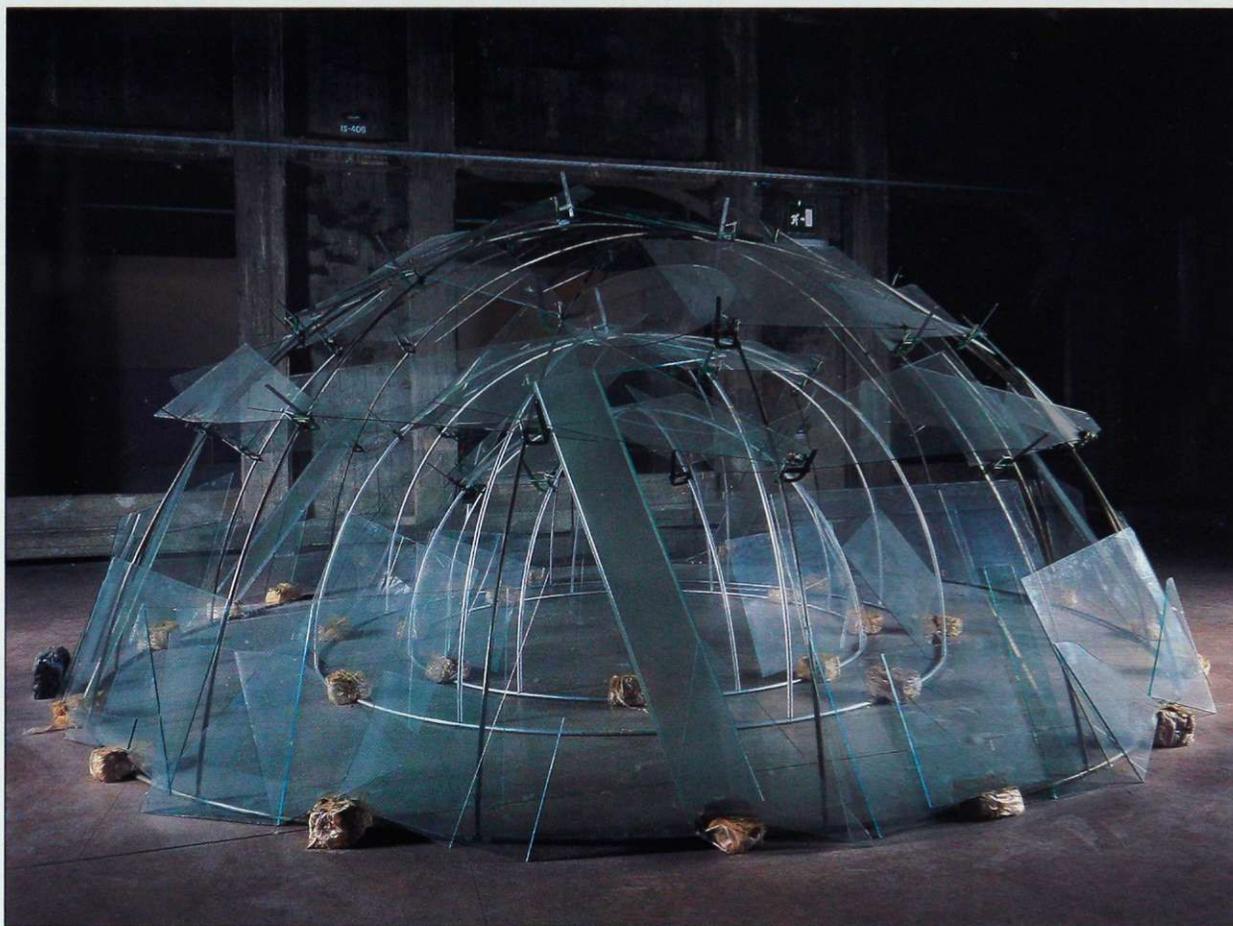


LA COLLECTION PERMANENTE • DU 6 SEPTEMBRE AU 25 OCTOBRE 1987



1

Connu comme concepteur d'espaces et constructeur d'igloos, Mario Merz figure au nombre des initiateurs de l'Arte Povera, mouvement artistique marquant qui prend naissance au milieu des années soixante en Italie, plus précisément à Turin. Le travail des Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Merz, Penone, Pistoletto et Zorio, tous tenants de cet «art pauvre», apporte en effet un changement profond dans les formes voire dans la nature même de l'oeuvre d'art, qui s'ouvre désormais à des investigations nouvelles. Un rassemblement énergétique de matières inusitées provoque notamment l'émergence de la notion de régénération, point de vue qu'on pourrait qualifier de sensoriel et naturaliste. L'attraction entre des matériaux très différents, le bouleversement des façons habituelles de voir contribuent par ailleurs à façonner de nouvelles métaphores du réel.

Il faut vivre et revivre dans une altérité éphémère, affirme Germano Celant, porte-parole et théoricien de l'Arte Povera¹. Remise en question des va-

leurs et des procédures de la pratique artistique, ce mouvement artistique contemporain rejoint le monde de la nature et de l'individualité à travers la manifestation d'une perception qui lui est propre. L'Arte Povera exclut de sa recherche le rationalisme et se tourne souvent vers des matériaux qui par leur fragilité même concrétisent une pratique éphémère. Le matériau revendique ainsi sa propre dimension dans le but d'assurer une complète transformation sociale.

