

GIGANTISME
— *SPACE IS A HOUSE*
FRAC GRAND LARGE

**ZW
AS
GO
OF**

LIVRET DE VISITE



VUE DE L'EXPOSITION « SPACE IS A HOUSE » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, FRAC GRAND LARGE - HAUTS-DE-FRANCE, DUNKERQUE © PHOTO : AURÉLIEN MOLE

SPACE IS A HOUSE

En résonance avec la collection du FRAC Grand Large qui dès le début des années 1980 s'intéresse aux liens entre art et design, l'exposition — se déployant du 4^e au 3^e étage — présente de nombreuses pièces de design, significatives notamment de la révolution domestique qui s'opère entre 1947 et 1989.

Depuis la sphère privée de la maison, l'exposition témoigne des grands bouleversements de l'après Seconde Guerre mondiale où la dimension décorative devient un des fers de lance de la modernité européenne. Dès lors, l'accès au design se popularise puis se massifie jusqu'à une standardisation des intérieurs, celle-ci est moquée et détournée par les artistes.

Auteur notices :

Sabrina Dubbeld

Rédaction textes chapeaux :

Manon Burg, Keren Detton, Géraldine Gourbe, Grégory Lang,
Valérie Swain, Sophie Warlop

1) LE DÉCORATIF, UNE CERTAINE MODERNITÉ

D'un monde en noir et blanc, sans papier peint, sans salle de bain et réfrigérateur, la maison revêt subitement les couleurs en technicolor du cinéma américain approuvé par les clauses d'un plan Marshall. Les formes de la modernité européenne portée par des artistes comme Hans Hartung s'exportent grâce aux images des magazines de décoration. Ces derniers présentent des ensembles maîtrisés de pièces de maison dans lesquelles se côtoient mobiliers et œuvres.

L'ornement, la répétition du motif, les grandes échelles comme le format de la frise, influencent toute une filiation d'artistes européen.ne.s et américain.e.s des années 1950 à aujourd'hui : Hans Hartung, Shirley Jaffe, Robert Malaval, Niki de Saint Phalle, Simon Hantai, Yves Klein, Arman, Pierrette Bloch, Claude Viallat, Carla Accardi, Patrick Saytour, Noël Dolla, Louis Cane...

Cette histoire du décoratif — influencée par les papiers découpés de Matisse — dans l'art en France et en Europe, si longtemps dénigrée, se réévalue aujourd'hui sans complexe.

1. SHIRLEY JAFFE

BOULEVARD MONTPARNASSE

1968

HUILE SUR TOILE

COLLECTION CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, PARIS

« L'ensemble des formes est éclaté sur la surface, comme un chaos organisé, comme un jeu visuel complexe qui correspond à ma vision du monde, aux rythmes que je recherche » confiait Shirley Jaffe, artiste aujourd'hui considérée comme une des créatrices les plus influentes de l'art contemporain abstrait, à propos de ses peintures. De fait, depuis le milieu des années 1960, des rimes visuelles affleurent ses toiles nées de l'agencement continu de formes géométriques aux contours nets et acérés et aux couleurs vibrantes et colorées. Ce langage plastique singulier n'est pas sans évoquer les papiers découpés de Matisse (1947-1954) et caractérise la seconde période artistique de Shirley Jaffe qui débute l'année même de la création de *Boulevard Montparnasse*. Auparavant, dominait encore, dans ses œuvres, une approche gestuelle et lyrique de la couleur et de la forme, dans la lignée de l'expressionnisme abstrait qu'elle avait découvert, peu après son arrivée à Paris en 1949 auprès des représentants de la « deuxième génération » : Kimber Smith, Joan Mitchell, Sam Francis ou encore Jean-Paul Riopelle. Au milieu des années 1960, une subvention de la Fondation Ford lui permet d'effectuer un long séjour à Berlin. Là, dit-elle, « les gestes sont devenus plus définis, partant souvent de logiques de composition ». « À mon retour à Paris [...] j'ai laissé tomber la gestualité et peint des compositions plates et élémentaires ». À ce titre, l'œuvre *Boulevard Montparnasse* constitue un témoignage essentiel des nouvelles recherches plastiques qui l'animent alors. Et c'est en ville, dans son environnement immédiat qu'elle va puiser, ce qu'elle nomme sa « nourriture visuelle

