

LA MAISON DANS L'ARTE POVERA

NOTES POUR UNE ÉTUDE
CAROLYN CHRISTOV-BAKARJIEV

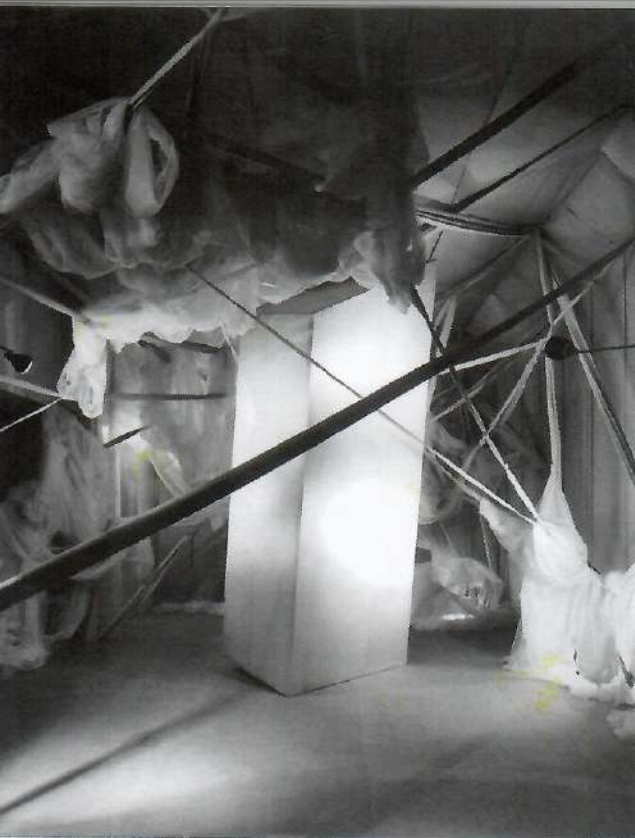
Aucun autre mouvement de la fin des années soixante ne fut si profondément marqué par des références à l'habitat et à la domesticité que l'arte povera, qui témoigne d'un changement paradigmatique dans la pensée de l'espace : nourri des expériences spatialistes et matiéristes, l'arte povera aspira à la rencontre entre espace de l'œuvre et espace de la vie. Les habitats subjectifs et provisoires, telle que la tente, les interactions intérieur/extérieur de Fabro, la vision non-architectonique et organique des Igloos de Merz dotèrent les œuvres « pauvres » d'une dimension résolument « habitable ».

LA MAISON DE L'ARTE POVERA

Dans un entretien avec Floriana Piqué, à l'occasion de l'exposition rétrospective de l'œuvre de Marisa Merz qui s'est tenue en 1994 au Centre Pompidou à Paris, l'artiste Piero Gilardi évoqua le milieu turinois du milieu des années soixante. Il y souligna particulièrement l'importance qu'eut la maison de Marisa, recouverte d'un réseau complexe, fluide, multiforme de structures flexibles, brillantes et organiques, qui pendaient du plafond ou qui s'agrégeaient au sol. Cette maison était un lieu de rencontre mais également la métaphore d'une nouvelle attitude à ne pas dissocier l'activité artistique de la vie quotidienne, voire même domestique : « À cette époque existait à Turin un groupe qui travaillait, en symbiose, à l'élaboration de nouvelles théories et qui opérait de manière très rigoureuse : le groupe de l'arte povera avec Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Gilberto

Zorio, Giovanni Anselmo, Gianni Piacentino et Gian Enzo Sperone qui, en tant que galeriste, participait à ces moments de socialité et d'échange qui, la plupart du temps, avaient lieu chez Marisa elle-même. Il faut vraiment dire "chez Marisa", car il s'agissait bien de "sa" maison. Certes, les œuvres de Mario y figuraient en bonne place, mais la maison était une projection de Marisa⁽¹⁾*. » La référence au travail quotidien, et en particulier aux travaux traditionnellement féminins, tel que le tricot, était un « détournement de l'instrument d'oppression de la condition féminine » qui se développait conjointement à une nouvelle forme de subjectivité et d'identification de l'œuvre d'art, non plus perçue comme autonome, frontale, détachée, expression intellectuelle de la recherche formaliste et moderniste, mais appréhendée plutôt comme champ d'implication totale de l'observateur dans l'expérience subjective, processuelle et phénoménologique du réel, dans le libre flux de son écoulement provisoire. Dans*

(1) Piero Gilardi in Marisa Merz, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 201.



Lucio Fontana, « Ambiente », 1959/60

Installation au Palazzo Grassi, Venise

Courtesy Fondazione Lucio Fontana, Milan. Photo : Paolo Monti

un texte de 1974, Marisa Merz elle-même fera allusion à cette volonté de ne pas disjoindre l'espace de l'art de l'espace de la vie. « Lorsque Béa était petite je restais à la maison avec elle. Je faisais alors des travaux avec des feuilles d'aluminium. Je les découpais et les cousais (les feuilles se plient d'elles-mêmes, sans contrainte, elles ont leurs propres possibilités et limites). Tout cela imposait un certain rythme, et prenait du temps, beaucoup de temps. Donc Béatrice était toute petite. Elle me demandait des choses que je faisais. Tout était sur le même plan. Béa et les choses que je cousais, j'avais la même disponibilité pour tout ⁽²⁾. » Il n'est pas inutile de se rappeler ici qu'à cette époque, non seulement les œuvres, de façon paradigmatique, mais aussi les lieux d'exposition se transformaient. En Italie, ce fut précisément avec la génération d'artistes de l'arte povera que s'affirmèrent des galeries telles que Sperone à Turin et La Bertesca à Genève, qui étaient déjà situées dans des appartements domestiques, eux-mêmes dans des bâtiments à usage habitatif. Une des premières expositions à prendre acte de cette nouvelle sensibilité sera justement Arte abitabile, avec des œuvres de Gilardi, Pistoletto et Piacentino, qui se tint à la galerie Sperone à Turin en juin-juillet 1966. Pistoletto y exposa certains de ses Oggetti in meno (Objets en moins) tels que Lampada a mercurio (1965), Semisfera decorativa (1965-66), Scultura lignea (1965-66), qui avaient

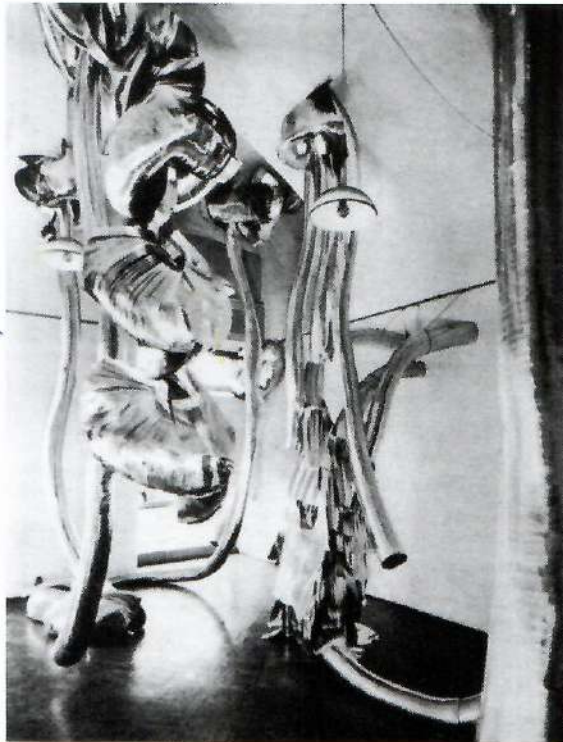
déjà été montrés, en plus grand nombre, dans son atelier en janvier 1966 et qui auraient constitué son exposition personnelle à la galerie La Bertesca à Gênes en décembre 1966-janvier 1967. Ses Objets en moins sont formellement très différents les uns des autres, et évoquent le mobilier quelconque d'une « maison » (tables, chaises, lit, salle de bain, tableaux aux murs, etc.), mais les parcourir n'est pas une expérience quelconque et suscite une inquiétude spatio-temporelle, comme si l'on (le spectateur-acteur) vivait la « maison » au travers d'une dimension différente, qui est précisément celle du miroir dans la théorie de Pistoletto. Les Objets ne sont pas anthropomorphes, parce qu'ils placent paradoxalement l'homme au centre de l'œuvre d'une manière active, et non pas contemplative, et que c'est l'expérience même du spectateur, qui circule entre les objets, qui devient le centre de l'œuvre. Parmi ces Objets, figure Casa a misura d'uomo (Maison à mesure d'homme, 1965-66), en bois émaillé, de la hauteur d'un homme (200 x 100 x 120 cm), exposée dans l'atelier de l'artiste en 1966 et ensuite au Deposito d'Arte Presente à Turin en 1968. Ce n'est pas un objet « en plus », mais bien « en moins » : une libération, une évacuation de la maison comme structure architectonique traditionnelle, fixe, stable et ordonnée. La « maison idéale » que l'on retrouve ici et là dans les œuvres des artistes de l'arte povera est anti-rationnaliste et anti-fonctionnaliste, déployant des références à l'architecture primi-

