



29.10.06
14.01.07



***Busy Going Crazy*, collection Sylvio Perlstein**

Art & photographie de dada à aujourd'hui

Commissaire de l'exposition : David Rosenberg

Busy going crazy poursuit le cycle des expositions de la maison rouge dévolues aux collections privées et présente une sélection exceptionnelle d'œuvres rassemblées depuis les années soixante par Sylvio Perlstein.

Prêteur régulier des grandes expositions consacrées à Dada et au Surréalisme, sa collection est aussi reconnue pour son ensemble de photographies des années 1920-1940 et la qualité des œuvres contemporaines qui la composent.

Sylvio Perlstein a passé son enfance au Brésil. Au début des années 1950, il s'installe à Anvers, où il exerce la profession de bijoutier diamantaire. Depuis, il partage sa vie entre l'Europe, le Brésil et les Etats-Unis.

Par ces voyages et son intérêt jamais démenti pour l'art émergent, il découvre dès leur naissance les principaux mouvements artistiques des années soixante à aujourd'hui.

Toujours entouré d'une partie de sa collection, répartie entre ses différentes adresses, la collection est indissociable de sa

vie quotidienne. Elle est la source d'un plaisir renouvelé et d'une activité intense. Elle fait en cela écho au titre de l'œuvre de Barbara Kruger *Busy going crazy* (Occupé à en devenir fou), qui rend compte avec humour du processus qui s'est enclenché chez Sylvio Perlstein il y a plus de 40 ans.

Sylvio Perlstein revendique une appréhension intuitive et une expérience visuelle et sensorielle des œuvres, donnant une place toute particulière à la rencontre avec les artistes. Si plusieurs axes ordonnent la collection – Dada, Surréalisme, photographie des années 1920-1940, art des années 1960 à aujourd'hui – « il n'y a pas de barrières : dessins, photos, peintures, sculptures, installations, vidéos, objets. Je vis dans ce labyrinthe », dit-il simplement.

A partir d'un choix de quatre cents œuvres effectué par David Rosenberg, qui assure le commissariat de l'exposition, *Busy going crazy* propose de dévoiler les différentes facettes de la collection de Sylvio Perlstein.

La collection se déploie dans tous les espaces de la fondation. Par leurs ouvertures multiples, les premières salles de l'exposition multiplient les possibilités de parcours et adoptent l'organisation labyrinthe de la collection. Certaines salles s'inspirent des choix d'accrochages du collectionneur, voire la configuration du domicile de Sylvio Perlstein, comme la salle consacrée à la photographie des années 1920-1940.

Dans la seconde partie, deux salles mettent en vis à vis l'art minimal, sa rigueur et son affirmation de la présence littéraire de l'objet d'art, et un « *Playground* » (terrain de jeu) composé d'œuvres qui engagent un dialogue avec la culture populaire.

Enfin, au sous-sol de la maison rouge, l'Enfer du collectionneur rassemble les œuvres « interdites », marquées par la figure du diable et la transgression.



- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| 1 « Esquisito » | 12 « Minimum » |
| 2 « Explosante fixe » | 13 « Play ground » |
| 3 « Camera Work » | 14 « L'Enfer » (sous-sol) |
| 4 « Yellow Fever » | |
| 5 « Ponctuation mécanique » | |
| 6 « + / - » | |
| 7 « Les mots » | |
| 8 « Histoires belges » | |
| 9 « Objets de mon affection » | |
| 10 « Chambre avec vue » | |
| 11 « Photoconcept » | |

En préambule à l'exposition, le spectateur est accueilli par le portrait démultiplié de Sylvio Perlstein par **Pol Bury**, et débute sa visite sous le signal « passez piétons » de **Takis**.

En passant le couloir, trois œuvres nous projettent « de l'autre côté du miroir », dans une nouvelle dimension de « réflexion ». Chez **Bertrand Lavier**, le miroir-objet se substitue à la représentation de la réalité et devient le sujet même de la peinture. Teintées d'humour noir, les phrases stéréotypées sur différentes nationalités, inscrites sur le miroir de **Kevin Carter** viennent brouiller notre reflet. Sur fond de métal poli, **Michelangelo Pistoletto** nous fait, quant à lui, rejoindre la femme « léopard » dans une œuvre où « l'esthétique et la réalité peuvent s'identifier mais (où) l'une et l'autre demeurent dans leur vie autonome » (M. Pistoletto).