». Elle assiste justement aux métamorphoses du quartier de Montparnasse – dans lequel se trouve son atelier – en lien avec la construction de la tour Maine-Montparnasse (1966-1972). L'artiste arpente la ville et enregistre ces instants historiques à l'aide de son appareil photographique. Ces toiles ne rendent jamais compte de ces mutations de manière figurative, la surface « n'ét[ant] plus une surface de représentation, comme chez Monet par exemple, mais une surface proprement picturale et, en même temps, un analogue – mais un analogue seulement – de certaines expériences. » (Shirley Jaffe / Pierre Wat)

2. HANS HARTUNG

T 1952 - 54

1952

HUILE SUR TOILE

FONDATION HANS HARTUNG ET ANNA - EVA BERGMAN, ANTIBES

Cette œuvre d'Hans Hartung appartient à l'époque de production la plus célèbre du peintre : celle des années 1950. L'artiste est alors présenté par la critique comme l'un des chefs de file de la « Seconde École de Paris », le chantre de « l'abstraction lyrique » et de la « peinture gestuelle ». De fait, au premier abord, ses toiles semblent exécutées de manière extrêmement spontanée : coups de pinceau rapides donnés dans un mouvement continu, tracés imparfaits et erratiques, formes géométriques simples et peu rigoureuses... Mais il n'en est rien : la spontanéité n'est qu'apparente, la « réception [de l'œuvre] faussée » (Annie Claustres, Maître de conférences HDR en Histoire de l'art contemporain à l'université Lyon II-Lumière). En effet, les peintures conçues durant cette décennie résultent d'un procédé extrêmement minutieux de report de la forme, point par point, selon la technique de la mise au carreau à partir de dessins de petits formats

exécutés spontanément sur papier. Hartung avait perfectionné cette méthode en 1933 et l'appliquait depuis lors à l'ensemble de son travail. Le processus suivait plusieurs étapes extrêmement codifiées : exécution de centaines de petites esquisses-maquettes dont fait partie l'œuvre *T1952-54*, sélection drastique de l'élue parmi celles les plus dignes d'être portées sur toile et enfin agrandissement avec une précision maniaque. Plusieurs années pouvaient s'écouler entre la conception d'un dessin et la toile qui lui était associée. Cette méthode, fondée sur la mise en abyme de son propre travail et une exécution en deux temporalités disjointes lui assuraient une véritable distanciation critique et la résolution d'un problème technique qui l'obsédait, et qu'il résume en ces termes : « Donner l'impression d'improviser sur-le-champ tout en imposant une perfection qui nous conquiert ». Cette pratique systématisée et rationalisée de l'art trahit son attrait pour les mathématiques et sa quête d'un art fondé sur des rapports arithmétiques harmonieux : « Toujours, toujours, je cherchais une loi, la règle d'or, alchimiste du rythme, des mouvements, des couleurs. Transmutation du désordre apparent dont le seul but était d'organiser un mouvement parfait, pour créer l'ordre dans le désordre ». Le peintre cessera définitivement d'utiliser cette méthode en 1960, poussé par sa découverte de nouvelles techniques, telle la projection par air comprimé et l'emploi de nouveaux matériaux, parmi lesquelles la peinture vinylique, puis acrylique.