tive et nomade, à la maison de la civilisation agricole pré-moderne, à l'architecture de la Renaissance et celle baroque, ou encore, aux utopies organico-architectoniques de Frank Lloyd Wright ou de Buckminster Fuller. De telles « maisons » sont actualisées à partir de 1968 dans les Igloos de Mario Merz, ou dans les Habitat de Luciano Fabro (In-Cubo date de 1966). On retrouve cette dimension de sculpture anthropomorphique qui réinscrit l'homme au centre de l'œuvre de façon plus directe dans les travaux d'Alighiero Boetti, ainsi dans Panettone (1967) auquel Boetti avait donné la forme d'une Stupa orientale, Zig-Zag (1966), Scala (1966), Sedia (1966), ou encore, la carte de Città di Torino où était indiqué l'emplacement des maisons de ses amis de l'arte povera, que l'artiste réalisa à l'occasion de l'exposition à la galerie De Foscherari à Bologne en 1968, mais aussi dans les œuvres de Jannis Kounellis (que l'on pense aux travaux où sont présentés des sommiers de lit, ou de la laine brute, ou des fenêtres obturées par des pierres comme s'il s'agissait d'un antique mur mycénien, etc.), chez Gilberto Zorio (Sedia, 1966, Tenda, 1967), chez Emilio Prini, Pino Pascali (Attrezzi agricoli, 1968), Giuseppe Penone (Alpi Marittime : Crescendo innalzerà la rete, 1968), Pier Paolo Calzolari (Il mio letto così come deve essere, 1968), ainsi que dans les œuvres des artistes qui ont pour un temps adhéré à l'arte povera tels que Piero Gilardi (je pense, par exemple, à Igloo, 1965, et à l'« habitabilité » des Tappetti natura, exposés à partir de 1966), également Gianni Piacentino, Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci, Paolo Icaro. La présence d'œuvres « habitables » et de références à la « maison » comme modèle de communication communautaire est un des éléments caractéristiques « à dimension humaine » des recherches contemporaines anti-formes, conceptuelles ou celles du Land Art. Bien que dans Eccentric Abstraction, terme forgé par Lucy Lippard pour décrire les œuvres de Eva Hesse et d'autres, dans l'Antiform de Bob Morris, et le Land Art avec des figures telles que Robert Smithson, l'on trouve des attitudes proches des recherches de l'arte povera, ainsi l'amplification de l'expérience artistique à travers le recours à des formes organiques et fluides, ou bien à des matériaux hétérogènes et naturels qui « captent » le flux énergétique de la vie, on ne rencontre dans aucun autre groupe d'artistes de la fin des années soixante une tel-



Getulio Alviani, « Interrelazione speculare curva », 1965/67

Exposition Lo spazio dell'immagine, Foligno
400 Ø x 260 h cm, aluminium, peinture blanche



Mariza Merz, 1967
Installation à la Galerie Sperona, Turin

le incidence des références à la maison/habitat/tente. Gilberto Zorio, auteur d'œuvres telles que Senza titolo (Tenda), 1967 et Sedia, 1966, dans lesquelles les tubes utilisés dans la construction de charpentes de maisons ont servi à l'élaboration de constructions provisoires ouvertes au flux de l'énergie vitale, se réfère souvent à l'activité artistique comme vie nomadique, comparant les œuvres aux feux ranimés de campements : « Je ne vois pas de moments de rupture dans mon travail, mais je vois et avance à travers le travail même avec des mouvements discontinus ; il s'agit d'un agir et d'un réfléchir qui tient compte de temps et d'impulsions tantôt très brefs tantôt très étendus, c'est une sorte d'exploration dans laquelle, parfois, je découvre avec stupeur les restes d'un de mes anciens bivouacs... Il suffirait de ranimer le feu ⁽³⁾. » Des problématiques similaires se rencontrent aussi dans le concept de vie nomadique de Joseph Beuys, dans certaines œuvres/environnements de Bruce Nauman, ou encore dans certains travaux de Helio Oiticica qui, dans l'exposition à la Whitechapel Gallery à Londres en 1969, créa un lieu de sable et de tentes dans des petits abris en bois et toile en tissu et/ou en plastique, à parcourir de manière sensorielle par le spectateur, qui fait référence aux cabanes et aux maisons d'architecture spontanée, provisoire et anarchique, et qui se donne presque comme une transfiguration positive et poétique de la pauvreté des favelas. Il n'est pas inutile non plus de se rappeler une artiste de la géné-

(3) Tiré d'une conversation avec Beatrice Merz et Denys Zacharopoulos in Zorio, Raverma, Essegè, 1982, p. 39.

ration antérieure telle que Carla Accardi, l'un des fondateurs du groupe Forma 1 en 1947 qui, aux environs de 1965, éprouvait la nécessité de créer un milieu (ambiente) transparent, une « maison » pour ses signes peints et colorés sur plastique qui évoquait les tentes des Bédouins d'Arabie, symboles d'une vie plus ouverte et en accord avec la nature, l'air et la lumière, ainsi Tenda (1965), Ambiente arancio (1967) et Triplice Tenda (1971).

La « maison » comme édifice habité et lieu « alternatif » de communion et de vie en famille, qui s'adapte aux exigences, mais aussi aux songes et aux désirs de l'homme, aux antipodes de l'anonyme construction rationnelle de l'utopie fonctionnaliste (à laquelle, contrairement aux prémisses, l'homme doit se plier pour s'adapter), est à la base d'une œuvre in progress de Pier Paolo Calzolari, décrite dans un texte sans titre publié dans le catalogue de l'exposition Op Losse Schroeven : situaties en



Alviani, « Cubo a testura grafica », 1969
330 x 330 x 330 cm
Galleria del Naviglio, Milan

cryptostrukturen au Stedelijkmuseum d'Amsterdam en 1969, réédité successivement sous le titre Casaideale (maison idéale) et ensuite La maison dans l'arte povera. Y sont décrites, comme s'il était question de l'aménagement de la maison idéale, les œuvres de ses amis artistes, sans qu'elles soient citées explicitement, comme dans un code communautaire quasi secret : « Je voudrais donner à savoir que j'aime la balle de papier, l'igloo et les chaussures de fil, la fougère et les chants du grillon, j'aime la réalité, la fonction d'une balle de papier, d'un igloo, des chaussures de