1 Esquisito

« J'éprouve de la passion pour ce qui me dérange, m'intrigue, me gêne (...) en portugais, nous avons le mot "esquisito" pour décrire à peu près ce que je ressens. (...) presque tout ce qui est dans la collection m'a attiré pour cette raison » (Sylvio Perlstein).

Autour d'un **crâne reliquaire** ayant appartenu au poète Paul Eluard – qui fut de la première heure du surréalisme – l'*esquisse* émane ici des photogrammes de **Moholy Nagy** et **Man Ray**, et d'une figure énigmatique de **Sudek** faite d'yeux de verre, de binocles, et d'un cauris pour composer la bouche, qui surgit de l'obscurité.

Le photogramme baptisé « rayogramme » par Man Ray est une photographie obtenue par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse. Le photogramme ne nécessite pas d'appareil photographique. Il est dans son principe même une image unique, sans négatif, dans laquelle les valeurs de noir et de blanc sont inversées.

Le photogramme fut la préoccupation artistique majeure de **Moholy Nagy** de 1922 jusqu'à sa mort en 1946. Avec ce procédé – la manifestation « pure » de la lumière, libérée des couleurs – il découvre la lumière comme facteur formel primaire qui crée l'espace et le mouvement.

Man Ray découvre le procédé à la fin de 1921 ou au début de 1922, alors qu'il développait des photographies de mode pour le couturier Poiret. Il aimait travailler avec des objets quotidiens à la fois commun et farfelus, qui donnent aux « rayogrammes » un comique mordant on ne peut plus Dada, comme dans *Le colifichet* où un pétard, une aiguille, du papier déchiré et un napperon composent le visage d'une femme – peut-être un commentaire du caractère explosif du célèbre modèle de Montparnasse, Kiki.

2 Explosante fixe

Les trois sections qui suivent rassemblent des œuvres des mouvements Dada (1916-1924) et surréaliste (1924-1939).

Autour de l'*Obstruction* (1920-1964) de **Man Ray** – ensemble de cintres accrochés les uns aux autres – gravitent des œuvres Dada avec ses différentes ramifications reliant Zürich à Berlin, Paris à New York, sous le mot d'ordre général de l'obstruction à toute forme d'ordre. Le photocollage utilisé pour la couverture de *La Révolution surréaliste* n° 12 (15 décembre 1929) introduit l'univers et la pensée surréaliste avec l'image de ce groupe d'artistes fermant les yeux pour accéder à une nouvelle réalité. Réalité qui apparaît dans les œuvres présentées autour : celles de **Magritte**, **Tanguy**, **Dali**, ou dans les *Cadavres exquis* réalisés collectivement par **André Breton**, **Nush** et **Paul Eluard**, **Valentine Hugo**, **Wifredo Lam**, **Jacqueline Lamba**.

Remarquablement présent dans la collection, Dada peut être le « point de départ » de l'entreprise de Sylvio Perlstein, comme l'écrit Marc Dachy dans le catalogue de l'exposition.

Ce mouvement dont les déflagrations devaient résonner dans les années suivantes et agir puissamment sur la destinée du surréalisme, naît en 1916 à Zürich sous l'impulsion de Richard Huelsenbeck, Hans Arp et Tristan Tzara. A Zürich, ses membres se rassemblent au cabaret Voltaire fondé par **Hugo Ball**, où un esprit de dérision et de négation se mêle dans des chants, des lectures, des déclamations, des pièces de théâtre et des danses. L'utilisation du masque *Fidürsi* de **Janco** pendant les spectacles, traduit leur aspiration. « Ce qui nous fascinait tous avec ces masques, c'est qu'ils ne représentaient pas des caractères humains, mais des caractères plus grands que nature et au-delà des passions. L'horreur de cette époque, l'arrière fond paralysant, y deviennent visibles », rapporte **Hugo Ball**.

Architecte de formation, **Janco** réalise à partir de 1916 des reliefs en plâtre ou en bois qui se composent de plans aux

couleurs vives ou laissés bruts, qu'il intégra aux parois des murs à partir de 1919.

Dada Zürich s'incarne aussi dans les « rythmes colorés » de **Hans Richter** qui accompagnent son activité de peintre et de cinéaste, ou dans le travail caractéristique d'**Arthur Segal** dont les œuvres d'alors préfigurent ses recherches ultérieures sur la lumière.