L'Arte Povera introduit ainsi dans le champ de l'art une liberté nouvelle face aux courants artistiques dominants de l'époque. C'est à une liberté de cet ordre que participe le travail de Mario Merz, aux yeux de qui l'idée de métamorphose perpétuelle permet de garder une culture vivante. Il met en oeuvre une démarche méthodique qui place l'accent sur les contrastes entre les matériaux et sur les transformations dont ces matériaux sont l'objet. La coupole de ses igloos d'apparence précaire est soumise à une inventivité qui se refuse aux systèmes pré-établis, déconcertante par sa diversité et par une production hybride et poétique, centrée sur le dialogue de l'esprit avec la matière elle-même.

Les premières peintures de Merz datent des années cinquante, mais c'est avec les années soixante que son oeuvre atteint sa pleine maturité. À partir de cette époque il privilégie l'igloo et la spirale, «pour leur adéquation structurale à la suite fibonaccienne d'une part et leur haute teneur symbolique». ² Malgré l'éclatement auquel ils sont soumis, les igloos de Merz n'en sont pas moins indissociables de la réflexion élaborée au cours des travaux précédents.

Une caractéristique essentielle de l'oeuvre de Merz tient à l'exploitation, dans des oeuvres qui utilisent du néon, des fagots, des tables ou des fruits, du principe des progressions numériques de Leonardo Fibonacci, clerc mathématicien du XII^e siècle. Ce type de prolifération, où chaque terme est égal à la somme des deux termes précédents (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc) permet à Merz d'entamer un dialogue de l'esprit avec un matériel inépuisable. L'artiste conçoit l'art comme un processus de passage et cette suite numérique lui sert de métaphore à partir de laquelle il élabore constructions et images.