3. CARLA ACCARDI

PARAVENTO

1972

BOIS, PLASTIQUE ET ACRYLIQUE

SURSICOFOIL

COLLECTION FRAC GRAND LARGE —

HAUTS - DE - FRANCE, DUNKERQUE

Carla Accardi compte parmi les figures clefs de l'abstraction italienne de la seconde moitié du XX^e siècle. Tout au long de sa carrière, elle a cherché, dans ses œuvres, à faire dialoguer la forme, le signe, l'espace et la couleur. En 1965, elle découvre le Sicofoil, matière plastique transparente produite par l'entreprise Mazzucchelli qui agit sur elle comme une révélation, venant à la fois confirmer ses orientations de travail et lui offrir, concomitamment, de nouvelles possibilités plastiques. « J'aimais le plastique ou le fluorescent ; c'était pourtant plutôt de mauvais goût, mais je voulais... les rendre nobles ; allez savoir pourquoi... ce n'était que lumière » confie-t-elle en 1975. Utilisé dans un premier temps sur des encadrements profilés pour remplacer la toile, ce matériau lui permettra par la suite de dépasser le concept même de surface en peinture et d'aborder la trois-dimension, jusqu'à la conception d'installations ou de véritables environnements : *Rotoli* (1965-1969), *Tenda* (1965-1966), *Cilindrocono* (1972) ou encore l'œuvre *Paravento* datée de 1972. C'est que la transparence du Sicofoil laisse apparaître le fond, le

châssis, annihile l'idée même de recto et de verso, d'intérieur et d'extérieur et invite, de ce fait, à porter une attention accrue aux relations entre l'œuvre et son espace intrinsèque ou environnant. Accardi s'amuse à déjouer, brouiller les frontières entre la peinture, la sculpture, l'architecture ainsi que les arts décoratifs. Ainsi, dans *Paravento*, le regard est immédiatement attiré par l'ornementation poétique et colorée du paravent présentant un motif de vagues répétées de manière sérielle. Cet ensemble de signes constitue véritablement la matrice d'une grammaire de formes que l'artiste a composée au début des années 1950, alors qu'elle s'attachait à explorer l'unité de base du langage, en écho à la pensée structuraliste qui se diffuse alors dans les cercles littéraires et artistiques.

4. YVES KLEIN RÉALISANT DES PEINTURES DE FEU

1960 - 1962

CENTRE D'ESSAIS DE GAZ DE FRANCE, SAINT - DENIS, FRANCE

© SUCCESSION YVES KLEIN C/O ADAGP, PARIS

En 1959, lors d'une conférence qu'il donne à la Sorbonne, Yves Klein, le « peintre de l'immatériel » déclarait : « mes tableaux ne sont que les cendres de mon art ». Ces propos annoncent, de manière quasi-prophétique, le thème de la série *Peintures de feu* qu'il débutera deux ans plus tard. Avec cette série, l'artiste cherche à capter et à imprimer les traces du feu sur différents supports. Comme vous pouvez le voir sur cette vidéo, c'est au centre d'essais de Gaz de France de la Plaine Saint-Denis où les équipes ont mis à sa disposition leur équipement industriel et leur expertise en matière de pyrotechnie qu'il apprend à manier son nouveau pinceau vivant : « Je réussissais à peindre avec du feu, utilisant pour ce faire des flammes de gaz particulièrement puissantes et dessicantes, dont certaines avaient près de trois à quatre mètres de hauteur. Je faisais lécher la surface de la peinture de telle sorte que celle-ci enregistrât la trace spontanée du feu ». La manipulation doit s'opérer dans des délais extrêmement brefs, tout au plus 2 ou 3 minutes, sous peine de voir le support définitivement réduit en cendre. Le peintre utilise alors des cartons suédois compressés, réputés pour leur grande résistance à la combustion. Avant le passage de la flamme, il humidifie le support, n'hésite pas à réaliser de légères coulures ou éclaboussures, tandis qu'il laisse d'autres parties volontairement en réserve. De cette rencontre entre le feu, l'eau et l'air naissent de multiples motifs qui jouent du contraste entre positif et négatif et révèlent, par le truchement de l'artiste, la force créatrice de la nature. Parfois, les traces ovales du brûleur viennent parsemer la surface du carton de formes ovoïdes qui composent un véritable paysage lunaire gibbeux. Dans son essai *La Psychanalyse du feu* (1938), Gaston Bachelard stipulait que « le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel [...] C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais.

Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle ». Klein, qui se réfère à de multiples reprises à la pensée du philosophe – il en fera même la clef de voûte théorique de son exposition consacrée au *Vide* en 1958 – est

captivé par cette dimension dialectique du feu, d'autant qu'elle fait écho à sa vision cosmogonique du monde, nourrie par sa passion pour le judo et la philosophie rosicrucienne qu'il découvre en 1947.

2) UN MINIMALISME EUROPÉEN ET LES PRÉMISSSES D'UN DESIGN POUR TOU.TE.S

Les outils de fabrication et de diffusion du design s'inspirent de l'art majeur – dont Paris est considérée comme une place forte jusqu'en 1964. Un courant minimaliste européen émerge : Aurélie Nemours, François Morellet, Max Bill, Antonio Calderara... aux côtés d'autres artistes minimalistes américains eux aussi influencés par l'abstraction européenne (Sol LeWitt). Cette histoire de l'art demande à être écrite et mise en perspective avec les prémisses d'une histoire du design. (Suite au 3^e étage)

5. LILI DUJOURIE

SANS TITRE

1969

PEINTURE, MÉTAL

COURTESY DE L'ARTISTE

Sculpture, art vidéo, collage, dessin, photographie... Autant de médiums que l'artiste belge, Lili Dujourie s'emploie depuis plus de cinquante ans, à détourner, décroquer, métamorphoser. À la fin des années 1960, elle débute une série d'œuvres constituée d'une ou plusieurs pièces en métal adossées à un mur peint. L'œuvre *Sans titre*, réalisée en 1969 et présentée dans le cadre de cette exposition, en fait partie. De prime abord, elle semble faire écho à l'art minimal qui se développe durant ces années-là outre-Atlantique autour d'un noyau d'artistes constitué par Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ou encore Carl Andre. Ce dernier précise : « minimal signifie pour moi seulement la plus grande économie pour atteindre la plus grande fin ». À l'instar de leurs productions, la pièce est réalisée à l'aide de matériaux usinés et arbore des formes épurées qui invitent le regard à se recentrer sur l'objet lui-même. Sa disposition, à cheval sur le mur ainsi que sa composition générale, jouent subtilement des contrastes entre équilibre et gravité, planéité et volume, jusqu'à remettre en cause les frontières même entre les différents médiums.

« Je n'ai jamais souhaité choisir entre peinture et sculpture [explique l'artiste] C'est pourquoi j'ai mis les choses ensemble ». Se dessinent toutefois des différences primordiales avec les partis pris esthétiques du minimalisme. L'installation possède en effet plusieurs points de contact, au sol et au mur, contrairement à ses homologues étatsuniennes, le plus souvent disposées à même le sol, au centre de l'espace, ce qui modifie complètement l'expérience esthétique et la perception phénoménologique que le spectateur a de son propre corps. En outre, elle s'impose par la sobriété et non par l'ostentation, la peinture bleue se dérochant même au regard, laissant entrevoir un espace entre présence et absence, conscient et inconscient. Comme l'artiste le précise à propos de sa pièce *L'impérialisme américain* (1972) qui appartient au même cycle, « quelque chose est caché et c'est, disons, typiquement européen. Dans l'art américain, tout est plus clair et plus délimité. Dans mon travail, il fallait pouvoir se demander quelle était l'intention [...] Je voulais une histoire ». En fait, il s'agit, à travers cette série, de dénoncer l'hégémonie culturelle américaine qui frappe alors, selon elle, le milieu de l'art : « Cela a à voir avec la politique, ce qui se passe en Amérique [...] à l'époque, si vous n'étiez pas américain, il était impossible d'avoir une véritable exposition quelque part en Europe. »