À Berlin, le couple formé par **Raoul Hausmann** et **Hannah Höch**, reste fidèle au collage et au photomontage (qu'ils découvrent autour de 1918), pour soutenir ou critiquer les représentations féminines véhiculées par la presse populaire (chez Hannah Höch) et s'ériger contre l'ordre établi.

Pour le citer, **Max Ernst** provoque dans ses collages Dada et surréalistes « la rencontre fortuite ou produite de manière artificielle entre deux ou plusieurs réalités distinctes sur un plan qui n'y semble pas approprié – et l'étincelle de poésie, qui surgit du rapprochement de ces deux réalités » (Max Ernst vers 1919), utilisant des moyens techniques liés au trompe l'œil.

La Centrale Dada des Pays-Bas est également représentée dans la collection par *Hollandia* (1920), un rare dessin de **Paul Citroen**, que l'on connaît surtout pour ses photocollages incisifs sur les Pays-Bas pendant la seconde guerre mondiale. Un pays où les « perspectives sont bouchées » pour Dada, dit-il dans une lettre adressée à R. Huelsenbeck.

En Belgique, l'anversois **Joostens** développe une pensée propre, mais trouve dans Dada des correspondances avec sa vision du monde. Concevant un monde mécanique qui échapperait à une nature par essence mauvaise, il réalise des mannequins

féminins, de façon simplifié et mécanique (*Sans titre*, 1921), voire des constructions abstraites (*Construction verte et rouge*, 1921), qui transforment son image de la femme, faite à la fois de fascination et de répulsion paranoïaque.

En France si Dada ne se développe réellement qu'avec la venue de Tzara à Paris en 1919, son esprit s'exprime déjà depuis plusieurs années à travers les écrits d'Apollinaire, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Louis Aragon, Philippe Soupault, ou encore Jacques Vaché.

Témoin de cette période, la lettre d'**André Breton** à **Jacques Vaché**, composée de collages, pliages, textes manuscrits et typographies est présentée dans la salle. Affecté pendant la guerre comme infirmier à Nantes, Breton rencontre Vaché, soldat blessé dont le charisme et l'irrévérence envers l'art, la littérature et la société le fascine. Malgré sa disparition en 1919 (il ne lira jamais la lettre), Jacques Vaché – comme cet autre météore, Arthur Cravan – aura une influence décisive sur le surréalisme.

Autre pionnier, **Marcel Duchamp**, dont l'activité avait commencé bien avant la guerre, revendiqua dès 1912, qu'un objet manufacturé quelconque pouvait être promu au rang d'œuvre avec ces célèbres ready-made. *L.H.O.O.Q.*, dans un geste iconoclaste par excellence, désacralise le chef d'œuvre universellement reconnu de Léonard De Vinci. « Notre derrière suffit à contempler le passé respectable » dira Picabia, qui reprend L.H.O.O.Q. dans son *Double Monde* en 1919. Duchamp ne rendra à la Joconde son état premier, imberbe qu'en 1955, en inscrivant sur une reproduction de la Joconde « rasée / LHOOQ ».

3 Camera Work

La salle centrale rassemble les photographies des années 1920-1940 de la collection, suivant une scénographie identique à celle de leur domicile d'origine.

Comme chez Sylvio Perlstein l'accrochage serré du sol au plafond permet de naviguer d'une photographie à une autre, de parcourir les genres et les techniques photographiques développés dans ces années: photocollage (**Roger Parry**, **Jindrich Heisler**), solarisation (**Raoul Ubac**), photomontage (**Maurice Tabard**), composition insolite d'objets (**Doisneau**, **Emile Van Moerkerken**), photographie documentaire (**Tina Modotti**, **Walker Evans**), mode, publicité, portraits, nus.

Le Paris des années 1920-1930 est aussi là: les Halles la nuit (**Brassaï**, **Denise Colomb**), la Place de la Nation (**Eli Lotar**), un bar rue Lebrun (**Marcel Bovis**), un autre dans le 11^e (**Doisneau**), le marché aux puces (tirage de **Jacques André Boiffard** utilisé par Breton pour illustrer *Nadja*), une vitrine de cols de chemises (**Boubat**), mais aussi Mistinguett et Maurice Chevalier et la France sous Vichy (**Parry**).