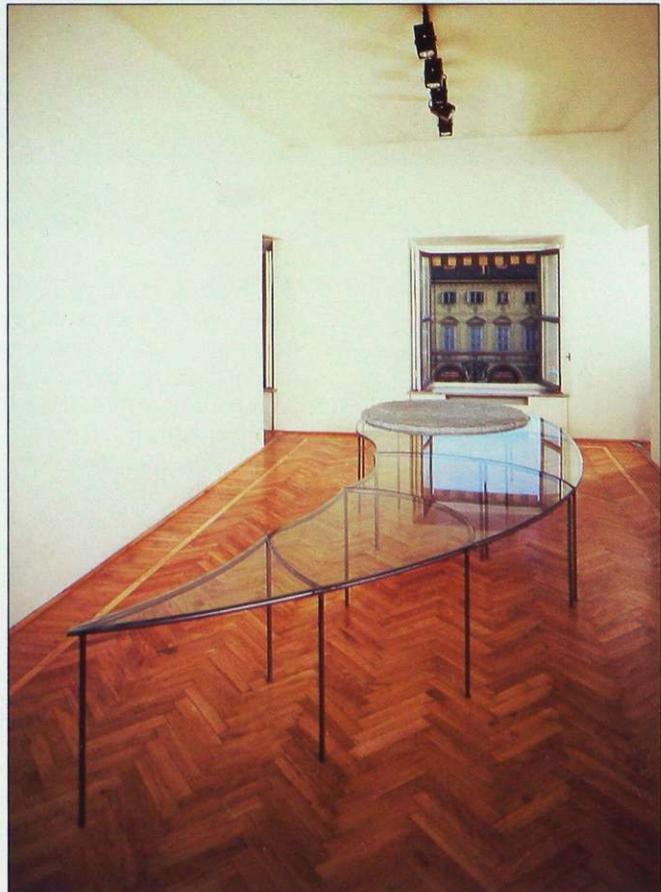
C'est en 1968 que Merz réalise un de ses premiers igloos, *L'igloo de Giap*: sur une accumulation en spirale de pains posés à même une armature métallique, un néon affiche un slogan politique. Archétype de l'habitat nomade, l'igloo spiralé évoque la résurgence de forces organiques, tandis que l'affiche au néon fait appel à la quintessence commerciale et idéologique de notre époque.

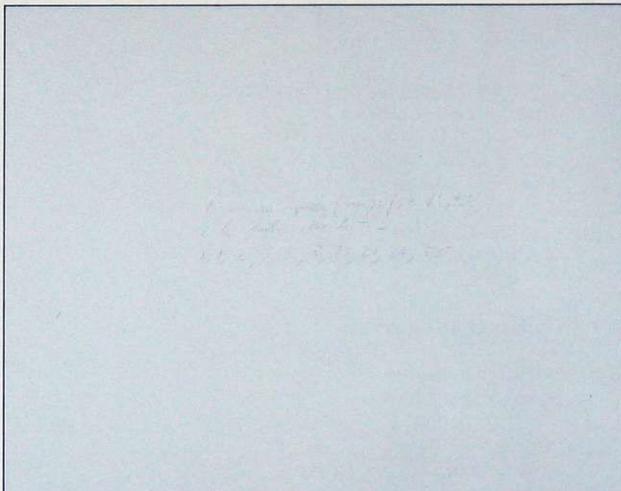
Face à la couleur, l'ambivalence de Merz le peintre et de Merz le sculpteur se manifeste dans des oeuvres comme *Quando le Piante Invaderano il Mando* (1975), *Animali Notturmi* (1981), et *La casa del Giardiniere* (1983-85). Plus intense, la polychromie s'y affirme à travers une plus grande complexité d'utilisation. Soulignée par l'emploi de fragments ou d'éléments de l'installation comme la céramique et la pierre, cette montée en puissance de la couleur

demeure tributaire des matériaux façonnés, tandis que l'accent mis sur ces matériaux évoque la notion de temporalité. À la lecture immédiate de l'oeuvre succède une lecture continue, qui institue progressivement sa propre dérobade, à mesure que le contenu se révèle. L'espace captif de l'igloo va devenir le lieu d'une écriture, d'un dessin précaire d'une légèreté inattendue puisque mise en jeu par la masse sculpturale. Mario Merz accorde en effet une importance particulière à l'interaction entre les matériaux dans le processus sculptural. Si la disparité thématique, caractéristique marquante de l'Arte Povera, est présente à l'intérieur de chacune des oeuvres de Merz sous d'autres angles perdure pourtant la dynamique des spirales et des tensions, signe distinctif du travail de l'artiste.