3) EMERGENCE D'UN DESIGN POUR TOU.TE.S

Avec les années soixante, des designers comme Roger Landault, Pierre Paulin, Christian Germanaz, Roger Tallon, Eero Arnio... œuvrent à la démultiplication et la sérialisation de ces formes minimalistes jusqu'à leur donner des formes mi-géométriques mi-organiques et sensuelles (Gaetano Pesce et Studio 65) en écho à la libération des corps, des sexualités et à l'émergence d'un nouvel art : l'art corporel, notamment investis par des artistes femmes telles Nicola L., Ruth Francken, Heïdi Bucher, Marion Baruch, Helen Chadwick... Cette sérialisation fait de Gigantisme un signe de dispersion et d'occupation à l'échelle de l'espace-temps, qui renverse

les modalités de production et de diffusion de l'art, jusqu'à mettre en avant certains matériaux et en ringardiser d'autres. Les artistes des Nouveaux Réalistes le comprennent bien et se lancent avec L'Atelier A dans l'aventure du design au même moment que le mobilier vendu dans les supermarchés Prisunic (Claude Courtecuisse). Le design est de plus en plus accessible, tout en portant une valeur de jeunesse et de progrès à une heure où, tranquillement installé chez soi, on peut suivre les premiers pas sur la lune, l'espace devenant alors une extension de sa maison : *Space is a House*.

**6. CLAUDE COURTECUISSÉ
CHAISE MONOBLOC SOLÉA
1970**

**ABS THERMOFORMÉ
COLLECTION FRAC GRAND - LARGE —
HAUTS - DE - FRANCE, DUNKERQUE**

Les chaises encastrables *Monobloc*, dessinées par Claude Courtecuisse en 1970 et fabriquées par Catteaneo, sont emblématiques d'une époque : les Trente Glorieuses, période de prospérité (exceptionnelle) durant laquelle le design est érigé au rang de sujet et objet de société. Le Salon des Arts Ménagers – dont la première édition après-guerre remonte à 1948 – ainsi que l'association *Formes Utiles* fondée l'année suivante, servent d'organes de diffusion aux idées qui se diffusent alors en terme d'habitat. Un million de visiteurs se pressent chaque année au Salon pour découvrir les objets et innovations techniques susceptibles de faciliter leur quotidien. Parmi celles-ci, on compte, en 1966, le développement des matières synthétiques, qui vont non seulement métamorphoser le paysage domestique mais aussi permettre une extraordinaire libération des formes. « Notre génération a été fascinée par les possibilités du plastique qui ouvraient un champ nouveau : il devenait possible de produire des surfaces modelées et de quitter l'orthogonalité. Nous pouvions travailler comme des sculpteurs » confie Claude Courtecuisse pour qui la technique et la matière ont toujours constitué des sources essentielles d'inspiration : « Je suis encore dans la conception très traditionnelle de la forme fonction, c'est-à-dire une forme provenant de l'exploration du matériau ». Outre sa plasticité et sa malléabilité, le plastique présente également l'avantage d'être perméable à la couleur, propriété qui a d'ailleurs permis d'éditer le *Monobloc Soléa* en différentes tonalités. Pour sa réalisation, l'artiste a utilisé une technologie novatrice qui n'avait jamais été employée jusqu'alors pour le mobilier : l'ABS thermoformé qui entraîne un abaissement des coûts de production et facilite la production sérielle de l'objet. Ces singularités techniques, qui font la spécificité du *Monobloc Soléa*, ne sauraient pour autant occulter son originalité formelle, comme l'illustrent les jeux de plein et de vide ainsi que la présence des cannelures qui contrastent finement avec les deux faces lisses.

**7. HELEN CHADWICK
IN THE KITCHEN
1977**

**IMPRESSION PIGMENTS SUR PAPIER
PROFESSIONNELLE
© THE ESTATE OF THE ARTIST COURTESY
RICHARD SALTOUN GALLERY, LONDRES**

C'est en 1977, dans le cadre de son diplôme de maîtrise à la Chelsea School of Art de Londres qu'Helen Chadwick, l'une des créatrices britanniques les plus influentes du XX^e siècle, exécute la performance *In the Kitchen*. Au cours de celle-ci, l'artiste ainsi que trois collaboratrices se parent de costumes en P.V.C. en forme d'appareils électro-ménagers (réfrigérateur, four, machine à laver...), faisant se confondre leur corps avec des objets domestiques du quotidien. Une bande-son composée d'extraits de programmes de radios anglo-saxonnes relayant des propos féministes ou abordant des questions d'économie liée aux habitudes de consommation accompagnent également la tenue de la manifestation. Ce travail est suivi de la réalisation d'un ensemble de photographies sur le thème, série dont fait partie l'œuvre *Washing Machine*. Cette dernière fait pleinement écho aux revendications portées par le mouvement de libération des femmes durant les années 1970 et témoigne de l'engagement militant de Chadwick pour la déconstruction de la binarité des genres dans la société. L'artiste pose ainsi un regard critique sur les relations de pouvoir qui s'instaurent entre les sexes dans la sphère domestique. À l'instar de leurs avatars engoncés dans sa machine à laver en toile P.V.C, les femmes demeurent, elles-aussi, prisonnières des stéréotypes de genre véhiculés par la société patriarcale. La photographie enregistre et rejoue jusqu'à l'absurde ces rôles archétypaux qui conduisent les femmes à ne devenir plus qu'un objet elles-mêmes par la répétition quotidienne des gestes nécessaires à l'accomplissement des tâches ménagères. Comme l'affirmait Merleau-Ponty dont la philosophie a fortement imprégné la pensée de l'artiste, « l'existence est spatiale », ce que suggère ici l'interaction entre la femme et l'environnement domestique, vécu en premier lieu à travers l'expérience du corps.

La mise en scène contenue dans *Washing Maching* questionne également la représentation du corps féminin « en tant que site de désir » pour reprendre les termes de l'artiste, en particulier dans la

tradition artistique à dominante masculine où les mécanismes de réification du corps des femmes sont particulièrement à l'œuvre. Cette fétichisation est soulignée ici par la représentation du corps de l'artiste, revêtu d'une seconde peau, certes fidèle à sa physiologie mais lui conférant une « identité dépersonnalisée » par son caractère « anonyme et synthétique » (Madeleine Newman & Leonie O'Dwyer).

8. NIKI DE SAINT PHALLE

NANA BY NIKI

1968

IMPRESSION SÉRIGRAPHIQUE SUR FEUILLE PVC

COLLECTION ADAM BRUSSELS DESIGN MUSEUM

Niki de Saint Phalle, célèbre pour sa série de *Nanas* joyeuses et colorées, commencée en 1965, souhaitait, à travers sa création : « offrir de la joie à un public plus large ». La commercialisation d'objets manufacturés issus de son univers créatif participe pleinement de cette envie qui repose en grande partie sur les possibilités offertes par l'industrie en termes de massification de production et de diffusion, à une époque qui connaît un essor économique sans précédent. Nombre d'artistes de sa génération, parmi lesquels Paul Bury, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Georges Maciunas ou encore Agam partagent cette ambition de démocratiser l'œuvre d'art et ont ainsi recours à l'édition de « multiples ». Ce terme désigne des créations réalisées en un grand nombre d'exemplaires, tous parfaitement identiques – contrairement à la gravure par exemple dont les tirages peuvent varier en qualité – et non forcément précédées de la réalisation d'une œuvre originale. « C'est la fin de l'art ségrégationniste réservé à la délectation

de quelques-uns ou exilé dans des musées-harems. L'œuvre d'art n'est plus le symbole d'un investissement intelligent ou d'un supplément de dignité sociale, mais un objet de consommation livré non plus à ceux qui peuvent l'acheter, mais à ceux qui peuvent l'aimer » explique François Barré, commissaire de l'exposition *Le multiple : design, graphisme, éditions multiples, structures polycycliques* organisée en 1967.

