

CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

13 octobre 1993
2 janvier 1994
Galeries

Günter Brus

Limite du visible. Rétrospective 1960 - 1993

27 octobre
29 novembre 1993
Studio

Alain Jacquet

L'Atelier de New York 1980 - 1993. La Terre.

27 octobre
29 novembre 1993
Point de mire

Alighiero e Boetti

octobre
1993

janvier
1994

Galeries contemporaines

Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

Direction de la communication
Contacts Presse
Julie Goëff / Tél : (33 1) 44 78 42 16
Nathalie Garnier / Tél : (33 1) 44 78 46 48
Fax : (33 1) 44 78 13 02

Günter Brus,

**limite du visible
Rétrospective 1960 - 1993**

**Galleries contemporaines
Galerie**

13 octobre 1993 - 2 janvier 1994

Exposition réalisée avec l'aide
du Ministère fédéral autrichien des affaires étrangères
et du Ministère fédéral autrichien de l'enseignement et des arts (BMUK)

Direction de la communication

Attachée de presse :

Julie Goëlf / Tél : (33 1) 44 78 42 16

Nathalie Garnier / Tél : (33 1) 44 78 46 48

SOMMAIRE

EXPOSITION

Pages

Présentation

3 à 4

Parcours de l'exposition

5 à 8

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Rencontre avec Günter Brus

9

Catalogue

9

INFORMATIONS

Liste des diapositives et photographies
disponibles

10

Renseignements pratiques

13

PRESENTATION DE L'EXPOSITION

Les Galeries contemporaines présentent la première rétrospective de Günter Brus en France.

Le concept de l'exposition a été élaboré par l'artiste, qui a choisi la forme singulière d'une "rétrospective littéraire". Les 163 œuvres présentées évoquent l'ensemble du travail de Günter Brus de 1960 à nos jours. Cet itinéraire entrecroise un déroulement chronologique et des rapprochements thématiques qui traversent le temps.

Cette approche, qui traduit un rapport très particulier au temps inscrit dans plusieurs dimensions réelles et fantasmatiques, correspond à la recherche de Günter Brus, qui s'est toujours affirmé comme immédiatement lié aux mouvements contemporains les plus radicaux, et indéfectiblement engagé à revisiter le passé et à le transfigurer dans son œuvre.

Günter Brus est le seul artiste actuel à avoir engagé une œuvre orientée vers la pratique exclusive du dessin qu'il a réinvesti d'une puissance spéculative et régénératrice.

Artiste autrichien né en 1938, Günter Brus vit et travaille à Graz. Au milieu des années 60, il est l'un des fondateurs, avec Hermann Nitsch, Otto Mühl et Rudolf Schwarzkogler de "l'Actionnisme", mouvement viennois qui manifeste, au travers de performances très violentes, l'impossibilité de vivre et de créer au sein de la société de ce temps. Les formes les plus ultimes de l'expérience humaine, perversion, violence, animalité, sont convoquées dans des actions spectaculaires, d'une beauté primitive, qui mettent en jeu le corps exalté et bafoué de l'artiste.

Auparavant, il pratiquait une peinture gestuelle, qui exploitait les ressorts profonds de l'individu, et exprimait à travers les outrages perpétrés alors à l'encontre de la peinture, une même foi essentielle dans le pouvoir régénérant de l'art : la position de Günter Brus est une position artistique,

que le médium soit l'action et sa trace photographique, la peinture, ou le dessin et l'écriture qu'il développe ensuite.

Comme ses amis du Groupe d'Action Viennois, il engage des actions de plus en plus dramatiques et violentes, qui se déroulent dans l'espace de la galerie ou dans les rues de Vienne. Son corps y est spectaculairement soumis à des épreuves d'automutilations dans des actions où il utilise son sang et ses matières fécales.

Ces réactions exacerbées à la violence exercée par la société traditionnelle, s'expriment aussi au travers de ses premiers écrits, qui manifestent la même position radicale.