On peut également observer dans cet oeuvre certaines pratiques propres aux cultures primitives, notamment dans l'élaboration d'une symbolique complexe des objets, élevés par Merz au rang d'archétype. L'image proposée oscille entre le présent et le passé. Ainsi la forme solide de *Triplo Igloo* est transfigurée en ce qu'on pourrait appeler un solide déséquilibré. Des plaques de verre alignées, aux lignes brisées comme un château de cartes en voie d'effondrement configurent les parois de l'igloo. Les parois transparentes du verre reflètent les armatures de métal et s'opposent entre elles au gré des jeux de lumière sur leurs surfaces lisses. La terre, le verre et

2



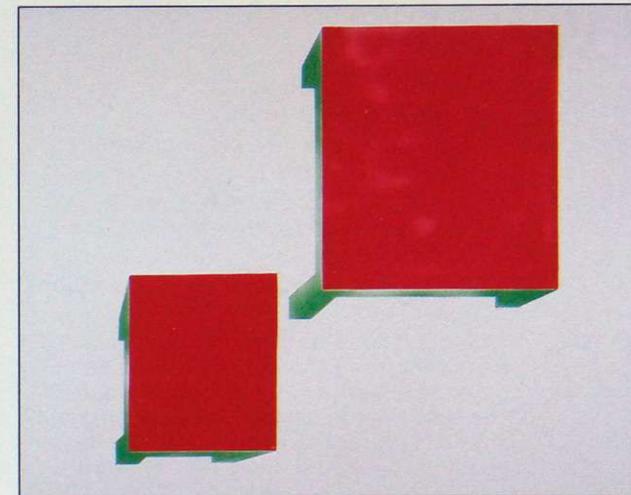
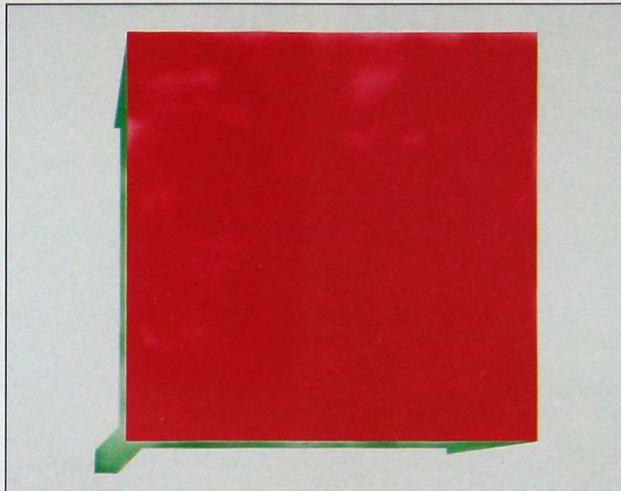


3

le métal provoquent des effets contrastés, nettement opposés. Les matériaux les plus modernes côtoient les plus traditionnels, tout est disposé librement, sans préoccupation apparente d'ordre, comme si l'artiste cherchait à produire un volume instable. Appuyée sur une base de métal, la masse de verre s'élançait dans une conquête de l'espace où construction et architecture, matériaux et installation, espace et temps sont assujettis à la forme même de l'oeuvre.

Cette construction démesurée dans l'espace nous force à mettre de côté notre expérience quotidienne et à contempler l'espace défini – presque assujetti – par l'igloo. À cause de sa structure d'une grande simplicité, l'igloo représente pour Merz le modèle idéal de l'habitation. Concave ou convexe, force au dynamisme contenu, le dôme fascine par le reflet de la dualité entre l'intérieur et l'extérieur. C'est précisément cette dimension de demi-sphère transformée et adaptée que le travail de Merz permet de découvrir. Il conjugue le lieu, créant des situations multiples. De par la transparence du verre, l'essentiel compose un champ de force énergétique et nous paraît presque invisible. Dense et envahissante, cette force même de l'oeuvre dégage une énergie de paradoxe et d'ambiguïté. Surface plane, inerte mais transparent, le verre s'associe par contraste à la courbe de la demi-sphère. Il ne s'agit pas de contrastes formels mais bien de jeux d'oppositions à l'intérieur de l'espace occupé par l'oeuvre, car des vitres droites assemblées créent ici des voûtes. Cette transmutation des formes et de la nature même de l'oeuvre d'art est à l'origine de l'Arte Povera. Entre les matériaux et l'espace, la mise en équilibre d'une dichotomie crée une apparence de précarité.