Nul ordre chronologique ou formel ne définit l'accrochage. Seules quelques figures ressortent de l'ensemble; parmi elles, **Man Ray**, avec des rayogrammes, des nus, des portraits, et certaines photographies de ceux qui l'ont connus ou qu'il a formés: **Berencie Abbott**, **Jacques André Boiffard**, **Bill Brandt**, **Meret Oppenheim**, **Brancusi**.

A l'extérieur de la salle, on découvre un ensemble de portraits, parmi lesquels, Artaud, Roger Parry, Henri Cartier Bresson, Paul Cadmus, Jean Cocteau, et une série de visages dédoublés par l'effet du miroir: Paula Gellibrand, comtesse de Maury

photographiée par **Cecil Beaton**, Agui, l'épouse de **Raoul Ubac**, Renée Perle, égérie de **Lartigue**, ou encore la célèbre actrice du muet, Gloria Swanson dévoilant son regard derrière un voile de dentelle à **Edward J. Steichen**.

Dans la collection, le portrait côtoie le corps, souvent fragmenté. Les corps nu d'Assia (**Roger Parry**), le dos blanc d'une femme qui se détourne pudiquement de l'objectif (**Man Ray**), les torsos solarisés de **Heinz Hajek-Halke**, ou de *M.* dans un miroir (**Erwin Blumenfeld**), mais aussi un ensemble de mains (celles de l'artiste Honegger photographiées par **Germaine Krull**, de l'affichiste Sepo par **François Kollar**, ou encore d'Yvonne Zervos peintes par Picasso, **Man Ray**) rencontrent des chevelures (la longue chevelure du nu de **Pierre Boucher**, un navire flottant sur une mer de cheveux, pour la publicité Petrol Hahn, **Dora Maar**) ou encore des jambes (poupée d'**Hans Bellmer**, jambes pendues de **Ilse Bing**).

4 Yellow Fever

Le commissaire de l'exposition empreinte le principe de cette salle à l'œuvre de Bruce Nauman *Red Danger, White Anger, Yellow Peril, Black Death*. Il associe librement des œuvres qui jouent sur la combinaison d'un mot, d'une matière, ou d'une sensation à une couleur.

Mario Merz, artiste de l'Arte povera utilise des matériaux naturels dont il exploite la symbolique et les associations sensorielles: ici, un lit de paille dans une charrette recouverte de pigment jaune est percé par un néon fluorescent. Si la juxtaposition de ces matériaux étrangers paraît incongrue, elle montre *in fine* leur proximité: tous deux sont source d'énergie, de lumière ou de chaleur.

Dans l'enseigne *RAW WAR*, dont la séquence d'allumage se décompose en trois phases: « R », « A », puis « WAR », le rouge exprime le danger. Le mot « RAW », qui signifie « cru », mais aussi « premier » – dans l'expression *raw materials*, « matières premières » – apparaît progressivement comme l'image inversée du mot « WAR », et révèle une fois allumé en totalité le mot « guerre ». Nauman met ici en relation deux conceptions de la guerre: « la guerre, c'est cru », « la matière première, c'est la guerre ».

Le rouge « sacré » est celui de l'*Hôtel Richelieu* de Keith Sonnier qui magnifie un sommaire morceau de gaze gris par l'emploi d'un néon rouge pour former une croix.

De Bruce Nauman encore, deux têtes renversées pendent du plafond au bout de fils, tels des têtes de cadavres décapités. Moulages de cire réalistes, ils restituent les traits du visage mais leur couleur verte uniforme les déshumanise et leur ôte toute singularité. Si les yeux clos renforcent l'impression d'intimité, de même que leur nom – Julie et Andrew – Nauman élimine la possibilité de regarder ces moulages comme des portraits. Têtes plutôt que visages, ces œuvres évoquent aussi la perte de l'individualité.

Situées l'une en face de l'autre les œuvres de Vik Muniz et de Richard Serra rejoignent chacune à leur manière le champ de la sculpture. Vik Muniz a recueilli la poussière qui s'est déposée dans la salle du Whitney Museum où est exposée une sculpture de Donald Judd, et l'a utilisée pour réaliser une reproduction en deux dimensions de l'œuvre qu'il a ensuite photographiée. Richard Serra a quant à lui noirci d'une épaisse couche de peinture à l'huile la surface du papier dont le poids équivaut à celui de ses pièces monumentales en acier.

5 Ponctuation mécanique

Autour de la figure tutélaire de Calder qui introduit le mouvement dans ses sculptures à partir de 1931 – Duchamp les nommera « mobiles » – sont rassemblées les œuvres cinétiques de Bury et Takis et une peinture Op d'Agam.