Condamné en 1968 pour son action "*Kunst + Revolution*", et contraint à l'exil en Allemagne où il vivra jusqu'en 1979, Günter Brus va alors traduire au travers du dessin et de l'écriture la charge physique et expressive des actions. Au fil de la création, le dessin, dans un premier temps réaliste et strident, va développer une grande virtuosité et introduire ainsi dans l'œuvre une fondamentale ambiguïté, soulignée par un humour subversif. Dans des pastels aux coloris chatoyants, Günter Brus, tout en convoquant les modèles du "beau dessin" et de l'illustration viennoise de la fin du 19^e siècle, nous rappelle que cette époque symboliste fut aussi celle de Freud.

Ces œuvres revisitent les maîtres visionnaires et offrent aujourd'hui toute la séduction d'une beauté raffinée : l'artiste y dévoile les tourments et les pulsions qui recouvrent l'expression la plus accomplie de notre culture. Les images de la mort et de la sexualité, issues de l'actionnisme, se redéplient dans des scènes fantastiques, violentes, morbides, parodiques et accompagnent des images d'un érotisme fleur bleue, d'un humour pervers, références à l'art de l'illustration.

"L'imagepoème" *Limite du visible*, 1989, qui donne son titre à l'exposition, marque la direction prise par les dernières recherches de Brus. Dans une technique délibérément lâchée, aux antipodes du raffinement de ses dessins "de virtuosité", l'artiste entame, dans un style graphique qui rappelle l'incision de la gravure, une nouvelle expérimentation des limites, qu'il énonce dans une expression complexe : limite du visible/limite de la vision. Ce dessin "laid" est investi de toute la part de doute et d'inquiétude qui peut toucher aujourd'hui un artiste ayant basé sa création sur la foi en un pouvoir régénérateur de l'art. De cette œuvre fragmentée, Brus a réduit les effets et les signes au minimum.

Günter Brus
Galerie

Dans *Poème-résiduel*, 1990, présenté en écho, la picturalité, plus réduite encore par l'abandon des couleurs vives, est amenée à un "état d'impuissance". "Comme si", dit Günter Brus, "l'on ne pouvait pas aller plus loin".

Commissariat : Catherine Grenier, assistée de Caroline Schneider.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Salles 1 et 2

Après avoir suivi les cours de l'Académie des Arts Appliqués de Vienne, période durant laquelle il s'intéresse particulièrement à l'art et à la littérature expressionnistes, Günter Brus découvre les dernières recherches de la peinture abstraite avec les œuvres de Kline, Burri et Vedova.

Durant l'été 1960, il réalise ses premières peintures gestuelles, sur du papier d'emballage. La recherche qu'il mène alors, l'entraîne à refuser toute idée de composition dans la peinture, et à privilégier le noir et blanc afin de réduire au minimum les effets conscients. En 1962, il adopte des moyens plus radicaux encore, envisageant de se ligoter pendant qu'il peint afin de canaliser ses impulsions picturales et de contraindre son corps à un face à face vital avec la peinture.

Cette relation paroxystique du corps avec la peinture, entraînée dans la poursuite de la décomposition, va l'engager à se servir de son corps même pour peindre : ses mains, ses pieds ; puis l'entraîner sur les traces de Hermann Nitsch et Otto Mühl à réaliser ses premières Actions.

Avec l'action *Ana* réalisée en décembre 1964, il recouvre les murs et les meubles d'une pièce de peinture blanche afin d'obtenir un effet bidimensionnel. Enveloppé de draps blancs, il entre dans le "tableau" et roule, comme dans une attaque catatonique, à travers la pièce. Cette action, dont l'ultime étape devait être la peinture du corps de sa femme, reste inachevée, et se termine par une crise colérique de peinture.

Dans l'action *Selbstbemalung* [Autopeinture] il introduit, avec la peinture sur corps, une esthétique proche du collage, en incorporant dans ses interventions sur son propre corps considéré comme surface picturale, des objets, lames de rasoir, ongles, ciseaux, scie, qui symbolisent la pénétration de la surface et évoquent un processus sado-masochiste.

Alors qu'il rompt avec la peinture informelle, Brus s'attache à la constitution d'une image. L'action *Ana*, comme plusieurs de celles qu'il va réaliser, va constituer le modèle d'une série de dessins exécutés quelques mois après. Plus tard et jusqu'aux travaux récents, il reviendra

régulièrement sur ses premières thématiques et réinterprétera les images inaugurales que constituent les photographies dans de nombreux dessins.