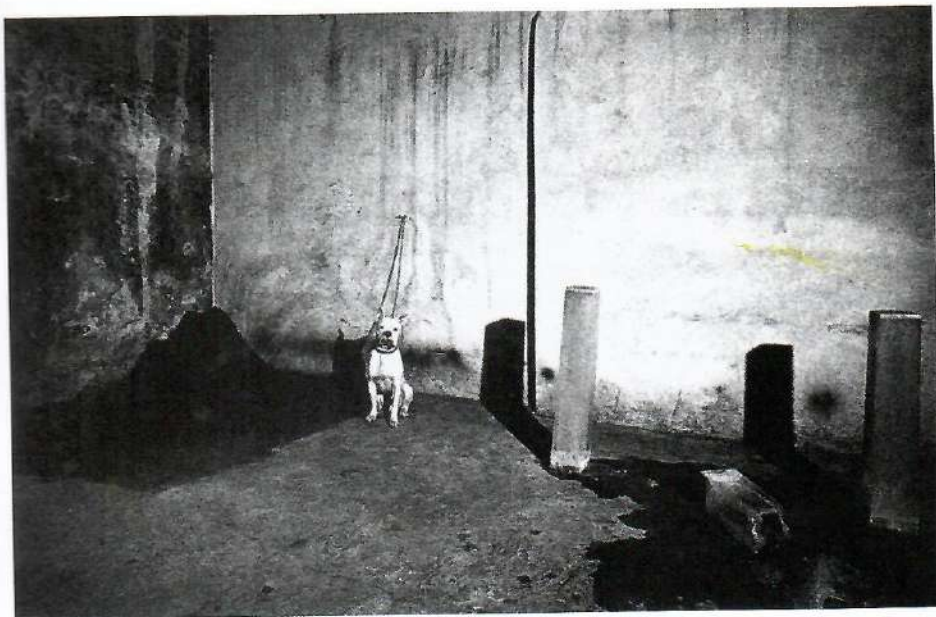
Nanda Vigo, « Ambiente cronotipico », 1968
Installation au Palazzo delle Esposizioni, Turin
200 x 200 x 200 cm, verre industriel, éclairage fluorescent

fil, d'une fougère, du chant du grillon, je voudrais donner à savoir que j'aime ces choses horizontales comme affirmation d'une nouvelle physiologie ⁽⁴⁾. » L'artiste poursuit en imaginant une exposition idéale, qui aurait la forme d'une maison, et ressemblerait à la présentation de l'exposition de Sperona en 1969, avec des œuvres telles que Senza titolo (Malina), 2000 lunghi anni lontano da casa, Impazza angelo artista, Un flauto dolce per farmi suonare, et Il mio letto così come deve essere : « Aujourd'hui je ne sais pas faire des travaux mais provoquer une rencontre ou faire des actions qui me sont utiles, c'est pourquoi je peux dire que j'imagine une maison où je pourrai vivre d'une manière élémentaire et inventive. Où je vivrai avec cinq animaux albins aux yeux rouges, où j'aurai trois tours de glace obliques qui fondront continuellement sur une

(4) Réédité en français in Pier Paolo Calzolari, Day after Day, Cenele, Pedrini, Persano, Turin, 1994, p. 58-59. Bruno Carà, (« Pier Paolo Calzolari : Epiphany et visions de l'absolu », in Pier Paolo Calzolari, Jeu de Paume, Paris, 1994, p. 9 et Castello di Rivoli, Charta, Turin, 1994, p. 23) a énuméré les diverses œuvres auxquelles il est fait référence dans le texte de l'artiste : « En effet, la "balle de papier" est l'un des Oggetti in mano de Michelangelo Pistoletto, et l'"igloo" et les "chaussures de fil" reviennent respectivement à Mario Merz et à Marisa Merz, tout comme le "grillon" revient à Luciano Fabro et les "chants du grillon" à Emilio Prini. »



Gianni Colombo, « Campo praticabile », 1970
Installation au Studio Marconi, Milan
Photo Yves Mulas



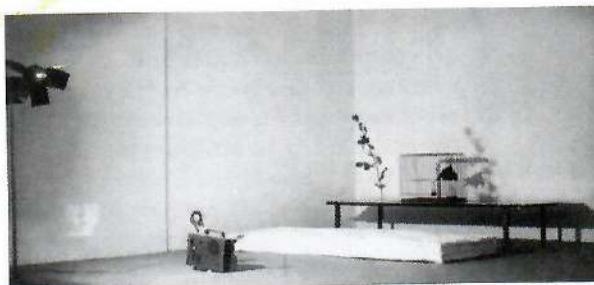
Pier Paolo Calzolari, extrait de « La Casa ideale », 1968
Galerie Marinucci-Russo, Turin, 1975



Pier Paolo Calzolari, « Le filtro et bienvenue à l'ange », 1966/67
Studio Dentivoglio



Mario Ceroli, Casa Sistina, 1966



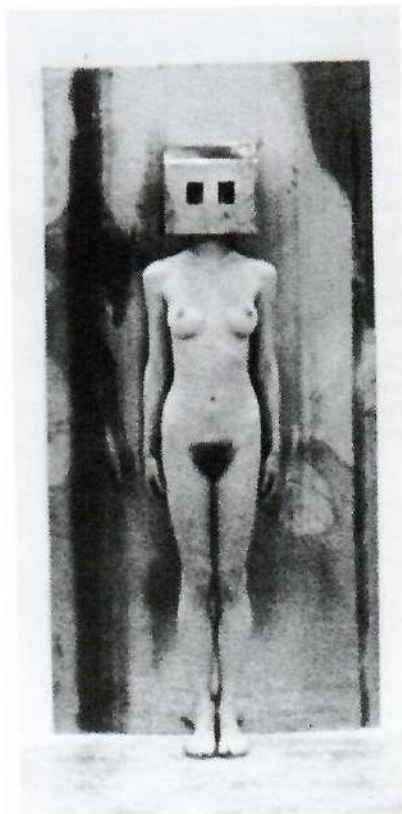
Pier Paolo Calzolari, « Sans titre », 1971



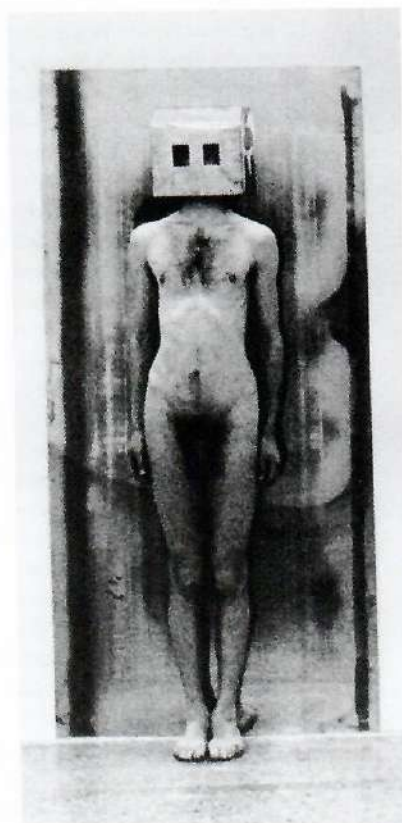
Gianni Piacentino, « Oggetto a leggio »



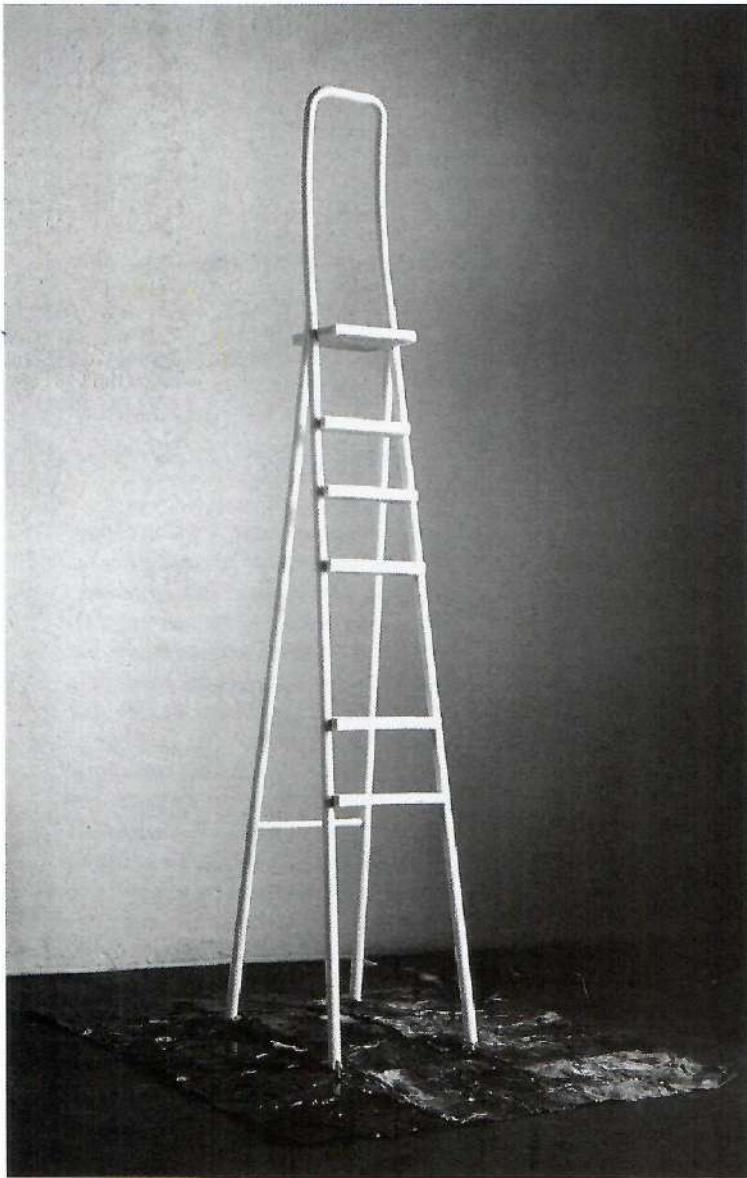
Eliseo Mattiacci, « Casa, casa & case », 1978
Palais des expositions, Rome



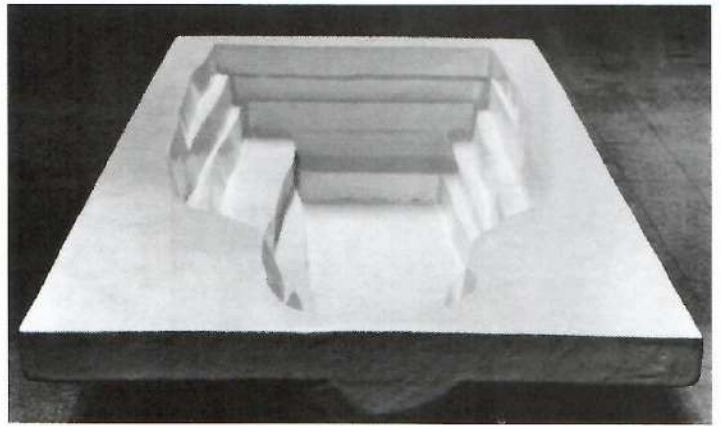
Eliseo Mattiacci, « Duomo-Donna », 1977



Eliseo Mattiacci, « Duomo-Donna », 1977



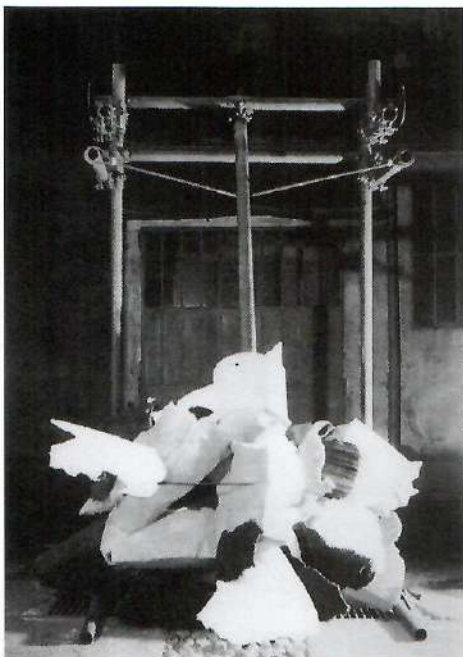
Pier Paolo Calzolari, «Scala, 2000 lunghi anni lontano da casa», 1969



Michelangelo Pistoletto, «Bagno», 1965/66



Carla Accardi, «Ambiente Arancio», 1967
Courtesy galerie Zerynthia, Rome



Gilberto Zorio, «Sedla», 1966
200 x 100 x 70 cm



Jannis Kounellis, «Lits», 1969
Exposition «4 artistes italiens au-delà de la nature», Musée des Arts Décoratifs, Paris



Piero Gilardi, «Rotolo di sassi», 1967
200 x 600 cm, résine polyuréthane

ligne de feu blanc... Une maison où je trouverai la réalité et l'entrée avec un paillason et un "auriculaire" en givre disant "Entre en folie ange artiste". J'aurai trois marches de neige comprimée avec cinq ou trois plumes roses de ma Bienvenue à l'Ange, j'aurai un rideau à double pan cousu avec bords et espaces... » Au-delà de l'évocation et de l'allégorie, dans le sillage d'une praxis de l'art comme sublime, presque aveuglante, épiphanie avec des références qui vont de la Bible aux textes de Paolo Lomazzo, du baroque à l'alchimie, l'œuvre de Calzolari se confronte également avec la quotidienneté domestique, où la « maison » et la vie qui s'y déroule (le tabac qui sèche et embaume l'air, le glaçon qui rafraîchit et qui, en fon-



Gilberto Zorio, « Tenda », 1967
170 x 120 x 120 cm

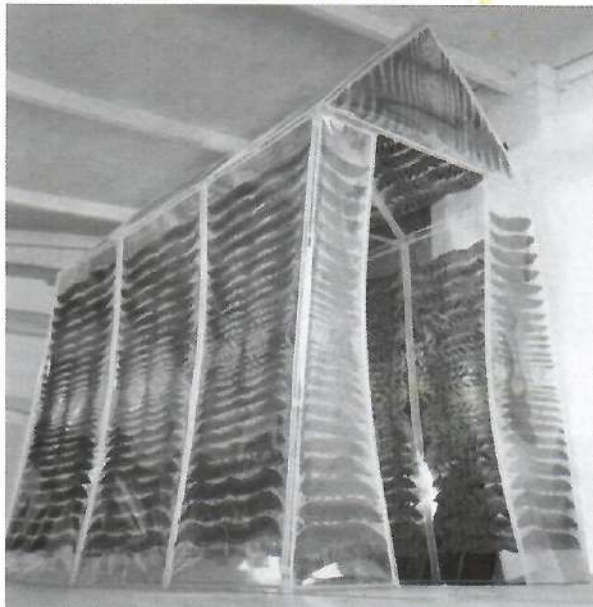
bien que dans la dimension « habitable » de l'arte povera. À Rome, c'est le développement rapide de l'industrie télévisuelle et cinématographique, dans une ville sans frontières entre l'urbain et le rural, qui est l'arrière-plan du développement de l'œuvre de Pino Pascali (mort prématurément dans un accident de moto en 1968), imprégnée de références à une domesticité rurale et primitive perdue, nourrie d'un rapport encore direct, et non médiatisé par la civilisation technologique, avec les cycles et les éléments de la nature. Les dernières œuvres de Pascali, présentées monographiquement à la Biennale de Venise en 1968, de la série *Attrezzi agricoli*, évoquent justement les instruments du travail à la campagne. Cependant les œuvres de Pascali font aussi appel à la nécessité de l'artifice et du jeu, et développent une domesticité artificielle, comme une scène de théâtre. Du reste, c'est précisément l'approche de l'espace d'exposition comme « scène » théâtrale, empruntée à la démarche expérimentale d'un théâtre « pauvre » de Grotowsky ou du Living Theatre, ainsi que l'a fort justement signalé dans ses

premiers écrits Germano Celant (entre autres dans un article publié dans *Flash Art* en novembre 1967 ainsi que dans le catalogue de *La Bertesca* la même année) qui permet l'intégration de matériaux « authentiques », tels que la laine et les lits dans les installations archaïques et mythiques de Kounellis, puisque ceux-ci deviennent un nouvel alphabet de l'art dans lequel la vie elle-même est automatiquement signe et langage ⁽⁵⁾.

(5) Bien différentes seront les expériences de connaissance/communauté/authenticité/maison de l'Arte povera des recherches ultérieures qui feront appel à l'architecture domestique et se développeront dans les années quatre-vingt en Europe, avec des artistes tels que Forgi, Schütte, Kleool, Mucha et Vencruyse, et qui se rapportent, non pas à la présence de l'homme multidimensionnel, non pas à l'expérience phénoménale et processuelle de leur propre environnement, mais, au contraire, à des concepts de deuil et de perte d'authenticité dans un monde où les modèles et les signes sont devenus les traces d'un sujet désormais absent. Encore différent est le recours à la maison/capsule/tente dans l'art récent, après 1980, chez des artistes tels que David Hammons, Mona Hatoum ou Rirkrit Tiravanija, qui abordent un problème vital de survie dans un moment crucial d'agression, de perte d'identité et des confins du Moi et de la communauté, de tribalisation du monde.

DE L'ENVIRONNEMENT SPATIAL À LA MAISON DE L'ARTE POVERA (PERCEPTION/EXPÉRIENCE)

Emblème de la recherche de nouvelles expériences subjectives et empiriques, à dimension « humaine », la « maison » de l'arte povera témoigne d'un côté du développement des pré-supposés spatialistes de Lucio Fontana, qui ouvrent la voie à l'art interactif et environnemental (le premier *Ambiente spaziale*, tout obscur à travers la lumière de Wood, fut élaboré pour la galerie *Il Naviglio* de Milan en 1949, et reconstruit à l'occasion de l'exposition *Lo Spazio dell'immagine* qui se tint à Foligno au cours de l'été 1967) et, d'un autre côté, signale également, ainsi que nous l'avons déjà dit, une prise de distance à l'égard des idéaux de l'architecture moderniste et rationaliste, mais aussi vis-à-vis de la concordance entre art, industrie et design que l'on retrouve dans les environnements gestaltistes et « programmés » des recherches cinétiques du début des années soixante, eux-mêmes dérivés en

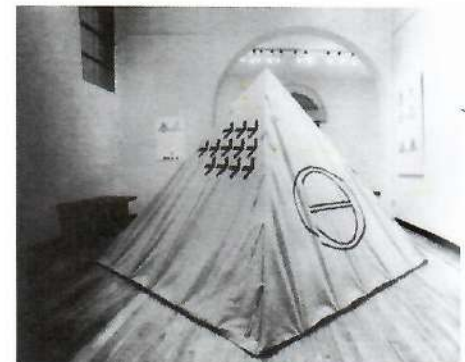


Carla Accardi, « Tenda », 1965
Courtesy Zerynthia, Rome

dant, se répand dans l'environnement, etc.) devient une métaphore idéale. Le lieu de l'art est une « maison » et les œuvres, vivantes, en sont la « décoration », ainsi que l'indiquait déjà une œuvre-environnement telle que *Il filtro e benvenuto all'angelo* (1967, Bologne). Les contradictions et les désirs d'une société en rapide, bien que tardive, industrialisation après la seconde guerre mondiale (ce n'est pas un hasard si, mis à part Rome, c'est précisément à Turin, la ville de FIAT, que mûrirent la plupart des artistes de l'arte povera), où l'héritage et les liens avec une société rurale et artisanale restaient encore très forts, se retrouvent dans les écrits de Pier Paolo Pasolini, aussi



Livio Marzot, « Ricognizioni e recipienti al salone Annunciata », 1969
Photo : Marzio Marzot

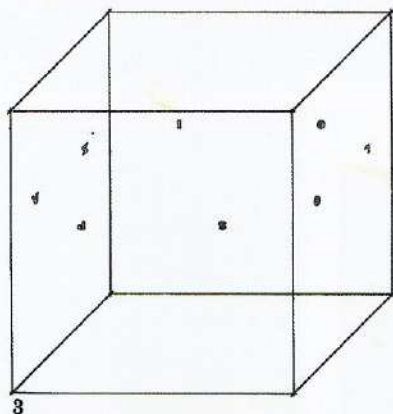


Gianni-Emiliano Simonetti, « Piramide », 1970
Tissu et tube métallique, 220 x 220 x 220 cm

(6) Si, en fait, l'on parcourt les numéros de la revue *Damus*, Milan, de 1965 à 1967, on remarque dans les premiers numéros une prévalence des articles sur l'art cinétique et programmé, ainsi dans l'article de Lara Vinca Masini « Arte programmata » (n°422, janvier 1965) ou dans le recensement d'expositions telles que *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art de New York, *Movement, Kinetic Sculpture and Paintings* à la galerie Hannover de Londres et *Mouvement II* chez Denise René à Paris, articles sur la collaboration entre architectes et artistes, mais aussi — en ce qui concerne le design et l'architecture — une attention pour la modularité et la production industrielle en série ou bien pour les architectures événementiels comme *The Information Machine*, le pavillon IBM de Charles Eames pour la Foire de New York en 1965.

Progressivement, la pensée projectuelle-moderniste et néo-constructiviste se compromet avec la présence d'esthétiques plus « ouvertes » et « pauvres » : une série d'articles de Pierre Restany sur l'art de Christo, d'Oldenburg, sur le Nouveau Réalisme et les happenings, ainsi que sur Fluxus en Allemagne (1966 : la Germania al secondo anno zero », *Damus*, n°347, avril 1966) ; un reportage sur la Beat Generation américaine et sur les voyages en Orient d'Ettore Sottsass Jr. ; des articles sur les formes d'architectures plus organiques et provisoires comme celles de Haus-Rucker-Co à Düsseldorf ; des articles sur l'artisanat populaire et l'architecture orientale et, à partir de janvier 1967, le recensement par Tommaso Trini d'expositions de Fabro, Boetti, Pisciotto, Gillerdi, Kounellis.

partie de l'appréhension précoce de l'environnement spatial chez Fontana (6). La pensée sur le spatialisme de Fontana, dont les origines sont entre autres dans l'organicisme baroque, mais aussi dans les diverses expériences des premières avant-gardes, ainsi celles de la « reconstruction futuriste de l'univers » (le Manifeste de Balla et Depero date de 1915), est déjà en gestation dans le Manifesto Blanco non signé par Fontana, mais rédigé sous sa direction à Buenos Aires en 1946 : « L'art continue à se développer dans le sens du mouvement [...] développé dans le temps et dans l'espace. [...] L'esthétique du mouvement organique remplace l'esthétique vide des formes fixes. [...] Nous concevons la synthèse comme une somme d'éléments physiques : couleur, son, mouvement, temps, espace. » (républié dans G. Celant, *L'Inferno dell'arte italiana*, Costa & Nolan, Genève, p. 75-82), et se donne comme pleinement organisé dans des textes tels que le Primo et le Secondo Manifesto dello Spazialismo (Milan, 1947, 1948). Ceci aura un impact important sur le développement de l'art en dehors du cadre bidimensionnel, vers une dimension spatiale plus

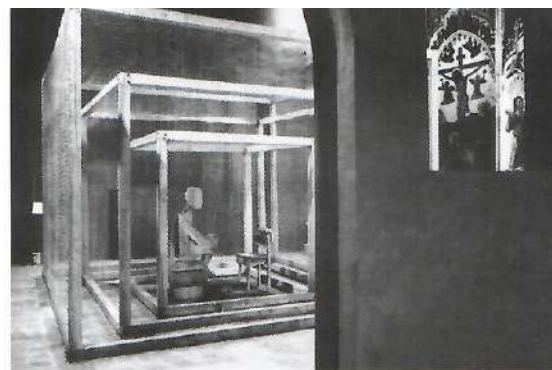


G. Paolini, « Io Spazio », 1967
projet

« totale », dans les expériences parallèles de réduction au monochrome et d'ouverture à la lumière et au mouvement du Groupe Zero entre 1957 et 1959, dans la présentation de la zone de sensibilité picturale immatérielle d'Yves Klein, dans l'exposition d'Iris Clerf à Paris en 1958 intitulée *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (le vide), où était exposé l'espace même de la galerie vide, ou encore dans le travail d'artistes tels que Enrico Castellani et Piero Manzoni du groupe Azimuth à Milan entre 1958 et 1960, mais aussi dans les recherches qui s'inspiraient des courants constructivistes, néo-plasticistes et « concrets » sur l'environnement cinétique et interactif de groupes, tels que le GRAV, qui se développaient petit à petit à partir de 1960 (Morellet, Le Parc, etc.). Si, par conséquent, la pensée et l'œuvre de Fontana furent déterminantes dans le développement du travail « poveriste » d'artistes tels que Fabro et Paolini, elles furent aussi à l'origine de la nouvelle impulsion donnée à l'environnement comme lieu de modification perceptible de l'espace-lumière qui, en Italie, se retrouva dans les œuvres de Getulio Alviani, Nanda Vigo, Gianni Colombo, et d'autres. L'arte povera se positionna d'ailleurs contre la « scientificité » et la complexité de cet art environnemental (7).

Une fois le constructivisme historique récupéré par ces artistes, les aspects anti-rationalistes, baroques et organiques de Fontana (d'œuvres telles que *Nature*), furent négligés, alors que furent par contre développés ses concepts d'interdépendance entre hommes et choses dans l'espace afin d'atteindre à un art de l'environnement lié à une confiance dans l'idée de « projet », dans les nouvelles théories de l'information, dans le structuralisme à même d'analyser et de proposer des modèles de communication, dans les mythes du space-age qui se mêlaient souvent, sans qu'ils en soient vraiment conscients, dans leurs œuvres (l'allunage eut lieu l'été 1969 et toutes les années soixante sont imprégnées d'un imaginaire collectif projeté dans l'espace) ainsi que dans le recours à de nouvelles technologies ou lumières artificielles. Dans les

(7) Ce n'est pas un hasard que des galeries telles que Il Naviglio di Milan, où Fontana expose régulièrement depuis 1949, ont aussi abrité des expositions de Getulio Alviani. La Polena à Gênes, après des expositions de Fontana (présenté par Marisa Volpi Orlandini), Castellani (présenté par Gillo Dorfles et Eugenio Battisti), Mack et Pisto (présentés par Dorfles), poursuit avec des expositions aux « propositions structurales plastiques et sonores » en 1965 (présentées par U. Apollonio), ou bien des expositions personnelles d'Alviani, Le Parc et Vigo.



Mario Ceroli, « Centuccelli », 1967



Mario Ceroli, « Io », 1969
Bois, feu, glace.

Performance à Spoleto, dans le Spolesphère de Buckminster Fuller

environnements d'Alviani, ainsi *Interrelazione speculare curva*, présenté d'abord à la galerie Il Naviglio en 1965 et repropoé lors de l'exposition *Lo Spazio dell'Immagine* en 1967, un espace parcouru de lumière diffuse est modulé par la présence de sept semi-cylindres d'aluminium réfléchissants, tournants sur leur axe, où la perception est modulée par le parcours et le déplacement du spectateur. Son langage est celui de la science optique et perceptive, référencé au rapport art/industrie et art/architecture (8). Une exposition comme *Lo Spazio dell'Immagine* à Foligno, au cours de l'été 1967, au confluent de ces visions virtuellement opposées de l'œuvre environnementale, rassemblait soit des environne-

(8) Alviani, dans un entretien avec le jeune critique d'art génés Gerardo Celant, à l'occasion de son exposition en 1965, se déclare opposé à une vision littérale, parce que sentimentale et conventionnelle, de l'œuvre, pour une lecture scientifique/éthico-morale selon laquelle il n'y a pas nécessairement d'aliénation de l'homme ou de collision avec le monde de la machine : « Mes objets dépassent le problème de l'aliénation à l'instrument mécanique. La machine a ses propres caractéristiques qui sont valides pour elle-même et qui se donnent comme modèle de la substance première de l'opérativité. Dans la machine, il n'y a rien de dispersé ou de concessif : son schéma actif répond à la technique-fonction-forme qui est d'un apport accélérateur pour toute la civilisation. L'exacte conscience de tout ceci permet d'intégrer ceux-ci et dans une syntonie effective avec ces moyens, au lieu de s'aliéner, réussit à compléter sa propre action. » De « Sei domande di Celant e Carroni ad Alviani », 1963-64 in *Alviani*, Galleria La Polena, Gênes, 1965.

ments spatiaux tels que *Ambiente bianco* d'Enrico Castellani, soit des environnements « programmés » de Getulio Alviani, Davide Boriani, Gruppo MID, Gruppo N, Gianni Colombo et Gabriele De Vecchi du Gruppo T, soit encore des espaces de l'arte povera tels que *Ambiente* (Pozzi) de Pistoletto, *Il Tubo* d'Eliseo Mattiacci, *Mare* de Pino Pascali et *In Cubo* de Fabro, ou encore, *Gabbia* de Mario Ceroli. Ce fut Pistoletto qui critiqua explicitement, à travers son œuvre, une vision de l'art qui demeurait « tridimensionnelle » pour signaler comment la voie à parcourir était au contraire l'ouverture de l'expérience à la qua-



Luciano Fabro, « Allestimento teatrale, (cubo di specchi) », 1967/75

trième dimension : le temps, le processus, le flux. L'arte povera ne naît donc pas d'un rejet de l'art informel-expressionniste, ni d'un refus du « tableau » (au contraire, la peinture matérialiste, par exemple d'un Alberto Burri, sera d'une grande importance pour le développement de la recherche sur les matériaux organiques dans l'œuvre « pauvre »), mais plutôt dérive d'une réduction « pauvériste » des recherches programmées, high-tech, et d'une vision anarchico-contingente aux antipodes du Pop Art froid, qui se donne cependant en syntonie avec les expériences oldenburgiennes et avec celles des artistes Nouveaux Réalistes comme Christo.

L'attention se déplace vite, par conséquent, sur la spécificité individuelle de chaque expérience cognitive, loin de l'enquête sur la modulation perceptive-optique, et apparaît de manière

claire mais tourmentée dans des œuvres « pauvres » telles que *Orizzontale* (1963) et *Lo Spazio* de Giulio Paolini (cette dernière œuvre fut exposée à Gênes dans la célèbre exposition *Arte povera Im spazio* à la galerie *La Bertesca* en septembre 1967). Ces œuvres qui ne sont pas technologiquement sophistiquées accentuent la simple expérience d'un intérieur. De même, *Perimetro d'aria* d'Emilio Prini confère poids et réalité à l'expérience de l'espace et des mouvements qui le traversent.

Les recherches de l'arte povera, de type environnemental, se posent ainsi précisément aux antipodes des prémisses d'expositions internationales telles que *The Responsive Eye* (1965/66) au *Museum of Modern Art* de New York, à travers la récupération d'une dimension de développement de l'espace-temps, d'ouverture à la mémoire culturelle et à la mémoire individuelle, de liberté anarchique, d'expérience empirique et subjective, au-delà de l'expérience purement perceptive de l'espace.

La poétique de la « maison », de l'habitabilité quotidienne, subjective et provisoire, dégagée du rationalisme, manifeste une distance vis-à-vis de la vision moderniste qui se donne comme parallèle aux thèses sur l'expérience empirique de l'individu et sur la subjectivité diffuse de l'homme multidimensionnel chez des penseurs comme Herbert Marcuse ou Ronald Laing : « Une confortable, lisse, raisonnable, démocratique non-liberté domine dans la civilisation industrielle avancée, signe de progrès technique », écrivait à ce propos Herbert Marcuse dans *L'Homme unidimensionnel* (9).

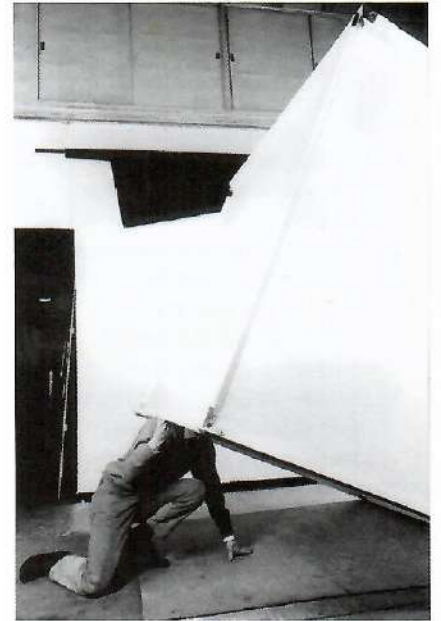
(9) Paru en 1964 et publié en Italie en 1967 par Einaudi, Turin. La politique de l'expérience de Ronald Laing, 1967, est publié en Italie en 1968.

L'HABITAT DE LUCIANO FABRO

« Résoudre ce besoin qu'a eu l'homme quand, peu après qu'il eut trouvé refuge dans la caverne pour échapper aux dangers, il voulut à un certain moment se sentir bien dans cette caverne, tout comme il se sentait bien auparavant dans la nature, c'est alors que l'homme s'est repacifié et que nous avons eu la civilisation qui cherche et parvient à définir le milieu dans lequel se repacifier (10). »

Le parcours de Luciano Fabro commence avec une série

(10) Luciano Fabro, interview avec Bruno Corà in *AERIOU*, Rome, n°7, mars 1963.

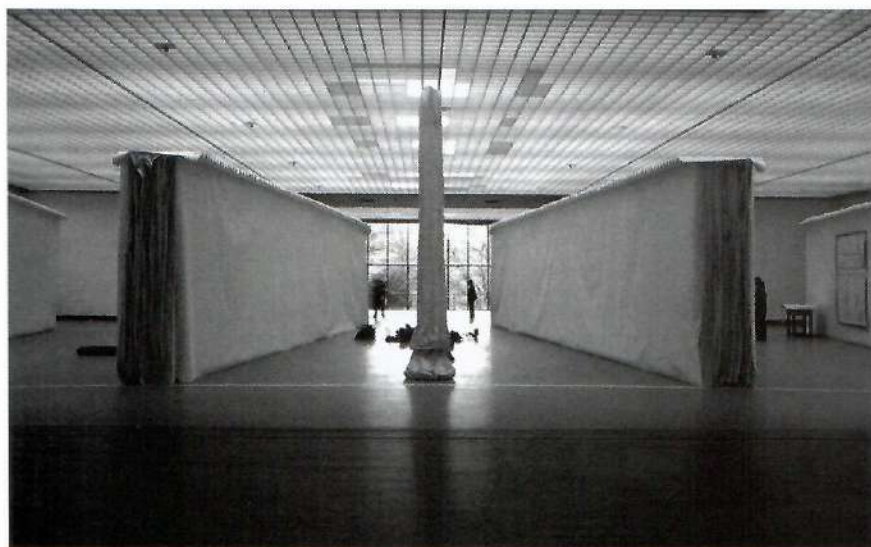


Luciano Fabro, « In cubo », 1966
photos : Ricci

d'interventions minimales, appelées des « élaborés », loin de la complexité des environnements optico-cinétiques à la mode au milieu des années soixante. Reprenant, au contraire, les prémisses contenues dans le premier spatialisme de Fontana, et leur conférant la dimension humaniste de l'expérience individuelle et du rapport œuvre/observateur, personne/architecture, qui ne se rencontrait pas si clairement dans le modernisme utopiste de l'artiste italo-argentin, les œuvres de Fabro sont une activation de l'espace à travers la relation qui s'instaure entre le spectateur et les éléments réalisés au moyen de tubes métalliques, de verre et de miroirs. Ces « élaborés », tels que *Buco* (1963), sont exposés à la galerie *Vismara* de Milan en 1965 : « [*Buco*] est le premier résultat relatif à la compénétration de deux espaces opposés : celui devant le miroir et celui derrière. L'amplification, à un certain point, de la partie du miroir n'a aucune valeur formelle, mais sert seulement à équilibrer l'espace qui se trouve au-delà, qui participe donc à la partie du cristal. Une fois le miroir agrandi de la sorte, l'espace s'y rapportant en vient à être jeté au-delà du cristal et l'on peut en jouir comme au travers d'un trou », écrit



Luciano Fabro, « Conetto spaziale d'après Watteau », 1971



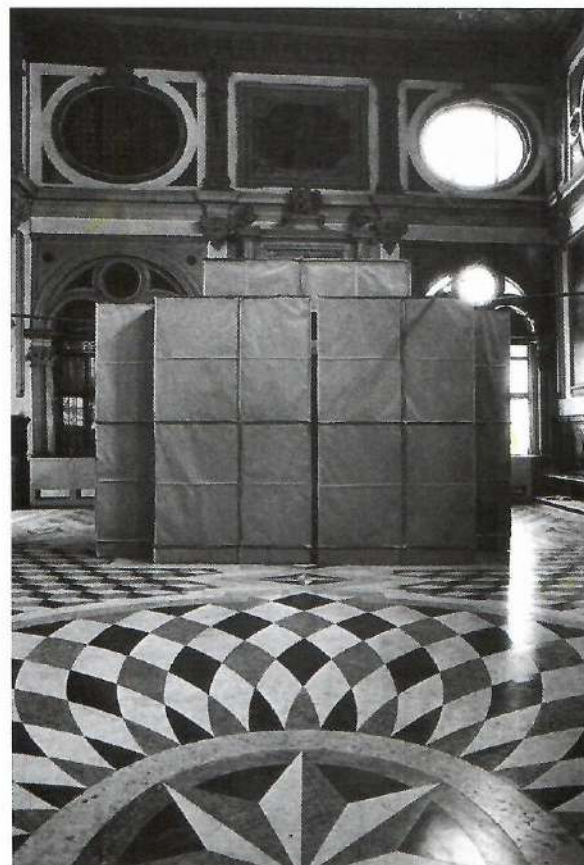
Luciano Fabro, « Habitat, 1981 », 1994
Rotterdam, photo Laura Vecere



Luciano Fabro, « Habitat, 1981 », 1994
Rotterdam, photo Laura Vecere



Luciano Fabro, « Habitat, 1981 »
Installation à Essen



Luciano Fabro, « Habitat di Aachen », 1983

Fabro dans le catalogue de l'exposition. Dans ce début en apparence si élémentaire, se manifeste pourtant en substance tout le travail ultérieur de l'« Habitat », où est mise en jeu l'expérience de la relation entre un espace externe et interne (In Cubo, 1966; Allestimento teatrale, 1966/1975; les habitats comme Habitat di Aachen, 1981, etc.), entre un lieu où se trouvent le spectateur et un autre, au-delà d'une frontière (Concetto Spaziale di Trigon, 1967; Concetto Spaziale d'après Watteau, 1971).

Cette récupération du pragmatisme et de l'expérience comme processus (Dewey) ⁽¹¹⁾ est explicitée par Fabro par la formule « [Ma] certitude : [mon] sens pour [mon] action », signée « c'était Francesco Bacone », rédigée en 1963. Le terme « habitat », utilisé explicitement par Fabro seulement bien plus tard, à partir de l'Habitat PAC réalisé à l'occasion de son exposition rétrospective à Milan en 1980 comme une « maison » pour ses premières œuvres, à mesure d'homme, évoque l'environnement et le lieu de vie d'espèces animales, ainsi

⁽¹¹⁾ Il est intéressant de noter comment la pensée, de Dewey revient à cette époque dans différents textes de critiques italiens, ainsi dans les écrits de Germano Celant dans *Arte povera*, Mazzotta, Milan, 1969 et dans l'essai de Maurizio Calvesi dans le catalogue du *Teatro delle mosire*, Galleria La Tarluraga, Rome, 1968.