Les recherches de l'art cinétique, qui naît en 1950, s'articulent autour des phénomènes optiques (Op Art), des jeux de lumière et du mouvement lui-même.

Que ce soit dans les œuvres de Bury dont le mouvement lent les transforme sans cesse, ou chez Takis où l'œuvre, *Amber Light* (« Feu orange »), projette une lumière clignotante et vibrante, le mouvement impulsé par des moteurs électriques s'apparente à celui d'un organisme.

Chez Agam le mouvement est induit par la structure de l'œuvre, qui oblige le spectateur à se déplacer pour appréhender les différents plans du tableau.

6 +/-

Baignée par la lumière du néon de **Pier Paolo Calzolari**, qui fonctionne au rythme des mots (zéro) diffusés sur un magnétophone, la salle intitulée « +/- » regroupe des œuvres qui s'assimilent au principe de leur propre temporalité.

37 minutes, 3 879 strokes de **Robert Morris**, résulte d'un travail de 37 minutes passées à réaliser des alignements de traits obliques sur une feuille de papier. Depuis 1966, **On Kawara** quant à lui peint en blanc sur une toile recouverte de noir la date de création de l'œuvre. Chez **Hanne Darboven** le graphisme est associé à la scansion du temps, selon un processus qui s'inscrit simultanément dans la durée et prend la durée pour objet. Son système numérique, qu'elle apparente à des variations et à des thèmes musicaux, fonctionne « en termes de progression et/ou de réduction ».

7 Les mots

Peints, écrits, dessinés, collés, graffités, lumineux, les mots hantent de nombreuses œuvres de la collection. Qu'il s'agisse de paroles associées au mécanisme d'une machine en échos à la première guerre mondiale (*Paroles*, 1918), ou de circulation à travers un jeu de dominos à recomposer (*Circulation poétique*, 1920), **Picabia** et **Ribemont-Dessaignes** produisent une œuvre poétique en conjuguant mots et images.

C'est à partir de la fin des années vingt que les mots apparaissent dans les tableaux de **Magritte**. Magritte pose alors la question insolite, de savoir si les mots désignent vraiment ce que l'on croit. Dans le *Miroir magique* où il écrit « corps humain », ou dans le *Masque vide*, où quatre compartiments sont titrés: « ciel », « corps humain (en forêt) », « rideau », « façade de maison », Magritte invite à une révision du langage, dans ses significations usuelles. Il met en crise l'image familière et assimilée pour donner à voir autrement les choses en images.

Alors que Magritte affirmait: « Ceci n'est pas une pipe », **Ben** joue avec les mots et annonce dans un énoncé performatif *This is Art* (« Ceci est de l'art ») pour définir sa peinture, tandis que **Condo** propose une forme d'autoportrait en peignant les lettres de son nom sur la toile.

Les cartes postales de **On Kawara** envoyées à Sylvio Perlstein ont comme chez Ben, valeur de vérité. Chaque jour il inscrit l'heure de son réveil, et poursuit son inventaire du temps qui passe, commencé au milieu des années soixante avec des séries toujours en devenir comme les *Date paintings*, ou les télégrammes *I'm still alive* (« Je suis toujours en vie »).

Chez **Alighiero e Boetti** les enveloppes sont livrées aux vicissitudes de la poste et se patinent de tampons, marques



et codes anonymes au fil des recommandés et retours à l'envoyeur.

8 Objets de mon affection

Contrairement aux ready-mades de Duchamp qui détournent le sens sans toujours transformer les objets, **Man Ray** intervient sur des éléments hétérogènes en les assemblant. Il utilise « tout les éléments qui peuvent tomber sous la main » (Man Ray), et suit le principe proclamé dans l'éditorial du premier numéro de *La Révolution surréaliste*: « Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste. »

Ainsi, un métronome, une photographie découpée, un trombone composent *Indestructible object*, une balance, des plumes pour *Poids plume II*. Les objets, souvent détruits après avoir été photographiés, ont été ensuite reproduits; démystifiant la question de l'original.

A partir de 1960, Sylvio Perlstein commence à s'entourer des œuvres issues du Nouveau Réalisme, fondé cette même année par Pierre Restany.