Comme ses amis, Mühl, Nitsch, Schwarzkogler, avec lesquels il forme le Groupe d'Action Viennois, il engage des actions de plus en plus dramatiques et violentes, qui se déroulent dans l'espace de la galerie ou dans les rues de Vienne. Son corps y est spectaculairement soumis à des épreuves d'automutilation, dans des actions où il utilise son sang et ses matières fécales.

Ces réactions exacerbées à la violence exercée par la société traditionnelle, s'expriment aussi au travers de ses premiers écrits.

Avec des actions comme *Transfusion* en 1965, il abandonne l'esthétique minimale du noir et blanc et introduit, par l'utilisation de pigments de couleurs criardes et d'attributs érotiques (chaussures à talon, collier...), une esthétique qui se réfère à l'art viennois du début du siècle. Pour cette action, les photographies, mises en scène et composées comme des tableaux, sont originellement conçues comme des œuvres d'art.

Sa dernière action, *Zerreiβprobe*, la plus extrême de toutes, sera réalisée en 1970, à Munich.

Salle 3

A Berlin, où il est exilé, il réalise son premier "Imagepoème", *Irrwisch* [Feu Follet], 1970-1971, œuvre clé qui marque le passage des actions au dessin, au travers d'une série combinant étroitement texte et dessins figuratifs. Cette série, qui avait été incomplètement publiée à Munich, est présentée pour la première fois ici avec sa dernière partie, *Die Pfaueninsel* [L'île aux paons]. Dans le processus de réalisation quasi-extatique de ce *Bild-Dichtung* qui associe littérature et dessin, Brus trouve un accomplissement qui l'incite à développer ces deux formes nouvelles. L'œuvre graphique qu'il entreprend alors va se composer d'"Imagespoèmes" et de dessins autonomes, souvent en correspondance. Autour d'*Irrwisch*, sont présentés plusieurs dessins des années 70 à 90, avec les "Imagespoèmes" qui s'y réfèrent.

Salle 4

Après le style réaliste et dépouillé de ses premiers dessins au crayon noir, Brus va se tourner vers la source du "beau dessin", et développer un dessin au crayon de couleur d'une très grande virtuosité, montrant un art accompli de la composition et de la couleur.

Il rend hommage aux artistes visionnaires du passé et du début du XXe siècle, parmi lesquels on peut citer Bosch, Blake, Goya, Redon, Ensor et Kubin. Ses dessins vont se décliner comme autant d'appels ou de conjurations adressés à ces ombres, toutes porteuses de la même puissance fantastique.

Dans ces œuvres, les images de mort et de sexualité issues de l'actionnisme se redéployent dans des scènes fantasmatiques violentes, morbides et parodiques, et accompagnent des images d'un érotisme fleur bleue, d'un humour pervers, référencés à l'art de l'illustration.

Dans cette salle sont réunies les "Peaux", œuvres sur papier craft des années 80. Brus s'y confronte, dans une vision dantesque à l'érotisme raffiné, aux maîtres du passé comme Watteau ou Fragonard.

Salle 5

Avec deux des rares dessins de grand format réalisés par Brus, sont présentés un cycle d'"Imagespoèmes" : *Selbstmensch* [L'Homme-soi], 1987, dessins autoréférencés aux résonances très dures, ainsi que plusieurs dessins de format A1, l'un des trois formats (A1, A3, A4) que Brus utilise pour ses dessins et qui constituent chacun l'équivalent d'une forme particulière de poésie. La référence à Cioran, dans un remarquable ensemble de dessins noir et blanc, est caractéristique des œuvres "noires" de l'artiste.

Salle 6

Brus lie aussi son œuvre à de nombreux poètes, comme Hölderlin, Novalis, Poe, Baudelaire. À la base de sa création, on trouve un sens narratif inépuisable et une imagination qui l'entraîne au travers des thèmes de la Folie, du Péché, de la Naissance et de la Mort, jusqu'à des visions hybrides où faune, flore, êtres et objets se mêlent et se répondent. Comme William Blake ou Alfred Kubin, il a engagé, avec son œuvre plastique, une création littéraire qui se développe parallèlement dans des éditions autonomes et dans des "Imagespoèmes". Une correspondance étroite est entretenue entre les dessins et l'écriture, dont les jeux de mots, les associations, le goût des termes rares trouvent leur équivalent dans l'élaboration de l'image.