La force évocatrice et soutenue qui émane de *Triplo Igloo* est déterminée par la forme de l'oeuvre et par l'impact de l'espace architectural qu'elle définit. En introduisant ces matériaux à l'intérieur du musée, l'artiste amène une modification de notre façon de voir en tant que spectateurs et contribue à élargir notre notion d'art. L'oeuvre de Merz est certes quelque peu déroutante; mais le rôle qu'elle s'est assigné n'est-il pas justement d'interroger nos



valeurs et de les subvertir? Les référents identifiables de *Triplo Igloo* font partie intégrante de notre quotidien collectif, et le fait de nous acharner à trouver une solution spécifique à chacun des problèmes de valeurs auxquels nous confronte l'oeuvre revient à nous priver de l'expérience qu'elle nous propose. Destiné à introduire une dimension poétique dans notre perception des choses, l'art de Merz fait constamment référence à ces déplacements de valeurs et la seule réaction efficiente est en fait d'ordre purement émotif et intuitif. D'une amplitude exceptionnelle, l'oeuvre de Merz, érigée sur un schème symbolique fondamental, s'affirme aujourd'hui par une empreinte sans cesse grandissante sur le temps et sur l'expérience même de l'art.

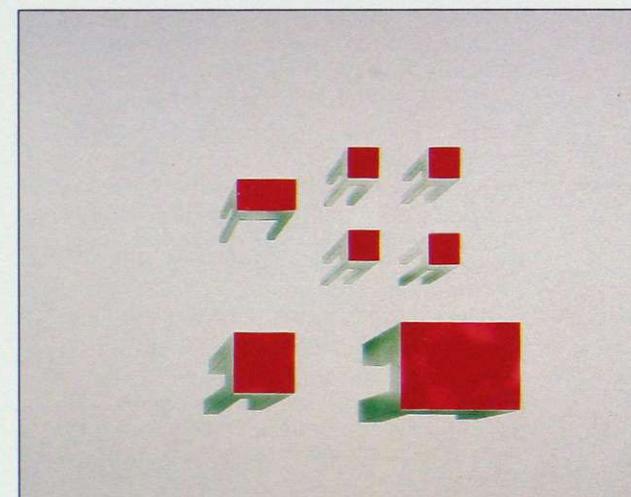
Paulette Gagnon

Conservatrice

Responsable de la collection permanente

(1) Germano Celant, «Une histoire de l'art contemporain en Italie», dans *Art Press*, mai 1980, no 37, p. 8.

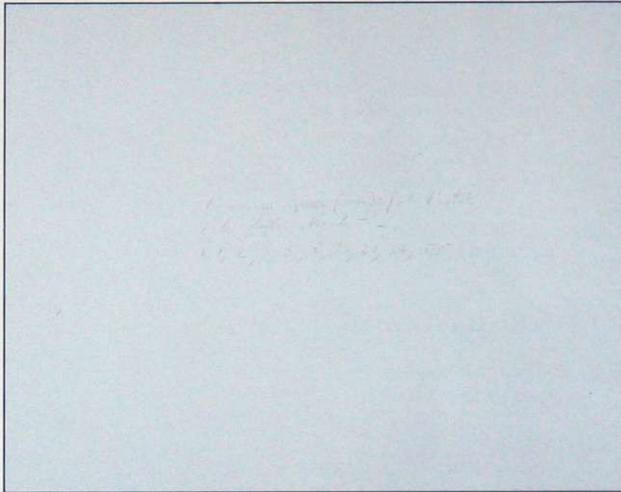
(2) Bernard Lamarche-Vadel, «L'oeuvre de Mario Merz», dans *Artistes*, oct.-nov. 1979, no 1, p. 8.