Arman, César, Christo, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Rayse, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de La Villeglé, proposent une nouvelle approche perceptible du réel, proche d'un constat ou d'une vision sociologique du monde: affiches lacérées de **Villeglé, Hains, Rotella**, compression de solex de **César**, « accumulation » de manomètres d'**Arman**, au titre évocateur de *La Colère monte*, une nana de **Niki de Saint Phalle**, un « emballage » de **Christo** (Sylvio Perlstein lui a acheté plusieurs œuvres pour l'aider à financer ses projets).

Échos de cette époque et des échanges des artistes du Nouveau Réalisme avec le Pop Art, qui prend lui aussi sa source dans la culture de masse, Sylvio Perlstein a également collectionné des œuvres de l'autre côté de l'Atlantique: **Andy Warhol, Richard Pettibone, Larry Rivers**, mais aussi **Robert Indiana, Edward Kienholz, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman**, dont on découvre les œuvres dans d'autres salles de l'exposition.

9 Histoires belges

Pour Sylvio Perlstein les artistes belges, et en particulier **Marcel Broodthaers**, représentent « un versant important de l'art conceptuel: un mélange d'humour, de dérision et de bricolage typiquement belge », à l'instar du fémur d'homme belge, un os peint aux couleurs de la Belgique – pendant du fémur de femme française, peint cette fois en bleu, blanc, rouge.

Avec beaucoup d'esprit, **Marcel Broodthaers** s'emploie à subvertir les conventions de l'art et formule une critique aiguë de l'institution muséale et du marché à travers des œuvres en

marge du Pop Art et du Nouveau Réalisme, à base de moules, œufs et charbon sur panneau, poêle ou en cocotte. Marqué profondément par une pratique poétique, il assiste aux réunions des « Surréalistes révolutionnaires » parmi lesquels **René Magritte, E.L.T. Mesens** et **Marcel Mariën**.

L'activité de **E.L.T. Mesens** remonte à 1919, date à laquelle il rencontre **René Magritte** avec qui il publie la revue *Cesophage* dans lequel ils prônent « l'autodestruction à tour de bras et la confiance dans les vertus humaines ». Comme Magritte, Mesens a un goût prononcé pour l'humour irrévérencieux. Il n'est pas surprenant qu'il invite dès 1937 – celui dont Sylvio Perlstein se rappelle qu'« il se moquait de tout et de tout le monde » – le jeune Mariën, alors âgé de 17 ans, à exposer l'*Introuvable* à une exposition des surréalistes à Londres.

10 Chambre avec vue

Attaché aux œuvres qui repoussent les limites du champ artistique traditionnel, Sylvio Perlstein a suivi avec attention les interventions dans le paysage (*Earthworks*) des artistes du Land Art.

La collection compte plusieurs œuvres importantes dont *Sticks Antwerpen* (1974) de **Richard Long**, constituée de branches provenant d'un bois d'Anvers, *The Eliminator* (1964) de **Robert Smithson**, *Rain* (1975) d'**Hamish Fulton**, ou *Day's End* (1975) appelée aussi *Day's passing*, dans laquelle la lumière du jour passe à travers les découpes réalisées par **Gordon Matta-Clark** dans un bâtiment du XIX^e siècle située sur les quais de l'Hudson River à New York. En 1977, Sylvio Perlstein et un groupe de mécènes ont participé à une autre de ses interventions d'envergure, en mettant à sa disposition un immeuble sur les quais du port d'Anvers pour qu'il réalise *Office Baroque*.

11 Photoconcept

L'art conceptuel prend le langage pour matériaux de l'œuvre. La fabrication de l'objet est remplacée par sa définition dans un déni de l'exécution, qui fait aussi du langage le vecteur d'une interrogation sur le sens de l'art. A partir de 1965, des artistes comme **Joseph Kosuth** (*One and Three Radiator*, 1965: un radiateur réel, sa photo dans le lieu où il est exposé, la définition du mot radiateur) ou **Douglas Huebler** (*Duration Piece n° 15*, 1969), privilégient ainsi le discours sur la diffusion et la perception de l'œuvre. Ils portent leur réflexion sur le message linguistique de l'œuvre sous la forme de textes, de photographies, de cartes, de phrases descriptives, « pour créer, comme l'explique Douglas Huebler, les conditions d'une coexistence parfaite entre « image » et « langage » ».