Les premiers multiples de *Nanas* gonflables voient le jour en 1968. Plusieurs tailles et couleurs sont proposées à la vente pour un tarif allant de 4 à 16 dollars aux États-Unis et une trentaine de francs à Paris. Le succès est immédiat. Il s'accompagne bientôt de la commercialisation de produits dérivés (vignettes autocollantes, parfums, lithographies...), de copies limitées de ses œuvres (les « originaux-multiples ») et de diverses collaborations avec des marques, tel le partenariat avec l'entreprise Marburg qui aboutira, en 1972, à la conception d'un papier peint aux motifs de sa série fétiche. Ces différentes initiatives permettent à l'artiste d'autofinancer des projets artistiques qui lui tiennent particulièrement à cœur, comme le Jardin des Tarots. Elles témoignent également de son désir, sans cesse renouvelé, d'expérimenter de nouvelles techniques et matériaux, en particulier lorsqu'il s'agit des matières plastiques. Celles-ci exercent en effet, sur elle, une grande fascination qui n'est sans doute pas étrangère à leur diffusion massive dans l'Europe et les États-Unis d'après-guerre. C'est le cas par exemple du latex synthétique, à l'origine des ballons de baudruche, dont les propriétés siéent particulièrement bien aux *Nanas* puisqu'elles viennent encore souligner leurs formes plantureuses tout en renforçant leur dimension légère et aérienne.

4) VIE QUOTIDIENNE À L'ÉCHELLE DE LA MESURE

En parallèle, la notion de mesure et d'objectivité avec son motif de la grille fait modèle autant dans les champs du design que de l'art : Morellet, Superstudio, Antonio Calderara, Giancarlo Piretti, Raymond Hains, Jean-Pierre Raynaud, Martin Barré, FOIN®, Pierre Paulin, Michel Journiac, Claude Courtecuisse, Joe Colombo, Gruppo Strum... Le mètre, indexé à ce jour sur l'horloge atomique est une des sept unités de base du Système International, adopté dans son intégralité depuis seulement en 1971. Ces dernières dessinent notre rapport au monde et structurent notre perception. Entre autres formes, celle de la grille fait partie du vocabulaire de l'art, de l'architecture ou du design, et est devenue une base structurante de nouvelles pratiques artistiques. Cet ensemble de pièces réunies sur la grille, comme assemblage d'entrecroisements réguliers ou organisation de données, questionne les notions d'objectivité et de mesurabilité, la place et la justification de tout système de signes dans notre culture.

5) LE GRAND DÉTOURNEMENT DOMESTIQUE ET ULTRA-MODERNES SOLITUDES

On peut ainsi assister sans danger aux guerres lointaines qui se jouent lors de la division planétaire de la Guerre froide dans une Europe qui cherche à se pacifier. C'est dans ce contexte des années 1970, qu'émerge une certaine ironie mordante, un grand détournement domestique, qui met à distance cette production sérielle de l'objet et évoque le risque de l'individualisme, de la conformité et de l'anonymat. Le rapport à l'image se fait plus méfiant. La valeur décorative du design et de l'art, associée à l'illusion, se retrouve, à ce titre, souvent dénoncée : Daniel Spoerri, Jean-Michel Sanejouand, Man Ray, Bernard Pagès, César, John Armleder, Bertrand Lavier, Gérard Deschamps, Kosta Karahalios...

L'Europe n'est plus la seule place forte de l'art. Les positions sont tranchantes et la maison devient le théâtre des grands débats idéologiques. Dans le courant des années 1980, certains artistes inventent depuis l'imaginaire de l'entreprise, du corporatisme tout un ensemble de formes décomplexées des revendications de leurs aîné.e.s. Ils incarnent une sorte d'ultra-moderne solitude : Victor Burgin, Philippe Cazal, Unglee, Lili Dujourie, Michel Journiac, Jacques Monory, etc.