Salle 7

Pour Günter Brus, estampes et illustrations ne sont pas un corrolaire de l'œuvre principale, mais constituent au contraire une part de l'œuvre et souvent une réserve de modèles. Brus a publié de nombreux livres illustrés, souvent à très faible tirage, entièrement pensés comme des œuvres spécifiques. La gravure et la lithographie prennent le plus souvent, comme les dessins, la forme de séries où chaque image vient moduler et éclairer la précédente, et engendre ainsi les déclinaisons subtiles de la forme graphique.

Salle 8

On retrouve les effets graphiques propres à l'estampe dans certains "Imagespoèmes", comme ceux présentés dans cette salle, *Scheinmonde* [Lunes apparentes], 1991, et *Nachtgewitter* [Orage nocturne], 1988, qui constituent les dessins d'atmosphère, proches du poème ou de la phrase musicale.

Salle 9

"L'Imagepoème" *Sichtgrenze* [Limite du visible], 1989, qui donne son titre à l'exposition, marque la direction prise par les dernières recherches de Brus. Dans une technique délibérément lachée, aux antipodes du raffinement de ses dessins "de virtuosité", l'artiste entame, dans un style graphique qui rappelle l'incision de la gravure, une nouvelle expérimentation des limites qu'il énonce dans un mot complexe : "limite du visible/limite de la vision". Ce dessin "laid" est investi de toute la part de doute et d'inquiétude qui peut toucher aujourd'hui un artiste qui a basé sa création sur la foi en un pouvoir régénérateur de l'art. De cette œuvre fragmentée, Brus a réduit les effets et les signes au minimum. Dans *Reststück-Dichtung* [Poème-résiduel], 1990, présenté en écho, la picturalité, plus réduite encore par l'abandon des couleurs vives, est amenée à un "état d'impuissance". "Comme si", dit Günter Brus, "l'on ne pouvait aller plus loin".

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Rencontre

Une rencontre avec Günter Brus aura lieu le mercredi 13 octobre 1993 dans les Galeries Contemporaines de 12h30 à 13h30.

Catalogue

Un catalogue bilingue français-anglais, de 296 pages, est publié aux éditions du Centre Pompidou, dans la collection "Contemporains-Monographies". Il comprend 46 illustrations en couleurs et 100 en noir et blanc.

Sommaire :

Arnulf et Franziska Meifert	<i>Je suis, donc j'essaie de me faire</i>
Catherine Grenier	Interview de Günter Brus
Günter Brus	<i>Le Désert Pastel</i> <i>La Perle Légendaire</i>
Caroline Schneider Frédérique Mirotchikoff	Biographie illustrée

LISTE DES DIAPOSITIVES DISPONIBLES

1) L'avant printemps des hommes sans automne, 1988

Crayon et crayons de couleur sur papier

76 x 56 cm

Collection privée, Autriche

2) Tout le monde est au courant, sauf la bête, 1985

Crayon et crayons de couleur

112 x 78 cm

Courtesy Galerie Heike Curtze, Düsseldorf

3) Artaud, 1979

Crayon et crayons de couleur sur papier

29,7 x 21 cm

Collection privée, Allemagne

4) Quartet de nuit, 1982

8 gravures

39,4 x 29,5 cm

Collection privée, Autriche

5) Sans titre, 1960

Partition informelle

Encre sur papier à musique

34 x 53,5 cm

Kristin et Helmut Zumbo, Düsseldorf - Vienne

6) Photo-Action Ana, 1964

Photographie couleur

39 x 49 cm

Collection privée, Autriche

7) Feu Follet, 1970-71

136 feuilles

Crayon et crayons de couleur, texte dactylographié sur papier

Chaque feuille : 29,9 x 21 cm

Buchhandlung Walter König, Allemagne

8) Le cœur, 1980
Crayon et crayons de couleur sur papier
120 x 80 cm
Kristin et Helmut Zumbo, Düsseldorf - Vienne

9) L'île aux paons, 1971
Crayon et crayons de couleur sur papier
33 feuillets
29,5 x 21 cm
Collection privée, Allemagne

10) Epreuve de résistance, 1970
Photographie couleur
50,5 x 41 cm
Collection privée, Allemagne

11) Limite du visible, Imagepoème, 1989
Crayon et crayons de couleur sur papier
11 feuillets
Chaque feuillet : 55,5 x 74,5 cm
Collection privée

12) Désagrégation de l'idéal
Crayon et crayon de couleur
88 x 62,5 cm
Collection privée, Autriche

13) Quatre chants du soir, 1978
Crayon et crayons de couleur sur papier
5 feuillets
Chaque feuillet : 31,8 x 24,5 cm
Collection privée, Autriche

14) Photo-Action, Promenade viennoise, 1965
60 x 45 cm
Collection privée, Autriche

PHOTOGRAPHIES NOIR ET BLANC

1) Feu Follet, 1970-71

136 feuillets

Crayon et crayon de couleur

Chaque feuillet : 29,9 x 21 cm

Buchhandlung Walter König, Allemagne

2) Photo-Action, Promenade viennoise, 1965

60 x 45 cm

Collection privée, Autriche

3) Quartet de nuit, 1982

8 gravures

Chaque gravure : 39,4 x 29,5 cm

Collection privée, Autriche

4) Sans titre, 1960

Partition informelle

Encre sur papier à musique

34 x 53,5 cm

Kristin et Helmut Zumbo, Düsseldorf - Vienne

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Lieu

Galeries contemporaines, mezzanine sud

Dates

13 octobre 1993 - 2 janvier 1994

Horaires

Du lundi au vendredi, sauf le mardi, de 12h à 22h

Samedi et dimanche de 10h à 22h

Prix d'entrée

20 Frs

Le billet Musée (collections permanentes aux 4e et 3e étages) donne l'accès gratuit aux Galeries contemporaines.

Visites-animation

Renseignements et inscriptions : 44 78 46 25

Commissariat de l'exposition

Catherine Grenier, Conservateur des Galeries contemporaines, assistée de
Caroline Schneider

Direction de la Communication du Centre Georges Pompidou

75191 Paris cedex 04

Attachées de presse :

Nathalie Garnier Tél : (33 1) 44 78 46 48

Julie Goelff Tél : (33 1) 44 78 42 16

Fax : (33 1) 44 78 13 02

Alain Jacquet

**L'Atelier de New York 1980-1993
La Terre**

**Galleries contemporaines
Studio**

27 octobre - 29 novembre 1993

Direction de la communication

Attachée de presse :

Julie Goëlf / Tél : (33 1) 44 78 42 16

Nathalie Garnier / Tél : (33 1) 44 78 46 48

SOMMAIRE

	pages
EXPOSITION	
Présentation	3
Liste des œuvres présentées	6
Repères biographiques	8
AUTOUR DE L'EXPOSITION	
Rencontre avec le public	9
Publication	9
INFORMATIONS	
Liste des diapositives et photographies disponibles	10
Renseignements pratiques	11

PRESENTATION DE L'EXPOSITION

Les Galeries contemporaines présentent un ensemble d'œuvres d'Alain Jacquet, réalisées de 1980 à 1993, appartenant à la série "La Terre" que Jacquet développe depuis 1972. L'exposition comporte des peintures faites au pinceau et des peintures faites à l'ordinateur. Elle regroupe des œuvres de très grand format que relie, au travers d'une méthode rigoureuse, un fil fantasmatique et fantastique qui fait la singularité de cet artiste. Cette exposition constitue la première présentation importante en France des œuvres de la dernière période d'Alain Jacquet, réalisées dans l'atelier de New York.

Camouflages et trames de points

Après une première période d'introduction à ses recherches artistiques, durant laquelle il se "fait un nom" en jouant dans ses peintures de ses homonymies, Alain Jacquet entame en 1963 la série des "camouflages". Ses superpositions d'images rappellent étrangement les "transparences" de Picabia. Elles constituent également, par le parasitage d'images empruntées à la culture populaire et à l'histoire de l'art ancienne et contemporaine, une singulière préfiguration des divers "simulationnismes" ou "appropriations" qui se multiplient dans les années 80. (Jacquet est familier de cette position flottante et décalée entre le souvenir et la prémonition).

Il s'engage ensuite dans la période des "trames de points" marquée par une œuvre emblématique, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, réalisée en 1964. Celle-ci le place au premier plan du mouvement français apparenté au pop'art : le *Mec-Art.*, qui réactive l'expérience de l'appropriation des images, dans une profession de foi mécaniste. De l'image photographique initiale, ici une recomposition de l'œuvre de Manet, ailleurs la reproduction d'une œuvre du passé, Jacquet insiste obsessionnellement sur la trame, agrandissant les points qui la composent jusqu'au seuil de

l'illisibilité. Très vite, le point devient, comme la trame (*tôles ondulées*, 1967-68), un sujet en soi (*point de repère*, 1967), puis un objet (*point braille*, 1970), sollicitant une vision tactile, résonnance du "tactilisme" dadaïste.

En 1971, Alain Jacquet peint sur un immeuble de Genève un point de 12 m de diamètre, *Silver Marble*. Ce point est constitué lui-même d'une trame de points, qui hypertrophie le procédé de la reproduction imprimée. Cette œuvre marque le passage entre la période des "trames de points", et celle de "La Terre".

La Terre

Cette deuxième période est introduite par *The First Breakfast*, en 1972. Ce report sérigraphique sur toile, repeint à l'huile, montre une image de la terre prise par l'un des astronautes de la mission spatiale Apollo de 1969. Réamorçant l'expérience de décomposition de l'image entreprise précédemment, Jacquet va développer à partir de cette image satellitaire et au travers de l'analyse des éléments constitutifs de l'image pivot de ce point-terre, une narration parasite qui se nourrit des déformations que l'interprétation fait subir à l'image. Par des indications plus ou moins soulignées, l'artiste va révéler, suivant le vieux précepte décrit par Léonard de Vinci, le dessin virtuellement inscrit dans la tache, le visage ou l'animal inscrit dans le contour flou d'un océan, et entrecroiser subrepticement, dans la trame de l'image, ses expériences et fantasmes personnels. C'est la distance sidérale, maintenant ménagée entre l'œil et l'image, qui permet à l'artiste de reconstituer la vision en introduisant l'image dans une dimension "visionnaire".

Là encore, comme dans les camouflages, l'image se constitue par contamination, confusion du visible et de la vision. A l'imprécision mécanique de l'image scientifique, Jacquet surimpose la précision morbide de l'image fantasmagorique. L'exposition confronte les œuvres peintes à la main et peintes à la machine que Jacquet réalise parallèlement depuis 1981. Après les transferts sérigraphiques des œuvres des années 60, il est revenu à la technique traditionnelle à l'huile en posant l'équivalence de la peinture à la main et de la peinture à l'ordinateur, et exploite à son aise les tours de passe-passe qu'autorisent aujourd'hui les procédés de la haute technologie. Les œuvres qu'il réalise alors, comme *Hot Dog*, *Le Bousier*, *La Vérité sortant du puits*, sont directement dérivées de *The First Breakfast*.

Dans *La Vérité sortant du puits*, cette terre pivotée à 180° se trouve dilatée, anéantie par une vision coïtale gigantesque, les continents de l'Asie et de l'Afrique délimitant les contours des figures masculines et féminines.

Dans les travaux plus récents, comme *Œuf*, *Donut*, *Factory* ou *Horsehead*, l'image prend toutes les formes de l'anamorphose, et les terres devenues plates, ovoïdes ou annulaires, vont s'appeler tapis volants, œufs ou donuts, renouant ainsi ironiquement avec une iconologie du *Pop Art*. Ces déformations, comme la matière picturale elle-même, sont obtenues par un procédé générique (travail sur palette graphique et ordinateur 3M), l'ordinateur enchaînant seul les différentes opérations depuis la lecture au laser d'un document jusqu'à sa reproduction par un pinceau électronique balayant des surfaces larges de plusieurs mètres, en déposant une fine pellicule de peinture.

Sa dernière œuvre, *Pollock Blowing Bubbles* (1993) réalisée pour cette exposition, est une peinture a priori abstraite dont la surface, peinte à la machine, a la qualité veloutée de la peinture de la Renaissance. Gigantesque évocation d'un all-over de Pollock, elle n'est, en fait, que la reproduction d'une petite tablette de bois qui servit accidentellement de support à un pot de peinture. Après avoir arpenté ses entrailles, Alain Jacquet jette aujourd'hui sa sonde dans le vaste champ des refoulés de l'image. Cette œuvre ouvre sans doute à une nouvelle période, qui reste pour l'heure un point d'interrogation.

Commissariat : Catherine Grenier, Conservateur des Galeries contemporaines, assistée de Marthe Ridart.

LES ŒUVRES PRESENTEES

L'Atelier de New york 1980-1993 La Terre

Peint au pinceau :

Madonna, Le repos du laboureur, Portrait de Marcel, 1982
295 x 200 cm
Collection de l'artiste

Hot Dog, 1982
292 x 400 cm
Collection de l'artiste

Heavenly Hash, 1981
292 x 630 cm
Collection de l'artiste

Meat Loaf Saucer, 1983
292 x 668 cm
Collection du Fonds National d'Art Contemporain, Paris

La Vérité sortant du puits, 1983
396 x 670 cm
Collection de l'artiste

Le Bousier (Dung Beatle), 1984
292 x 350 cm
Collection de l'artiste

Peint par robot :

Reflét de l'œuf d'or, 1988
Collection du Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Alain Jacquet
Studio

Space Ship, 1988
195 x 440 cm
Collection particulière

Horse Head, 1989
300 x 500 cm
Collection de l'artiste

Donut Factory, 1990
246 x 437 cm
Collection de l'artiste

Pollock Blowing Bubbles, 1993
300 x 420 cm
Collection de l'artiste

REPERES BIOGRAPHIQUES

- 1939 Né à Neuilly-sur-seine, le 22 février
- 1960-61 Rencontre avec les Nouveaux Réalistes (Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Yves Klein, Pierre Restany). Rencontre avec les écrivains Harry Mathews et John Ashbery. Lecture d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel
- 1964 Premier voyage à New York. Rencontre avec les artistes pop américains (Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, etc)
- 1964-65 Alain Jacquet s'installe à New York
- 1965 Il parcourt l'Europe, la Guyane et le Brésil
- 1968 Début de l'intérêt pour la pensée ésotérique et notamment pour les systèmes de synthèse qu'elle établit. Etude du braille
- 1974 Voyage au Maroc. Retour à Paris
- 1978 Il s'installe à Saint-Martin dans les Antilles
- 1980 Retour à New York
- 1981 Il vit à Saint-Martin et à New York
- 1988-89 Retour à Paris. Travaille dans un atelier à Beaubourg, prêté par le Musée national d'art moderne

Depuis 1989, Alain Jacquet vit entre Paris et New York. Il travaille à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs sur le programme des nouvelles technologies de la Délégation aux arts plastiques.

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Rencontre avec la public

Une rencontre avec Alain Jacquet aura lieu le 28 octobre 1993, à 12h30, sur les lieux de l'exposition.

Publication

Le cinquième numéro de la collection Contemporains - Traces, publié aux éditions du Centre Pompidou, s'intitule "Alain Jacquet : la preuve par le vide", avec des textes de Catherine Grenier et Nicolas Bourriaud.

Format : 19,5 x 16 cm.

Il comprend 64 pages, 9 illustrations couleur et 20 illustrations noir et blanc.

Prix : autour de 30 Frs.

DIAPPOSITIVES DISPONIBLES POUR LA PRESSE

1) Le bousier, 1984

Huile sur toile

292 x 350 cm

Courtesy Alain Jacquet

2) Horse Head in a Mirror, 1989

Acrylique sur toile

300 x 500 cm

Courtesy Galerie Beaubourg

3) Meat loaf saucer, 1983

Huile sur toile

292 x 668 cm

Courtesy Alain Jacquet

4) Madonna, le repos du laboureur, portrait de Marcel, 1982

Huile sur toile

295 x 200 cm

Courtesy Alain Jacquet

8) Le déjeuner sur l'herbe, 1964 (œuvre non présentée dans l'exposition)

Quadrichromie, cellulosique sur papier marouflé sur toile

Diptyque, chaque panneau 175 x 97 cm

Courtesy Galerie Beaubourg

Marianne et Pierre Nahon

9) Le déjeuner sur l'herbe, 1988 (œuvre non présentée dans l'exposition)

Peinture par ordinateur, résines synthétiques sur toile

Diptyque 198 x 270 cm et 20 x 270 cm

Courtesy Galerie Beaubourg

Marianne et Pierre Nahon

PHOTOGRAPHIES NOIR ET BLANC

1) Le Bousier (Dung Beetle), 1984
292 x 350 cm

2) Horse Head, 1989
300 x 500 cm

3) Donut Factory, 1990
246 x 437 cm

4) Pollock Blowing Bubbles, 1993
300 x 420 cm

Photo : Centre Georges Pompidou, Jacques Faujour

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Lieu

Studio / Galeries contemporaines

Dates

27 octobre - 29 novembre 1993

Horaires

Du lundi au vendredi, sauf le mardi, de 12h à 22h
Samedi et dimanche de 10h à 22h

Prix d'entrée

Entrée libre

Visites-animation

Renseignements et inscription : 44 78 46 25

Commissariat de l'exposition

Catherine Grenier, Conservateur des Galeries Contemporaines, assistée de
Marthe Ridart

Direction de la Communication du Centre Georges Pompidou

75191 Paris cedex 04

Attachées de presse :

Julie Goëlf tél : (33 1) 44 78 42 16
Nathalie Garnier tél : (33 1) 44 78 46 48
 fax : (33 1) 44 78 13 02

Alighiero e Boetti

**Galleries contemporaines
Point de mire**

27 octobre - 29 novembre 1993

Alighiero e Boetti est l'une des personnalités historiques du mouvement Arte Povera né en Italie du nord en 1967. Ce groupe a remis en valeur les processus psychiques et l'authenticité des perceptions intuitives de l'individu en opposition avec les dogmes modernistes de l'époque.

Le "e" de Alighiero e Boetti est une conjonction que l'artiste a associée à son nom depuis la fin des années 60 et qui met en évidence la nature double de l'artiste. Son travail construit autour de cette crise d'identité met en évidence, à chacune de ses œuvres, la fragilité des notions d'auteur et de style.

En 1968, il réalise un double autoportrait photographique appelé "jumeaux" qui le représente se tenant lui-même par la main. Cette séparation au sein même de l'être évoque le "je est un autre" d'Arthur Rimbaud. Par ce travail de réflexion sur la séparation de l'être avec lui-même, Boetti ne cesse de mettre en question l'identité, l'unité et l'autonomie de l'artiste dont les œuvres sont traditionnellement supposées révéler la nature profonde de l'être.

En 1970, il délègue à d'autres la réalisation de dessins à colorer ou de grandes tapisseries représentant l'état du monde qu'il fait broder dans des villages afghans. Ainsi, les cartes qu'il reçoit renvoient à l'Occident l'image d'un monde qui se défait en fonction de ses intérêts économiques, image produite par les victimes mêmes de cette destruction.

Menant systématiquement un travail d'introspection, Boetti est souvent son propre sujet. C'est le cas de l'œuvre présentée par le Centre Pompidou, *Autoportrait*, 1993. Cet autoportrait, réalisé initialement pour être présenté à l'extérieur, est muni d'une petite pipe projetant de l'eau sur la tête de l'artiste. Au contact du métal surchauffé par un système électrique, l'eau s'évapore dans un nuage de fumée. Le contenu poétique de cet autoportrait qui renvoie au stéréotype d'un esprit en perpétuelle ébullition est immédiatement explicite.

Direction de la communication

Attachées de presse :

Julie Goëlf / Tél : (33 1) 44 78 42 16

Nathalie Garnier / Tél : (33 1) 44 78 46 48