1. **Triplo Igloo**, 1984
aluminium, verre, serres et argile
594 cm (diamètre)
Photo: Paolo M. Sartor

2. **Tavolo**, 1978
table à structure métallique avec surface
en verre et pierre
Photo: Paolo M. Sartor

3. **Macerata**, 1974
4 lithographies 74/125
70 cm x 90 cm (chacune)
Photo: Denis Farley



3

le métal provoquent des effets contrastés, nettement opposés. Les matériaux les plus modernes côtoient les plus traditionnels, tout est disposé librement, sans préoccupation apparente d'ordre, comme si l'artiste cherchait à produire un volume instable. Appuyée sur une base de métal, la masse de verre s'élanche dans une conquête de l'espace où construction et architecture, matériaux et installation, espace et temps sont assujettis à la forme même de l'oeuvre.

Cette construction démesurée dans l'espace nous force à mettre de côté notre expérience quotidienne et à contempler l'espace défini – presque assujetti – par l'igloo. À cause de sa structure d'une grande simplicité, l'igloo représente pour Merz le modèle idéal de l'habitation. Concave ou convexe, force au dynamisme contenu, le dôme fascine par le reflet de la dualité entre l'intérieur et l'extérieur. C'est précisément cette dimension de demi-sphère transformée et adaptée que le travail de Merz permet de découvrir. Il conjugue le lieu, créant des situations multiples. De par la transparence du verre, l'essentiel compose un champ de force énergétique et nous paraît presque invisible. Dense et envahissante, cette force même de l'oeuvre dégage une énergie de paradoxe et d'ambiguïté. Surface plane, inerte mais transparent, le verre s'associe par contraste à la courbe de la demi-sphère. Il ne s'agit pas de contrastes formels mais bien de jeux d'oppositions à l'intérieur de l'espace occupé par l'oeuvre, car des vitres droites assemblées créent ici des voûtes. Cette transmutation des formes et de la nature même de l'oeuvre d'art est à l'origine de l'Arte Povera. Entre les matériaux et l'espace, la mise en équilibre d'une dichotomie crée une apparence de précarité.

La force évocatrice et soutenue qui émane de *Triplo Igloo* est déterminée par la forme de l'oeuvre et par l'impact de l'espace architectural qu'elle définit. En introduisant ces matériaux à l'intérieur du musée, l'artiste amène une modification de notre façon de voir en tant que spectateurs et contribue à élargir notre notion d'art. L'oeuvre de Merz est certes quelque peu déroutante; mais le rôle qu'elle s'est assigné n'est-il pas justement d'interroger nos