12 Minimum

Sylvio Perlstein commence à se rendre à New York au début des années soixante. « L'art minimal et conceptuel correspondait parfaitement à ma sensibilité. Mais il faut remettre les choses dans leur contexte. Aux États-Unis, ces artistes n'avaient qu'une très faible audience. Je crois que les premiers intéressés étaient plutôt des Européens, comme moi. On pouvait d'ailleurs voir leurs travaux dans des galeries belges, françaises ou allemandes. C'est à Bruxelles, par exemple, en allant voir une exposition à la galerie M. T. L. que j'ai eu un coup de foudre pour Robert Ryman. Ses œuvres m'intéressaient pas grand monde, je peux vous l'assurer. Mais j'ai tout de suite acheté. J'ai trouvé cela passionnant, très énigmatique. À New York, à l'époque, je ne me disais pas: « J'achète de l'art minimal. » Ça s'appelait à peine de l'art. C'était des travaux, des formes, des



matières, des processus qui n'étaient pas habituels. C'était aussi très dérangentant! ».

L'œuvre minimaliste se définit par ses déterminants spécifiques, détachée de l'écriture identificatrice de l'artiste, et se réduit à ses aspects élémentaires: la surface, la forme, la couleur, la ligne.

Alternative à la métaphysique du *Timeless Painting Triptych* (1960) d'**Ad Reinhardt**, où l'on découvre une division presque imperceptible de l'espace, les peintures de **Brice Marden**, **Robert Mangold**, **Robert Ryman**, **Agnes Martin**, et **Daniel Buren** détournent l'attention de l'activité créatrice de l'individu pour se porter sur l'expérience vécue par le spectateur d'une présence réelle non métaphorique.

Dans la sculpture minimaliste, l'œuvre consiste en volumes géométriques élémentaires ou en séquences sérielles symétriques de volumes modulaires (**Sol LeWitt**). Les œuvres insistent

sur la qualité fondamentale qui en fait des sculptures : leur qualité d'objet littéral.

Elles attirent l'attention sur le contexte de l'œuvre, et font prendre conscience au spectateur de son existence dans le même espace que l'œuvre (**Fred Sandback**). Selon **Robert Morris** les qualités physiques de la sculpture sont « l'échelle, la proportion, la forme, le volume. Elles sont toutes révélées par l'ajustement précis d'une masse littérale concrète et obstinée ». Pour maximiser ces propriétés physiques, il faut « des formes simple, d'une grande puissance suggestive et émotionnelle ».

Si chez **Morris** ou **Judd**, l'objet fini avait son importance, chez **Sol LeWitt**, au contraire les idées avaient plus d'importance que les objets visibles auxquels elles donnaient naissance. Ses constructions modulaires et cubiques sont dans ce sens à rapprocher de l'art conceptuel.

13 Play ground

A la sortie de la salle, l'installation vidéo de **Bruce Nauman**, *Good boy bad boy* (1985), fait la transition entre la section d'art minimal et la suivante intitulée « Playground » (terrain de jeu).

Disposées sur des socles à hauteur du regard, deux moniteurs diffusent deux enregistrements distincts. Un homme noir et une femme blanche, tous deux acteurs, déclament à cinq reprises, sur un ton de plus en plus animé, un même texte composé de cent expressions ayant trait dans un sens positif et négatif, au thème de l'homme et de la femme. Bien qu'identiques dans les termes, les deux discours ne suivent pas un rythme synchrone. Le décalage qui s'introduit permet une lecture des deux bandes et une mise en relation des phrases récitées. Filmés de face, avec un cadrage serré sur leur visage, les deux acteurs nous interpellent. « Ce n'est pas une

conversation, il n'est pas permis de parler, mais vous êtes impliqués par la façon dont on vous apostrophe », commente Nauman. En mettant face à face acteurs et spectateurs, Nauman provoque un contact immédiat et produit une communication unilatérale.

Passé l'escalier, *Jane* (1965) de **Niki de Saint Phalle** paraît échapper par son mouvement à son socle et nous introduit dans le « Playground » de la collection.

Plusieurs artistes brésiliens en font partie, et témoignent de l'intérêt de Sylvio Perlstein pour la jeune génération brésilienne. **Marepe** et son radeau de fortune qui reprend le nom de l'alcool *Rio Fundo* (Fleuve profond); **Ernesto Neto** et sa membrane de nylon emplie de curcuma qui répand son parfum, depuis qu'elle a été frappée sur le sol en produisant le son *Puff*.

Autour les œuvres se nourrissent de la culture populaire. **Keith Haring** habitué aux murs de la rue et aux couloirs du métro, emprunte en 1981 la figure de *Mickey* pour réaliser sa première œuvre sur toile. **Tony Cragg** met en relation l'objet, les matériaux et l'image à travers une construction de briques et de bouteilles qui dessine le sigle Mercedes. Dans un angle de la pièce, le robot *Uncle* (oncle) de **Nam June Paik** de la série *Family of robot*, qui comprend un père, une mère, des enfants, une tante et un oncle, est construit à l'aide de téléviseurs qui déversent un flot continu d'images; de l'autre côté une *composition trouvée* de **Guillaume Bijl** faite de peluches est éclairée dans une vitrine. Le kitsch de *English* de **Meyer Vaisman** est redoublé par celui de *Gold standard* de **Haim Steinbach**, qui reprend la facture des œuvres minimales mais use des objets et de leur signification culturelle en disposant sur une étagère plusieurs coussins en forme de friandises



enveloppées dans du papier doré sous une lampe en forme de palmier.

14 L'Enfer

Comme il se doit, les œuvres « interdites » ou « licenciées » sont reléguées dans le sous-sol de la maison rouge, qui tient lieu de l'Enfer de la collection.

C'est ici sous les traits d'un **masque du Guatemala**, et d'un autoportrait en diable de **Claude Cahun** que nous apparaît la figure du diable. Elle côtoie la mort avec le corps sans tête de **Joel Peter Witkin** et le chien en décomposition, juxtaposé au corps d'un homme couché sur le trottoir d'une rue dans les photographies de **Mario Rio Branco**. Le sexe et la religion achève cette trinité souterraine avec *Le Triomphe de la chair* d'**Andres Serrano** – l'une des seize photographies de la série *L'interprétation des rêves* produite par l'artiste pour célébrer le centenaire de l'ouvrage de Freud, dans laquelle Serrano combine les dogmes catholiques et l'imagerie profane.

la maison rouge

président de la Fondation : Antoine de Galbert
directrice : Paula Aisemberg
commissaire de l'exposition : David Rosenberg
chargé des expositions, rédaction du petit journal : Noël Le Roux, assisté de Mathilde Guyon et Charline Guibert
régie, scénographie : Sylvain Sorgato, assisté d'Amel Bouksani
équipe de montage : Vincent Ackermann, Steve Almarines, Nicolas Guiet, Aurélien Porte, Frédéric Ray, Anthony Saba, Benjamin Swaim, Arthur Toqué
chargée de la communication : Claire Schillinger
assistée de Thérèse Verrat
assistante : Stéphanie Dias
conférencières : Axelle Blanc, Mathilde Guyon
relations presse : Claudine Colin
Communication

édition

Busy going crazy, collection Sylvio Perlstein
co-édition : Fage éditions et la maison rouge,
n° 5 de la collection *privées*, illustrées, français-anglais, textes de X. Canonne, E. Guigon, G. Sebbag, M. Dachy, B. Blistène, entretien avec Sylvio Perlstein, 20 €

jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11 h à 19 h
- nocturne le jeudi jusqu'à 21 h
- visite conférence gratuite le samedi et le dimanche à 16 h
- les espaces sont accessibles aux personnes handicapées

tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 6,50 €
- tarif réduit : 4,50 €, 13-18 ans, étudiants, maison des artistes, carte senior
- gratuité : moins de 13 ans, chômeurs, accompagnateurs de personnes invalides, ICOM, amis de la maison rouge
- entrée libre aux conférences sur présentation du billet d'entrée
- laissez-passer tarif plein : 16 €
- laissez-passer tarif réduit : 12 € accès gratuit et illimité aux expositions, accès libre ou tarif préférentiel pour les événements liés aux expositions
- visite conférence : sur réservation, 75 € et droit d'entrée

partenaires

- I Guzzini Illuminazione, Le Monde.fr, l'hôtel Marceau-Bastille, Paris-art.com, le Théâtre de l'Odéon, les chèques culture
- la maison rouge est membre du réseau tram – Ile de France

busy going crazy
collection sylvio perlstein

la maison rouge

fondation antoine de galbert

10 boulevard de la bastille

75012 paris france

tél. +33 (0) 1 40 01 08 81

fax +33 (0) 1 40 01 08 83

info@lamaisonrouge.org

www.lamaisonrouge.org