9. DANIEL SPOERRI

LA SAINTE FAMILLE

1986

ŒUVRE COMPOSÉE D'UNE TAPISSERIE, DE PLANTES ARTIFICIELLES, D'UN BAIGNEUR ET D'UN NÉON. TEXTILE, PLASTIQUE, CELLULOÏD, NÉON, BOIS
COLLECTION CENTRE POMPIDOU, PARIS
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE / CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Ce tableau fait partie de la série *Trésor des pauvres* que Daniel Spoerri a réalisée entre 1985 et 1988. Dans celle-ci, l'artiste métamorphose des tapisseries « kitschs », selon ses propres termes, le plus souvent à motifs animaliers... en des compositions drolatiques interpellant les spectateurs. Nombre d'entre elles questionnent les codes iconographiques religieux traditionnellement employés en histoire de l'art (*Ultima Cena*, 1985 ; *Le Bon Pasteur*, 1988 ; *Le Dieu caché* ou encore *Le bon pasteur II*, 1992). À ce sujet, le créateur confesse, en 1990 : « Je voudrais croire mais je n'y arrive pas alors ça se sent beaucoup dans mes œuvres ». Ainsi, dans *La Sainte Famille*, un lion divinisé veille – un néon lumineux lui sert d'auréole – avec sa lionne et ses petits sur un nouveau-né en plastique incarnant le « divin enfançon » à peine dissimulé dans des feuillages artificiels.

À l'instar des autres œuvres réalisées au cours des décennies 1980-1990, cet assemblage opère la synthèse des thématiques chères à Spoerri depuis son adhésion au groupe des Nouveaux Réalistes en 1960, tout en investiguant de nouvelles problématiques formelles et stylistiques. L'artiste fait ainsi honneur à son talent de collectionneur d'objets qu'il se plaît à détourner afin d'en interroger la portée historique, sociale et culturelle. Ici, la tapisserie, pièce de luxe et d'ostentation réservée

durant plusieurs siècles aux puissants est ainsi remise au rang d'artifice décoratif de mauvais goût. L'œuvre pose également la question du dialogue qui peut s'instaurer entre la deuxième et la troisième dimension, la forme et le fonds, ainsi que les problématiques qui animent son travail depuis de longues années, comme en témoigne la série des *Tableaux-pièges* aux allures plus sculpturales que picturales. Pour autant, ainsi que le souligne l'artiste, les productions appartenant au thème *Trésor des pauvres* renversent le principe fondamental qui guidait ses recherches jusqu'alors : la captation et la fixation exactes, dans ses œuvres, de parcelles du réel figées à un instant T. Un processus qu'il nomme : « le réel piégé ». « Je piège désormais des objets pour leur poésie » explique-t-il : « Placé devant une tapisserie, je ne sais jamais ce que je vais faire. J'ai de nombreuses possibilités. Je dois vraiment attendre l'inspiration, comme un poète, pour démarrer la pièce ». Pont vers l'étrange, le surprenant, l'artiste le résume ainsi : « la tapisserie kitch [une fois achevée] conduit l'esprit vers une poésie populaire qui ne manque pas d'une certaine émotion, d'un certain triomphalisme dérisoire ».



VUE DE L'EXPOSITION « SPACE IS A HOUSE » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, FRAC GRAND LARGE - HAUTS-DE-FRANCE, DUNKERQUE © PHOTO : AURÉLIEN MOLE



VUE DE L'EXPOSITION « SPACE IS A HOUSE » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, FRAC GRAND LARGE - HAUTS-DE-FRANCE, DUNKERQUE © PHOTO : AURÉLIEN MOLE

À travers le regard d'artistes, d'ingénieurs, de designers, de graphistes ou encore d'architectes, la triennale GIGANTISME – ART & INDUSTRIE explore sous un nouveau jour les relations entre art et industrie depuis l'après-guerre. Elle se décline en 5 chapitres qui invitent à réfléchir aussi bien au passé qu'au présent et à l'avenir de notre lien à l'industrie: *À l'américaine !, Space is a House, Paysage mental, Écrans parallèles et Points hauts, points bas.*

GIGANTISME — ART & INDUSTRIE est une initiative collective inédite sur le territoire des Hauts-de-France : la création, à Dunkerque, d'une nouvelle triennale art et design en Europe. Elle se déploie autour de trois lieux emblématiques du pôle Art contemporain de Dunkerque : la friche industrielle de la Halle AP2, le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France (FRAC) et le Lieu d'Art et Action Contemporaine — Musée de France (LAAC), avec des résonances en région.



WWW.GIGANTISME.EU
#GIGANTISME