MARIO MERZ

- 1925 Naît à Milan le 1^{er} janvier.
Passe son enfance à Turin.
- 1945 Est emprisonné à la fin de la guerre pour des raisons politiques.
- 1950-1960 Commence à peindre au début des années cinquante et se consacre totalement à l'art à partir de 1960.
- 1954 Première exposition personnelle à la galleria Bussola à Turin.
- 1960-1966 Réalise des oeuvres où sont confrontés des objets simples tels des parapluies et des bouteilles. Commence à utiliser des néons dans ses structures en 1966. Se fait connaître comme le principal initiateur de ce qu'on appellera l'Arte Povera.
- 1967 Apparition de l'igloo, thème majeur de son oeuvre.
Première exposition chez Gian Enzo Sperone à Turin, où il exposera régulièrement par la suite.
- 1968 Voyage fréquemment pour créer ses structures sur place.
- 1970 Expose au Kunstverein de Hanovre.
- 1970-1971 Introduit la série des nombres de Fibonacci dans son oeuvre.
- 1972 Apparition dans son oeuvre des premiers journaux, d'animaux comme le crocodile et le rhinocéros, et du monde végétal.
Exposition au Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota.
Participe à la Documenta de Kassel.
- 1973 Introduction du thème de la table.
- 1974 Retour à la peinture qu'il associe à ses structures. Importance croissante de la spirale dans son oeuvre. Commence des variations sur les thèmes introduits depuis 1967.
- 1975-1987 Principales expositions :
Expositions personnelles dans les musées de la *Kunsthalle de Bâle* et l'*Institute of Contemporary Art* de Londres en 1975, au *Museum Fokwang* d'Essen en 1979, à la *Whitechapel Art Gallery* de Londres et au *Stedelijk Museum* d'Eindhoven en 1980, à l'*ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris* et à la *Kunsthalle de Bâle* en 1981, au *Kester-Gesellschaft* de Hanovre en 1982, au *Moderna Museet* de Stockholm, au *Israel Museum* de Jerusalem et à la *Galleria nazionale d'arte moderna* à San Marino en 1983, à la *Albright Knox Art Gallery* de Buffalo en 1984, à la *Kunsthhaus* de Zurich en 1985, et au *Capc Musée d'art contemporain* de Bordeaux en 1987.
Expose régulièrement dans les galeries en Italie, en Europe et aux États-Unis.
Participe à de nombreuses expositions de groupe, notamment à la *Biennale de Venise* en 1976, à "Coerenza in Coerenza" à Turin en 1984, à "Dal Arte Povera a 1985" à Madrid, à "The European Iceberg" à Toronto, à "The Knot Arte Povera at P.S.1", New York, en 1985, et à "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou à Paris en 1986.

Mario Merz vit et travaille à Turin.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Caroline Tisdall, "Mario Merz: An Interview", dans **Studio International**, janv. — fév. 1976, vol. 191, no 979, pp. 11-17.

Bernard Lamarche-Vadel, "L'oeuvre de Mario Merz", dans **Artistes**, oct.-nov. 1979, no 1, pp. 7-10.

Germano Celant, "The Artist as Nomad", dans **Artforum**, déc. 1979, vol. XVIII, no 4, pp. 52-58.

Germano Celant, "Une histoire de l'art contemporain en Italie", dans **Art Press**, mai 1980, no 37, pp. 4-12.

Mario Merz, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Kunsthalle de Bâle, 1981, 83 p.

Germano Celant, **Arte Povera, Antiform**, Bordeaux, éd. du Capc, 1982.

Mario Merz, Moderna Museet, Stockholm, 1984, 155 p.

Patrice Bloch et Laurent Pesenti, "Mario Merz", entretien, dans **Beaux Arts**, mai 1985, no 24, pp. 36-42.

Germano Celant, **Arte Povera**, éd. Electa, Milan, 1985, 278 p.

Germano Celant, **The Knot Arte Povera at P.S.1**, éd. Umberto Allemandi & C., Turin, 1985, 265 p.

Mario Merz, Kunsthhaus, Zurich, 1985, publication en deux volumes, 94 p.

Stephen Westfall, "Anything, Anytime, Anywhere: Arte Povera at P.S.1", dans **Art in America**, mai 1986, pp. 133-137, 169.

Margit Rowell, **Qu'est-ce que la sculpture moderne?**, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1986, 448 p.

Denys Zacharopoulos, "Mario Merz, Solitaire/Solidaire", dans **Artstudio**, hiver 1986-87, vol. 3, pp. 84-95.

Conception et réalisation de l'exposition :
Paulette Gagnon

Assistance à la réalisation de l'exposition :
Pierre Landry

Cette publication a été produite par :
Direction des communications

Texte :
Paulette Gagnon

Conception graphique :
Associés Libres

Typographie :
Zibra inc.

Impression :
O'Keefe Imprimerie

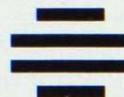
Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière des Musées nationaux du Canada.

Musée d'art contemporain de Montréal
Cité du Havre
Montréal, H3C 3R4
Tél. : (514) 873-2878

MACM MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000065480



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL