serait penser le concept en tant qu'opération, procès d'altération, procès où il n'y aurait pas de termes fixes, d'essences, mais seulement des énergies au sein d'un champ de forces; des énergies qui, par exemple, opéreraient précisément sur les mots marquant les pôles de ce champ, de telle manière qu'ils ne puissent maintenir les termes de quelque opposition que ce soit.

(...) Si Bataille s'intéresse à cette brisure interne du sens, c'est parce qu'elle produit, comme toute fission, de la perte : l'éclat du soleil accumulant des scories inassimilables, excrémentielles.

(...) Les systèmes de sens, explique-t-il, sont destinés à rationaliser les espaces sociaux et intellectuels, à les homogénéiser, afin d'assurer la fabrication, la consommation, et la conservation des produits. «Mais le processus intellectuel se limite automatiquement, écrit-il, en produisant de lui-même ses propres déchets et en libérant par là l'élément hétérogène excrémentiel d'une façon désordonnée. L'hétérologie se borne à reprendre consciemment et

résolument ce processus terminal qui, jusqu'ici, était regardé comme l'avortement et la honte de la pensée humaine²³ .»

Décrivant l'hétérogène comme excrément, Bataille nous conduit à penser que l'hétérologie se concentrera sur ce qui relève de l'intouchable en tant que bas — ce que confirme l'un des termes associés à l'hétérologie, la *scatologie*. (...) La souveraineté et le sacré constituent donc aussi les formes inassimilables de l'hétérogénéité que les forces homogènes de l'équivalence et de la représentation légales doivent engendrer.

C'est précisément dans la manière dont les deux extrémités du spectre peuvent être connectées, fermant un cercle qui court-circuite le système des lois et des oppositions réglées, que Bataille situe le travail de l'hétérologie, et le scandale de pensée que ce travail suscite.

(...) Lorsque Bataille fait converger le politique et le psychosexuel, comme par exemple dans «L'abjection et les formes misérables», c'est toujours pour démontrer le scandale de l'identification des deux intouchables hétérologiques : le très haut, et le plus bas que le bas. C'est pour décrire la fusion de l'anal et du sadique, le souverain assumant son rôle comme sacrificiel et prenant la place de la victime, de sorte que ce qui est au sommet (dans la structure sadique-anale), c'est le plus bas que le bas.

«Je crois que les gens voient l'objet industriel, parce qu'il semble "intact", comme un objet parfait. Et comme on en fait le modèle de l'objet artisanal — au lieu de considérer ce dernier comme quelque chose qui le précède — tous les objets artisanaux deviennent des échecs par comparaison avec l'objet industriel. Ce qui m'intéresse ce sont les objets qui tentent de jouer avec cette séparation — ce schisme entre la notion idéalisée de l'objet et l'échec de l'objet à s'y conformer.»

Mike KELLEY²⁶.

Si l'on n'a pas manqué de faire de Mike Kelley le héraut de l'«art abject», on ne l'a guère mis en relation avec Bataille²⁷, sauf — au sens où Breton avait traité Bataille de «philosophe-excrément» — pour le caractériser comme «artiste excrémental»²⁸. Le scatologique, lorsqu'il est convoqué, ne sert qu'à souligner le rôle de l'excrément dans l'œuvre de Kelley, qu'il s'agisse de déchets corporels ou des traces d'usure maculant les animaux en peluche, qui constituent depuis 1987 une bonne part de sa «production». Dans un cas comme dans l'autre, le «scatologique» est traduit dans les termes usuels de l'«art abject», à savoir l'identité sexuelle (les jouets faits main comme produit du travail féminin) et la dégradation (les substances corporelles comme ordure), termes qui se conjuguent dans ce qui est perçu comme un art de l'échec, une esthétique du bas.

(...) S'il est donc pertinent d'évoquer l'abjection à propos de Kelley (ou de Sherman), ce doit être dans une perspective beaucoup plus opérationnelle que celle du discours actuel du monde de l'art, obsédé qu'il est par les thèmes et les substances³⁵. Et nul mieux que Kelley ne l'a démontré, dans *Craft Morphology Flow Chart* (1991) par exemple, où soixante animaux en chiffon, faits main, sont dispersés sur trente-deux tables en une disposition qui n'est pas sans rappeler l'énumération évoquée par Foucault dans l'ouverture des *Mots et les Choses* : certains sont regroupés par motifs (rayures), d'autres par textures (boucles), par taille, d'autres encore rassemblés sans présenter aucune similarité perceptible, d'autres enfin, constituant ce que l'on pourrait nommer la catégorie de «l'unique», font «groupe» un par un.

(...) Toutes les opérations de la statistique — des tests d'intelligence aux fiches anthropométriques policières, des dossiers médicaux aux sondages politiques — fournissent les conditions du contrôle social, de ce que Foucault appellera la «discipline» et que Bataille avait épinglé sous les termes «assimilation» et «homogénéité». La divergence entre Bataille et Foucault porte sur le résultat de ces opérations, Foucault leur attribuant la fabrication de l'«individu» dans les sociétés de contrôle. Car, pour Foucault, l'individu est forgé, façonné par les puissances de normalisation et par leur instrument, la statistique; tandis que pour Bataille les choses sont un peu plus compliquées, l'assimilation ne pouvant fonctionner qu'à produire son propre rebut et donc à ouvrir de l'intérieur la catégorie même de «normal».

(...) La production inévitable du monstrueux ou de l'hétérogène, par le procès même qui est destiné à exclure le non-généralisable, telle est la force qui crée la différence non logique à partir des catégories qui ont pour fin d'administrer logiquement la différence³⁸.

L'autre mot choisi par Bataille pour évoquer le procès de «déviance» était *informe*, désignant un déclassement dans tous les sens du terme : minant tout à la fois la séparation entre l'espace et le temps (battement), les systèmes d'arpentage de l'espace (horizontalisation, production du plus bas que le bas), les qualifications de la matière (bas matérialisme) et l'ordre structural des systèmes (entropie). Comme ce livre et l'exposition qu'il accompagne ont tenté de le montrer, ces procédures placées sous le signe de l'*informe* ne sont guère assimilables à ce que le monde de l'art comprend actuellement par *abjection*. De plus, l'*informe* a, selon nous, son propre destin à accomplir, qui est en partie de nous libérer de l'emprise du sémantique et de l'asservissement au thème, dans lequel l'«art abject» semble au contraire tant se complaire.

In cat : Rosalind KRAUSS, "Le destin de l'informe",
MNAM, CGP, Paris, 1996

Nous ne restituons pas ici les notes des auteurs.

PARCOURS DE L'EXPOSITION (LISTE DES OEUVRES)

L'HORIZONTALITE

Marcel Duchamp

3 stoppages étalon, 1913-1964 (cat. 27)

Trois fils fixés sur bandes de toiles collées sur verre, trois règles à tracer (dans un coffret en bois)

28 x 129 x 23 cm

Mnam- Cci, Centre Georges pompidou, Paris

Jackson Pollock

Full Fathom Five, 1947 (cat.87; détail, 89)

Huile, clous, semences, boutons, clés, pièces de monnaie, cigarettes, allumettes sur toile

129,2 x 76,5 cm

The Museum of Modern Art, New York, don de Peggy Guggenheim

Jackson Pollock

Number 26 A, Black and White, 1948

Peinture émaillée sur toile

205 x 121,7 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jackson Pollock

Silver over Black, Yellow and Red, 1948 (cat. 29)

Peinture vinylique sur papier, puis collée sur toile

61 x 80 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Cy Twombly

Panorama, 1955, (New York City) (cat.103; détail, 105)

Peinture à l'huile, peinture, crayon, cire et craie sur toile

254 x 340,5 cm

Collection particulière, Zurich

Kazuo Shiraga

Sans titre, 1957 (cat. 94)

Huile, aquarelle, encre de chine sur papier marouflé sur toile

181,5 x 242,5 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Cy Twombly

Blue Room, 1957 (Rome) (cat. 150)

Huile, crayon sur toile

143 x 182 cm

Collection Sonnabend, New York

Cy Twombly
Sans titre, 1961 (Rome) (cat. 104, bas)
126 x 146 cm
Collection particulière, Bruxelles

Cy Twombly
The Italians, 1961 (Rome) (cat. 152; détail, 153)
Huile, crayon et toile
199,5 x 259,6 cm
The Museum of Modern Art, New York, Blanchette Rockefeller Fund, 1969

Cy Twombly
Sans titre, 1962 (Rome) (cat. 104, haut)
126 x 144 cm
Collection particulière, Bruxelles

Andy Warhol
Dance Diagram, 1962 (cat. 95)
Acrylique sur toile
183x 137 cm
Collection Onnasch, Berlin

Andy Warhol
Dance Diagram, 1962
Polymère synthétique peint sur toile
210,8 x 61 cm
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Claes Oldenburg
Sculpture in the Form of a Fried Egg, 1966 (cat. 21)
Toile et coton cousus
Diamètre : environ 274,3 cm
Museum of Contemporary Art, Chicago, don de Anne et William J. Hokin

Robert Morris
Sans titre (Felt tangle), 1967 (cat. 90)
Feutre
Dimension variable
Hamburger Kunsthalle, Hambourg

Edward Ruscha
Adios, 1967 (cat. 117)
Huile sur toile
152,4 x 137,2 cm
Collection particulière, Chicago

Robert Morris
Sans titre, (Threadwaste), 1968; reconstitution, 1996 (cat. 92, détail)
Filasse, cuivre, feutre, miroirs
Dimension variable
Collection de l'artiste

Edward Ruscha
Desire, 1969 (cat. 114)
Huile sur toile
152,4 x 139,7 cm
Collection Laura Lee Stearns, Los Angeles

Edward Rusha
Eye, 1969 (cat. 116)

Huile sur toile
137,2 x 152,4 cm

Oakland Museum Association, don de The Oakland Museum Association et du National Endowment for the Arts

Edward Rusha
Hey, 1969 (cat. 115)

Huile sur toile
152,4 x 139,7 cm

San Francisco Museum of Modern Art, legs de Alfred M. Esberg

Eva Hesse
Seven Poles, 1970 (cat. 30)

Sept éléments : fils d'aluminium, polyéthylène, résine et fibre de verre
272 x 240 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Mike Kelley
The Riddle of the Sphinx, 1971 (cat. 238-239)

Fil, objets trouvés, photographie en couleurs
914,4 x 396,3 cm

Courtesy Mike Kelley et Metro Pictures (réalisé par le Fabric Workshop)

Andy Warhol
Oxidation Painting, 1978 (cat. 94; détail, 93)

Techniques mixtes, peinture au cuivre sur toile
198 x 519,5 cm

Collection particulière, Zurich

LE BATTEMENT

Archontes à tête de canard (empreinte d'intaille gnostique), Egypte romaine, III-IVème siècle apr. JC
Calcédoine

20 x 27 mm

Cabinet des médailles et antiques, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Iao panmorphe (empreinte d'intaille gnostique), Egypte romaine, III-IVème siècle apr. JC
Cornaline

20 x 14,5 mm

Cabinet des médailles et antiques, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Dieu acéphale surmonté de deux têtes d'animaux (empreinte d'intaille gnostique), Egypte romaine, III-IVème siècle apr JC

Lapis-lazulli rectangulaire

32 x 22 mm

Cabinet des médailles et antiques, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Dieu à jambes d'homme, à corps de serpent et à tête de coq (empreinte d'intaille gnostique),
Jaspe vert

14,5 x 12 mm

Cabinet des médailles et antiques, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Marcel Duchamp

Anémic Cinéma, 1925 (cat. 34)

Film en noir et blanc, 7 min, réalisé avec la collaboration de Man Ray et de Marc Allégret

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Cadavres exquis, 7 mars 1927

- André Breton, Camille Goemans, Jacques Prévert, Yves Tanguy

Mine de plomb sur papier plié en quatre

15,7 x 20 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

- André Breton, Camille Goemans, Jacques Prévert, Yves Tanguy (cat. 61)

Mine de plomb et crayon de couleur sur papier plié en quatre

19 x 14,8 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

- Yves Tanguy (pour le milieu du dessin), autres participants non identifiés (cat. 64)

Mine de plomb et crayon de couleur sur papier plié en quatre

15,5 x 20 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jacques-André Boiffard

Gros orteil, 1929 (cat. 24)

Photographie en noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent

29,1 x 22,1 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jacques-André Boiffard

Gros orteil, 1929 (cat. 23)

Photographie. Tirage posthume

29,1 x 22,1 cm

Collection L. Treillard

Jacques-André Boiffard

Sans titre, 1929

Photographie en noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent

23 x 16,7 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jacques-André Boiffard

Papier collant et mouches, 1929 (cat. 14)

Photographie en noir et blanc

22,8 x 17,9 cm

Collection Christian Bouqueret, Paris

Eli Lotar

Aux abattoirs de la Villette, 1929 (cat. 38-39)

Photographie en noir et blanc. Tirage 1993, d'après le négatif original

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Eli Lotar

Aux abattoirs de la Villette, 1929 (cat. 41)

Photographie en noir et blanc. Tirage 1993, d'après le négatif original

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Man Ray

Anatomies, 1929 (cat. 144)

Photographie en noir et blanc. Tirage posthume

22,6 x 17,2 cm

Collection L. Treillard

Jacques-André Boiffard
Sans titre, v 1930
Photographie en noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent
29 x 21,7 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Alberto Giacometti
Boule suspendue, 1930-1931 (cat. 139)
Bois et métal
60,5 x 36,5 x 34 cm
Collection particulière, Paris

Alberto Giacometti
Le Circuit, 1931 (cat. 26)
Hêtre et bois fruitier
4,4 x 48,2 x 46,5 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Alberto Giacometti
Objet désagréable, 1931 (cat. 141)
Plâtre teinté
11 x 48 x 13,5 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Brassaï
Nu, 1931-1932
Photographie en noir et blanc. Tirage posthume
22,5 x 30 cm
Collection Mme Brassaï, Paris

Jacques-André Boiffard
Sans titre, 1932-1933
Photographie en noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent
16,1 x 20 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jacques-André Boiffard
Sans titre, 1932-1933
Photographie en noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent
28,8 x 21,8 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Hans Bellmer
La Poupée, 1932-1945 (cat. 186-187)
Bois peint et matériaux divers (cheveux, chaussures, chaussettes)
61 x 170 x 51 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Man Ray
Sans titre, 1933 (cat. 99)
Photographie en noir et blanc
17 x 13,4 cm
Collection particulière, Genève

Man Ray
Sans titre, 1933
Photographie en noir et blanc

17 x 13,4 cm
collection particulière, Genève

Marcel Duchamp
Rotoreliefs, 1935 (cat. 126-129)
Maquettes originales de six disques en carton, imprimés en lithographie offset recto verso
Diamètre : 20 cm
Cinémathèque française, Musée du Cinéma

Hans Bellmer
La Poupée, 1936 (cat. 186)
Photographie repeinte à l'aniline
41 x 32,9 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Hans Bellmer
L'Idole, 1937 (cat. 187)
Photographie en couleurs
Collection particulière

Hans Bellmer
La Poupée, 1938 (cat. 98)
Photographie en couleurs
Collection particulière

Hans Bellmer
La Poupée, 1938 (cat. 187)
Photographie en couleurs
Collection particulière

Raoul Ubac
Portrait dans un miroir, 1938 (cat. 189)
Photographie en noir et blanc
23,9 x 18,1 cm
Collection particulière, Paris, Courtesy Galerie Bouqueret et Lebon; Paris

Hans Richter
Dreams that Money Can Buy, 1944
Film (extrait séquence Duchamp), 5 min
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jean Tinguely
Meta-Matic n°1, 1959
Métal, papier, crayon feutre et moteur
96 x 85 x 44 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jean Tinguely
Blanc sur noir - Métaphore, 1959 (cat. 192)
Relief mobile sur bois. Éléments métalliques
110 x 154 x 22 cm
Galerie de France

Robert Morris
Footnote to the Bride, 1961 (cat. 193)
Bois, caoutchouc et moteur
25,4 x 61 x 61 cm
Collection de l'artiste

Yayoi Kusama
My Flower Bed, 1962
Technique mixte
250 x 250 x 250 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

David Medalla
Bubble machine, 1963-1994 (cat. 193)
Moteur et plexiglass
240 x 150 x 30 cm; socle 11 x 220 x 300 cm
Pulsynetic, Londres

Lygia Clark
Trepantes, 1964 (cat. 145)
Latex
Dimension variable
Museum de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Pol Bury
2270 Points blancs, 1965 (cat. 191)
Bois et nylon, Isorel ajouré, moteur électrique et pédale
120,5 x 80,5 x 26 cm
Collection Musée de Grenoble, Grenoble

Jean Dupuy et Ralph Martel
Cône pyramide, 1968-1990 (cat. 35)
Bois, pexiglass, ampli, stéthoscope électronique, pigment en poudre, projecteur
225 x 60 x 60 cm
Cité des sciences et de l'industrie, Paris

Bruce Nauman
Bouncing in the Corner, No 1, 1968 (cat. 127)
Bande vidéo en noir et blanc, 60 min
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Bruce Nauman
Stamping in the studio, 1968
Bande vidéo en noir et blanc, 60 min
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Paul Sharits
T,O,U,C,H,I,N,G, 1968 (cat 128-129)
Fim en couleurs, 12 min
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Paul Sharits
N,O,T,H,I,N,G, 1968 (cat. 128-129)
Film en couleurs, 36 min
Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Eva Hesse
Accession II, 1969 (cat. 147)
Acier galvanisé et tubes de plastique
78,1 x 78,1 x 78,1 cm
Detroit Institutre of Arts, Founders Society Purchase, Friends of Modern Art Fund and Miscellaneous Gifts Fund

Bruce Nauman
Bouncing in the Corner, No 2 : upside Down, 1969
Bande vidéo en noir et blanc, 60 min
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Bruce Nauman
Lip Sync, 1969 (cat. 127)
Bande vidéo en noir et blanc, 30 min
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

James Coleman
Box (ahharetturnabout), 1977 (cat.157)
Film en noir et blanc, 16 mm, en boucle, voix off synchronisée
Prêt de James Coleman

LE BAS MATERIALISME

Wols
Sans titre, s.d. (cat. 45)
Photographie en noir et blanc
23,8 x 17,8 cm
Kunsthau Zurich, Donation de Dr Elfriede Schulze-Battmann

Wols
Sans titre, s.d. (cat. 130)
Photographie en noir et blanc
17,8 x 23,8 cm
Kunsthau Zurich, Donation du Dr Elfriede Schulze-Battmann

Wols
Sans titre
Photographie en noir et blanc
23,8 x 17,8 cm
Kunsthau Zurich, Donation du Dr Elfriede Schulze-Battmann

Wols
Sans titre
Photographie en noir et blanc
23,8 x 17,8 cm
Kunsthau Zurich, Donation du Dr Elfriede Schulze-Battmann

Wols
Sans titre
Photographie en noir et blanc
23,8 x 17,8 cm
Kunsthau Zurich, Donation du Dr Elfriede Schulze-Battmann

Wols
Sans titre (cat. 70)
Photographie en noir et blanc
24 x 18 cm
Collection particulière, Fribourg

Wols
Sans titre (cat. 131)
Photographie en noir et blanc
24 x 18 cm
Collection particulière, Fribourg

Wols
Sans titre (cat. 132)
Photographie en noir et blanc
24 x 18 cm
Collection particulière, Fribourg

Pablo Picasso
Guitare, printemps 1926, Paris (cat. 77)
Toile, bois, corde, clous, pitons sur panneau peint
130 x 96,5 cm
Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
Guitare, mai 1926, Paris (cat. 75)
Ficelle, tissus, carton peint à l'encre, bouton, traits de crayon et encre sur carton
15,8 x 15,2 cm
Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
Guitare, mai 1926, Paris (cat. 74)
Carton peint à l'encre, ficelle, tulle, traits de crayon sur carton
13,8 x 12,6 cm
Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
Guitare, mai 1926, Paris (cat. 78)
Ficelle, clous, carton peint à l'encre et à l'huile, bouton, tissus, encre et traits de crayon sur carton
24,7 x 12,3 cm
Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
Composition, août 1930, Juan-Les-Pins (cat. 32)
Sable sur toile, bois et végétaux collés et cousus sur la toile
35 x 27,5 x 3,5 cm
Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
Figure, 1931, Paris? Boisgeloup? (cat. 78)
Fer et fil de fer
26 x 12,5 x 11,1 cm
Musée Picasso, Paris

Brassaï
Sculpture métallique, 1931 (d'après l'oeuvre de Picasso)
Photographie en noir et blanc. Tirage posthume
24 x 16 cm
Collection Mme Brassaï, Paris

Brassaï
Le plumeau et la corne, 1933 (d'après l'oeuvre de Picasso) (cat. 76)
Six photographies en noir et blanc. Tirage posthume
24 x 18 cm

Collection Mme Brassai

Jean Fautrier

L'Ecorché, 1944

Huile sur papier marouflé sur toile

80 x 115 cm

Collection particulière, Paris

Jean Fautrier

Femme douce, 1946 (cat. 133)

Enduit de blanc d'Espagne, colle, poudres de couleur et huile sur toile

97 x 145,5 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Lucio Fontana

Scultura nera - Concetto spaziale, 1947 (cat. 51)

Bronze, patine noire

56,5 x 50,5 x 24,5 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Lucio Fontana

Ceramica spaziale, 1949 (cat. 52)

Céramique polychrome

60 x 64 x 60 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jackson Pollock

Sans titre, 1950 (cat. 108)

Huile, émail, caillou sur planche

55,25 x 74,9 cm

Collection particulière, Courtesy Stephen Mazoh and co. , Inc.

Robert Rauschenberg

Sans titre (polyptique noir), v. 1951 (cat. 56)

Huile et papier journal sur toile

221 x 434,5 cm

Collection de l'artiste

Robert Rauschenberg

Sans titre (Gold Painting), 1953 (cat. 17)

Feuille d'or sur tissu, papier journal, bois, papier et colle sur toile

50,20 x 50,2 cm

Collection M. et A. Lipschultz, Boca Raton, Floride

Robert Rauschenberg

Sans titre (Gold Painting), 1953 (cat. 55)

Feuille d'argent et d'or sur tissu, papier journal, bois, papier, colle, clou sur bois

26,70 x 29,20 x 3,5 cm

Collection de l'artiste

Robert Rauschenberg

Dirt Painting (for John Cage), v. 1953 (cat. 33 et couverture)

Terre et moisissure dans une boîte en bois

39,40 x 40,70 x 6,40 cm

Collection de l'artiste

Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1956 (cat. 108)
Technique mixte sur toile (éclats de verre, trous...)
85 x 125 cm
Civiche Raccolte d'Arte, Milan

Jean Fautrier
I'm Falling in Love, 1957 (cat. 109)
Huile sur papier marouflé sur toile
89 x 116 cm
Collection particulière, Paris, Courtesy Galerie de France

Bernard Réquichot
Le Reliquaire de la forêt, 1957-1958
Assemblage : éléments divers et agglomérats
66,5 x 45,5 x 28,3 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jean Dubuffet
Ardeur, décembre 1959 (cat. 135)
Papier d'argent sur bois
97 x 130 cm
Galerie de France, Paris

Jean Dubuffet
Messe de terre, 1959-1960 (cat. 134)
Papier mâché collé sur bois
150 x 195 cm
Mnam- Cci, Centre Gorges Pompidou, Paris

Lucio Fontana
Natura, 1959-1960
Terre cuite
Diamètre : 68 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Jean Dubuffet
Surrection du sol, décembre 1960, Vence
Pâte plastique sur panneau d'Isorel
130 x 162 cm
Galerie de France et Galerie Baudouin Lebon, Paris

Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1960
Huile sur toile
110 x 250 cm
Collection particulière, Paris

Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1960
Huile sur toile, perforations, incisions
150 x 150 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1961 (cat. 50)
Huile sur toile, trou et graffiti, fond d'or
130,5 x 97 cm

Kröller Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas

Piero Manzoni

Achrome, 1961 (cat. 208)

Laine de verre, polystyrène, lin

95,5 x 84,5 x 21,5 cm

Kröller Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas

Piero Manzoni

Achrome, 1961 (cat. 43)

Bois brûlé et peau de lapin

Diamètre : 45,5 cm; socle : 46,9 x 46,9 x 46,9 cm

Herning Art Museum, Danemark

Piero Manzoni

Achrome, 1961 (cat. 19)

Fibre synthétique

45 x 45 cm

Collection Michel Sgaramella

Bernard Réquichot

Portrait, 1961 (cat. 47)

Huile sur toile collée sur papiers

84 x 32 x 21 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Piero Manzoni

Achrome, 1962 (cat. 210-211)

Polystyrène et phosphore fluorescent

195 x 171 cm

Courtesy Galerie Michael Werner, Cologne et New York

Piero Manzoni

Achrome, 1962 (cat. 18)

Laine de verre, polystyrène, velours rouge

130 x 110 x 30 cm

Kröller Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas

Lucio Fontana

Concetto spaziale, Fine di Dio, 1963 (cat. 107)

Huile, déchirures, trous, paillettes et graffiti sur toile noire

178 x 118 cm

Collection particulière, Paris

Lucio Fontana

Concetto spaziale, Fine di Dio, 1963 (cat. 20)

Huile sur toile rose, trous

178 x 123 cm

Collection particulière, Paris

Alberto Burri

Combustione plastica, 1964 (cat. 58-59)

Polyvinyle calciné

150,5 x 251 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Claes Oldenburg

Green Beans, 1964 (cat. 29)

Dix-huit pièces en vinyle et Formica peint
5,8 x 29,8 x 12,7 cm chaque
Collection Anne et William J. Hokin

Andy Warhol
Diamond Dust Shoes, 1980 (cat. 111)
Acrylique, sérigraphie et poussière de diamant sur toile
178 x 229 cm
Collection Didier et Martine Guichard, Paris

Cindy Sherman
Untitled # 190, 1989 (cat. 222)
Photographie en couleurs
235 x 180,30 cm
Courtesy Metro Pictures et l'artiste

Cindy Sherman
Untitled # 235, 1987-1990 (cat. 232)
Photographie en couleurs
228,60 x 152,40 cm
Courtesy Metro Pictures et l'artiste

Cindy Sherman
Untitled # 236, 1987-1991 (cat. 233)
Photographie en couleurs
228,60 x 152,40 cm
Courtesy Metro Pictures et l'artiste

Cindy Sherman
Untitled # 239, 1987
Photographie en couleurs
228,60 x 152,40 cm
Studio Guenzani, Milan

François Rouan
Jardin Taboué n° 11, 1994 (cat. 110)
Peinture à l'huile sur toile
197 x 150 cm
Collection particulière, France

L'ENTROPIE

Verre trouvé à Saint-Pierre après l'éruption de la montagne Pelée, 1902 (cat. 177)
9,2 x 9 cm
Museum national d'histoire naturelle, Galerie de minéralogie, Paris

Man Ray et Marcel Duchamp
Elevage de poussière, 1920 (cat. 168)
Photographie en noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent
Collection Jedermann, N.A.

Man Ray
Transatlantic (New York), 1921 (cat. 213)
Epreuves aux sels d'argent
23,5 x 17,5 cm
Collection Giorgio Marconi, Milan

Jean Arp
Papier déchiré, v. 1932 (cat. 196)
Collage sur papier
14 x 14 cm
Collection particulière, Paris

Jean Arp
Papier déchiré, v. 1932 (cat. 196)
Collage sur papier
14 x 14 cm
Collection particulière, Paris

Jean Arp
Premier papier déchiré, 1932
Collage sur papier
30 x 23,8 cm
Fondazione Marguerite Arp, Locarno

Jean Arp
Deuxième papier déchiré, 1932
Collage sur papier
31,9 x 25,8 cm
Fondazione Marguerite Arp, Locarno

Jean Arp
Papiers déchirés, 1933
Collage sur papier
27,1 x 19,7 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, don de Marguerite Arp-Hagenbach

Jean Arp
Relief à la suite des papiers déchirés, 1933 (cat. 197)
Bronze en cire perdue
25 x 44 x 3 cm
Collection particulière, Paris

Brassaï
Objets à grande échelle (planche de contact), 1933 (cat. 142-143)
Six photographies originales en noir et blanc collées sur une feuille cartonnée rose (6 x 8)
avec des annotations de l'artiste
23,5 x 32 cm
Collection Mme Brassaï, Paris

Brassaï
Papier froissé, 1933-1934 (d'après l'oeuvre de Picasso)
Photographie en noir et blanc. Tirage posthume
16,5 x 23 cm
Collection Mme Brassaï, Paris

Hans Bellmer
Sans titre, 1934 (cat. 162)
Photographies en noir et blanc
Collection Bihl Bellmer

Brassaï
Graffiti, 1934
Photographie en noir et blanc. Tirage de l'auteur

23 x 16,5 cm
Collection Mme Brassai, Paris

Brassai
Graffiti, s.d.
Photographie en noir et blanc. Tirage de l'auteur
28,5 x 39 cm
Collection de Mme Brassai

Brassai
Graffiti, 1934 (cat. 106)
Photographie en noir et blanc. Tirage de l'auteur
30 x 23 cm
Collection Mme Brassai, Paris

Marcel Duchamp
Etude pour la couverture de *La Septième Face du dé* de Georges Hugnet, 1936 (cat. 212)
Photographie noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent colorisée à l'aniline
30 x 40 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Raoul Ubac
La nébuleuse, 1939 (cat. 99)
Photographie en noir et blanc (brûlage). Epreuve aux sels d'argent
40 x 28,3 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Brassai
Relief en plâtre, 1942 (d'après l'oeuvre de Picasso) (cat. 243)
Photographie en noir et blanc. Tirage de l'auteur
29,5 x 21 cm
Collection Mme Brassai, Paris

Jean Dubuffet
Six messages, 1944 (cat. 171)
Encre de Chine et gouache sur papier journal
64,7 x 57 cm
Musée des Arts Décoratifs, Paris

Marcel Duchamp
Feuille de vigne femelle, 1950-1951
Plâtre peint simulant une patine de bronze
8,5 x 13 x 11,5 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

François Dufrêne
1/8 du plafond de la Biennale de Paris, 1959 (cat. 172)
Dessous d'affiches lacérées marouflés sur toile
146 x 114 cm
Collection G. Dufrêne, Paris

Villeglé
ABC, 1959 (cat. 173)
Affiches lacérées marouflées sur toile
150,4 x 188,7 cm
Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Arman

La Vie à pleines dents, 1960 (cat. 79)

Accumulation de dentiers dans une boîte

18 x 95 x 6 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Raymond Hains

Panneau d'affichage, 1960 (cat. 169)

Affiches lacérées collées sur du zinc

200 x 150 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Arman

L'Affaire du courrier, 1961-1962 (cat. 170)

Trois mois de courrier de Pierre Restany

Papier, bois, plexiglass

120 x 140 x 40 cm

Collection particulière, Paris

Piero Manzoni

Socle du monde, 1961 (cat. 163)

Métal et bronze

82 x 100 x 100 cm

Herning Art Museum, Danemark

Arman

Grande poubelle, 1962

Déchets dans une boîte en Plexiglass

125 x 63 x 62 cm

Collection Sonnabend, New York

Edward Ruscha

Twenty-Six Gasoline Stations, 1963

Livre

Collection particulière

Edward Ruscha

Various Small Fires and Milk, 1964

Livre

Collection particulière

Edward Ruscha

Some Los Angeles Apartments, 1965

Livre

Collection particulière

Bruce Nauman

Collection of Various Flexible Materials by Layers of Grease with Holes the Size of my Waist and Wrists, 1966 (cat. 71)

Papier d'aluminium, feuille de plastique, caoutchouc

3,8 x 228,6 x 45,7 cm

Anthony d'Offay Gallery, Londres

Edward Ruscha

Every Building on the Sunset Strip, 1966

Livre dépliant

(déplié, 748 cm)

Collection particulière

Bruce Nauman

Finger Touch No 1, 1966

Photographie en couleurs extraite du portfolio *Eleven Color Photographs*, 1970 (tirage limité à huit exemplaires)

(cat. 163)

49,5 x 60 cm

Museum of Contemporary Art of Chicago, don de Anne et William J. Hokin

Bruce Nauman

Space under My steel Chair in Düsseldorf, 1965-1968 (cat. 204)

Béton

45,1 x 39,1 x 37 cm

Kröller Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas

Bruce Nauman

Platform Made Up of the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor, 1966 (cat. 205)

Objet en résine et fibre de verre

Giovani Anselmo

Torsione, 1967-1968 (cat. 120)

Barre de fer ronde, flanelle brune

229 x 186 x 29,6 cm

Collection Sonnabend, New York

Mel Bochner

Clear Vaseline, 1968 (cat. 178)

Photographie en couleurs

Collection Bihl Bellmer

Mel Bochner

Colored Vaseline, 1968 (cat. 178)

Photographie en couleurs

32,5 x 48,5 cm

Collection de l'artiste

Mel Bochner

White Shaving cream, 1968 (cat. 178)

Photographie en couleurs

32,5 x 48,5 cm

Collection de l'artiste

Mel Bochner

Colored Shaving Cream, 1968

Photographie en couleurs

32,5 x 48,5 cm

Collection de l'artiste

Robert Fiore

Rundown - Robert Smithson

Film vidéo, 12 min

Collection John Weber Gallery, New York

Oscar Fishinger

Wax Experiments

Film en noir et blanc

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

Gordon Matta-Clark
Land of Milk and Honey, 1969 (cat. 177)
Lait, miel, agar-agar
54 x 147 x 16,5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Gordon Matta-Clark
Photo-Fry, 1969 (cat. 175)
Photographie, feuille d'or, graisse, carton
2,5 x 12,5 x 9,5 cm
Collection Jane Crawford, Weston

Robert Smithson
Slant Piece, (1969, reconstitution 1976) (cat. 71)
Installation : gros sel, glace et verre
122 x 152,40 x 122 cm
Allen Memorial Art Museum, Oberlin, OH, don du Buckeye Trust à la mémoire de Ruth. C. Roush

Robert Smithson
Closed Mirror Square, 1969 (cat. 180)
Sel gemme, miroir, verre
61 x 274,3 x 274,3 cm
Estate of Robert Smithson, Courtesy John Weber Gallery, New York

Gordon Matta-Clark
Glass Plant, 1971 (cat. 176)
Bouteilles de soda fondues
Dimension variable
Gordon Matta-Clark Trust, Weston

Gordon Matta-Clark
Threshole - Bronx Floors, 1972-1973
Quatre photographies en noir et blanc
11 x 14 cm chaque
Collection Jane Crawford, Weston

Gordon Matta-Clark
Reality property : Fake Estates, 1973
(Section 16, Block 3165, Lot 155, Queens)
Photographies, acte notarié, plans dimensions variables
Collection Jane Crawford, Weston

Gordon Matta-Clark
Reality property : Fake Estates, 1973
(Section 2, Block 138, Lot 107, Queens)
Photographies, acte notarié, plans dimensions variables
Collection Jane Crawford, Weston

Gordon Matta-Clark
Reality property : Fake Estates, 1973
(Section 18, Block 2398, Lot 116, Queens)
Photographies, acte notarié, plans dimensions variables
Collection Jane Crawford, Weston

Gordon Matta-Clark
Splitting, 1974
Film en couleurs et en noir et blanc, 10 min 5 s

Gordon Matta-Clark Trust, Weston

Gordon Matta-Clark

Splitting (322, Humphry Street, Englewood, New Jersey), 1974

Photographie en noir et blanc montée sur bois

100 x 72 cm

Collection Yvon Lambert, Paris

Gordon Matta-Clark

Splitting, 1974 (New Jersey) (cat. 182-183)

Photographie en couleurs montée sur bois

102 x 153 cm

Collection Yvon Lambert, Paris

Gordon Matta-Clark

Conical Intersect, 1975

Film en couleurs, 18 min 40 s

Gordon Matta-Clark Trust, Weston

Gordon Matta-Clark

Etant d'art pour locataire, 27-29 rue Beaubourg (*Conical Intersect*), 1975 (cat. 184)

Trois photographies en noir et blanc

49 x 33,5 cm chaque

Collection Yvon Lambert, Paris

Gordon Matta-Clark

Office Baroque, 1977

Film en couleurs, 44 min (extraits)

Gordon Matta-Clark Trust, Weston

Allan McCollum

Natural Copies From the Coal Mines of Central Utah, 1994-1995 (cat. 203)

Email et gypse renforcé par polymère

Dimension variable

Collection John Weber Gallery, New York

PHOTOGRAPHIES DISPONIBLES POUR LA PRESSE

1. Andy Warhol

Dance Diagram, 1962 (cat. 95)

Acrylique sur toile

183x 137 cm

Collection Onnasch, Berlin

Photo. D R

2. Edward Ruscha

Adios, 1967 (cat. 117)

Huile sur toile

152,4 x 137,2 cm

Collection particulière, Chicago

Photo. Georges Meguerditchian

3. Robert Morris

Sans titre, (Threadwaste), 1968; reconstitution, 1996 (cat. 92, détail)

Filasse, cuivre, feutre, miroirs

Dimension variable

Collection de l'artiste

Photo. D R

4. Mike Kelley

The Riddle of the Sphinx, 1971 (cat. 238-239)

Fil, objets trouvés, photographie en couleurs

914,4 x 396,3 cm

Courtesy Mike Kelley et Metro Pictures (réalisé par le Fabric Workshop)

Photo. D. R.

5. Andy Warhol

Oxidation Painting, 1978 (cat. 94; détail, 93)

Techniques mixtes, peinture au cuivre sur toile

198 x 519,5 cm

Collection particulière, Zurich

Photo. D R.

6. Marcel Duchamp

Rotoreliefs, 1935 (cat. 126-129)

Maquettes originales de six disques en carton, imprimés en lithographie offset recto verso

Diamètre : 20 cm

Cinémathèque française, Musée du Cinéma

Photo. D. R.

7. Hans Bellmer

La Poupée, 1938 (cat. 98)

Photographie en couleurs

Collection particulière

Photo. D. R.

8. David Medalla

Bubble machine, 1963-1994 (cat. 193)

Moteur et plexiglass

240 x 150 x 30 cm; socle 11 x 220 x 300 cm

Pulsynetic, Londres
Photo. D R

9. Lygia Clark
Trepantes, 1964 (cat. 145)
Latex
Dimension variable
Museum de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Photo. Georges Meguerditchian

10. Eva Hesse
Accession II, 1969 (cat. 147)
Acier galvanisé et tubes de plastique
78,1 x 78,1 x 78,1 cm
Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Friends of Modern Art Fund and Miscellaneous Gifts Fund
Photo. D R.

11. Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1956 (cat. 108)
Technique mixte sur toile (éclats de verre, trous...)
85 x 125 cm
Civiche Raccolte d'Arte, Milan
Photo. D. R.

12. Jean Fautrier
I'm Falling in Love, 1957 (cat. 109)
Huile sur papier marouflé sur toile
89 x 116 cm
Collection particulière, Paris, Courtesy Galerie de France
Photo. D R.

13. Jean Dubuffet
Ardeur, décembre 1959 (cat. 135)
Papier d'argent sur bois
97 x 130 cm
Galerie de France, Paris
Photo. D. R.

14. Piero Manzoni
Achrome, 1961 (cat. 43)
Bois brûlé et peau de lapin
Diamètre : 45,5 cm; socle : 46,9 x 46,9 x 46,9 cm
Herning Art Museum, Danemark
Photo. D. R.

15. Lucio Fontana
Concetto spaziale, Fine di Dio, 1963 (cat. 107)
Huile, déchirures, trous, paillettes et graffiti sur toile noire
178 x 118 cm
Collection particulière, Paris
Photo Georges Meguerditchian

16. Lucio Fontana
Concetto spaziale, Fine di Dio, 1963 (cat. 20)
Huile sur toile rose, trous
178 x 123 cm
Collection particulière, Paris
Photo. D. R.

17. Alberto Burri

Combustione plastica, 1964 (cat. 58-59)

Polyvinyle calciné

150,5 x 251 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

18. Claes Oldenburg

Green Beans, 1964 (cat. 29)

Dix-huit pièces en vinyle et Formica peint

5,8 x 29,8 x 12,7 cm chaque

Collection Anne et William J. Hokin

Photo. D. R.

19. Robert Rauschenberg

Sans titre (Gold Painting), 1953 (cat. 55)

Feuille d'argent et d'or sur tissu, papier journal, bois, papier, colle, clou sur bois

26,70 x 29,20 x 3,5 cm

Collection de l'artiste

hoto. D. R.

20. Cindy Sherman

Untitled # 235, 1987-1990 (cat. 232)

Photographie en couleurs

228,60 x 152,40 cm

Courtesy Metro Pictures et l'artiste

Photo. D. R.

21. François Rouan

Jardin Taboué n° 11, 1994 (cat. 110)

Peinture à l'huile sur toile

197 x 150 cm

Collection particulière, France

Photo. D. R.

22. Marcel Duchamp

Etude pour la couverture de *La Septième Face du dé* de Georges Hugnet, 1936 (cat. 212)

Photographie noir et blanc. Epreuve aux sels d'argent colorée à l'aniline

30 x 40 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

23. Villeglé

ABC, 1959 (cat. 173)

Affiches lacérées marouflées sur toile

150,4 x 188,7 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

24. Arman

La Vie à pleines dents, 1960 (cat. 79)

Accumulation de dentiers dans une boîte

18 x 95 x 6 cm

Mnam- Cci, Centre Georges Pompidou, Paris

25. Bruce Nauman

Collection of Various Flexible Materials by Layers of Grease with Holes the Size of my Waist and Wrists, 1966 (cat. 71)

Papier d'aluminium, feuille de plastique, caoutchouc

3,8 x 228,6 x 45,7 cm

Anthony d'Offay Gallery, Londres
Photo. D. R.

26. Robert Smithson
Closed Mirror Square, 1969 (cat. 180)
Sel gemme, miroir, verre
61 x 274,3 x 274,3 cm
Estate of Robert Smithson, Courtesy John Weber Gallery, New York
Photo. D. R.

27. Gordon Matta-Clark
Splitting, 1974 (New Jersey) (cat. 182-183)
Photographie en couleurs montée sur bois
102 x 153 cm
Collection Yvon Lambert, Paris
Photo. D. R.

28. Allan McCollum
Natural Copies From the Coal Mines of Central Utah, 1994-1995 (cat. 203)
Email et gypse renforcé par polymère
Dimension variable
Collection John Weber Gallery, New York
Photo. D. R.

INFORMATIONS PRATIQUES

Accès :

Le seul accès possible au Centre Georges Pompidou pour le public se fait dorénavant par la Piazza uniquement.

En raison des travaux des abords du Centre Georges Pompidou, l'entrée par la rue Beaubourg / rue du Renard sera fermée au public jusqu'en janvier 1997.

Métros : Chatelet, Les Halles, ou Hôtel de Ville.

Horaires du Centre Georges Pompidou :

Ouvert du lundi au samedi : 12h00 - 22h00; samedi et dimanche : 10h00 - 22h00
Fermé le mardi

Tarif d'entrée de l'exposition : 27 Frs

Tarif réduit : 20 Frs

Visites conférences

Pour les visiteurs individuels : Jeudi 18h30, samedi 15h30 et lundi 15h00
(Visites gratuites sur présentation du billet d'entrée)

Visites de groupe : 44 78 46 73

Direction de la Communication

Attachée de presse : Carol RIO assistée de Bénédicte BARON

Tél : (33 - 1) 44 78 42 16 / Fax : (33 - 1) 44 78 13 02

Le prochain rendez-vous de la Galerie Sud :

Luciano FABRO

9 octobre 1996 - 6 janvier 1997