Luciano Fabro, « Nido », 1994



Luciano Fabro, « C'est la vie », 1986



Luciano Fabro, « Pavimento tautologia », 1967

qu'un déplacement du concept architectonique de la maison, comme édifice, à l'expérience réelle de l'édifice comme lieu de l'habiter, à la relation quotidienne de la personne avec l'espace. Les choses, les formes et la personne sont mises sur le même plan. Et cette dimension « habitable » de la maison, comme réseau de relations quotidiennes entre des personnes qui éprouvent une appartenance, dans lequel forme et expérience de la forme se fondent dans la dimension du faire et dans l'action de s'occuper des choses, est au départ de nombreux travaux de Fabro, depuis Pavimento, exposé à l'automne 1967 dans *Arte povera Im Spazio* à la galerie La Bertesca à Gênes (« Dans une galerie d'art assez modeste, qui fasse suffisamment "appartement", qui pouvait évoquer des situations familiales au visiteur, j'ai nettoyé et fait briller une portion de sol que j'ai ensuite recouverte de journaux ⁽¹²⁾ ») jusqu'à C'est la vie, en 1986 lors de l'exposition *Chambres d'amis à Gand*. Fabro choisit pour son intervention une maison privée où habitait un enfant et y plaça une toile blanche plus longue que la pièce ou la maison, découpée suivant une ligne sinueuse et apparemment dépourvue de sens, évoquant le graphique de sa propre vie dessiné par le personnage Tristram Shandy dans le roman de Lawrence Sterne. Si la critique « moderniste », ainsi celle de Michael Fried, élève de Clement Greenberg, individuait un élément de l'autonomie de l'œuvre dans la distinction entre art et artisanat, entre carving et modelling, l'art pauvre de Fabro repropose au contraire la valeur esthétique et éthique du faire pratique. Au sujet de Pavimento (1967), Fabro écrit : « Tellement de gens le font, les femmes de ménage le font : préserver, tenir au mieux une chose, comme je me souviens qu'on faisait dans mon pays; ils nettoyaient le sol et ensuite le recouvraient, au moins le premier jour

avec des papiers, des journaux, des chiffons..., non par ostentation, mais comme fait privé, afin que ne tombe pas dans le néant cette chose qui coûte qu'est le travail ⁽¹³⁾. » Il s'agit d'une vision paradoxalement révolutionnaire, au regard de l'attitude avant-gardiste et moderniste de l'art : « Abattre un mur veut dire annuler, avant même l'idée de qui l'a voulu, soit l'effort, soit la pensée de qui l'a construit avec ses propres mains : abattre des jours de travail ⁽¹⁴⁾. » La première œuvre de Fabro où l'on trouve la réalisation d'un lieu complètement et véritablement circonscrit, dans lequel pénètre le spectateur/« jouisseur » et qui se voit, à son tour, placé à l'intérieur de l'espace d'exposition, comme s'il s'agissait d'un redoublement critique et donc mise en abyme du concept d'« espace », est sans aucun doute *In-Cubo*, exposé en janvier 1967 à la galerie Notizie de Turin avec la présentation de Carla Lonzi, et remontré au cours de l'été à l'exposition *Lo Spazio dell'immagine* à Foligno. De petite dimension, à la mesure d'une personne lorsque celle-ci étend ses bras pour s'orienter et vérifier les confins de sa propre identité, ce cube léger en toile est sans fenêtre ni porte, et doit être soulevé pour que l'on puisse y entrer. Il évoque la création de leur propre espace par les enfants en bas âge à travers les boîtes faites d'oreillers, de draps et de couvertures entre les meubles de la maison. L'individu est l'unité de mesure qui réalise l'architecture première et élémentaire. Il ouvre les bras, touche les côtés, se choisit une orientation (devant/derrière/à droite/à gauche). Si l'on veut profiter de l'œuvre, il faut « faire » quelque chose, entrer activement en relation avec elle, la soulever, accepter la rencontre. Le rapport interne/externe n'est pas interrompu par l'entrée dans *Cubo* mais, au contraire, activé. « Il n'existe pas d'espace absolu, seulement un espace en relation, un espace personnel, en ce qu'il est lié à une personne. Le plus important est le mouvement de cette personne dans l'espace, cet espace étant l'espace du ciel, de tout le mouvement du ciel ⁽¹⁵⁾. » Une interruption qui provoque la communication est à la base de *Concetto Spaziale* (Trigon, 1967) : l'artiste a réalisé un environnement composé de deux pièces qui comportent, dans l'embrasement de la porte

⁽¹³⁾ Ibid., p. 108.

⁽¹⁴⁾ Ibid., p. 105.

⁽¹²⁾ Luciano Fabro, *Attaccapanni*, Turin, Einaudi, 1978, p. 108.

⁽¹⁵⁾ Luciano Fabro in *Jole de Sanna*, Fabro, Ravenna, Esseggi, 1983, p. 72. Voir aussi Adachiara Zevi, « Luciano Fabro : atto non d'intelletto ma di senso », in *L'architettura*, Rome, XXXV, n°403, mai 1988, p. 376-378.



Piero Gilardi, « Igloo », 1964
200 x 200 x 120 cm, résines vinyliques et polyuréthanes
Photo Gilardi

qui les relie, un grand tableau entravant le passage et dont on ne voit que l'arrière. « Les deux chambres sont spéculaires : dans la pièce qui est là il n'y a rien d'autre que ce qui est ici, cependant la fermeture du tableau suscite la curiosité pour une chose qui n'est pas curieuse. S'il n'y avait pas eu le tableau, l'image au-delà aurait été indifférente : l'interruption de l'indifférence provoque une certaine appréhension, une certaine attention ⁽¹⁶⁾. » Concetto Spaziale d'après Watteau (1971), présenté à Kunstzone à Monaco, lors des Rencontres Internationales d'Art à Rome et à la Biennale de Paris en 1971, est une véritable tente de camping. Tout autour sont disposés un Piede d'aluminium, l'Italia d'oro, et Corona di Piombo. L'entrée de la tente est fermée par une toile qui représente un paysage agreste, peut-être de Watteau. « L'image agreste, bucolique, est le miroir de ce qui est en dehors de la tente. La tente la place dans un bois, sur le tableau est représenté un bois, ce qui advient dehors est raconté dedans ⁽¹⁷⁾. » À nouveau, comme dans Concetto Spaziale Trigon 67, ⁽¹⁷⁾ il s'agit d'un lieu où le spectateur ne peut passer, le tableau empêche l'expérience critique de cet espace qu'est l'œuvre, ainsi que l'équivalence entre spectateur et œuvre. Si l'iconographie, placée dans la tente, devient précaire, la tente, au contraire, disposée dans l'espace d'exposition plutôt que dans un bois, n'est pas précaire : « Que fait Watteau avec Fontana ? Ce sont les deux extrêmes d'un gouffre ouvert sur l'iconographie. Un tableau : l'iconographie sur un passage de vide dans la

situation précaire d'une tente, je pouvais ne pas l'appeler "Concept spatial" ? Ainsi, dans la galerie, la tente n'avait pas l'air étranger qu'avait le tableau dans la tente : l'état de précarité était tout au désavantage de l'iconographie ⁽¹⁸⁾. » Allestimento

teatrale est la réalisation du projet Cubo di Specchi, de 1966/67, le 15 février 1975

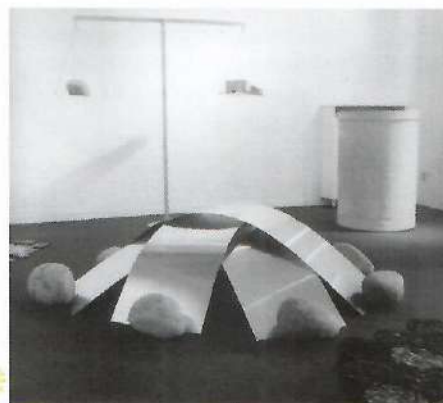
au Bagno Borbonico de Pescara. Un acteur recite, enfermé dans un cube de miroirs, tandis que les spectateurs sont assis à l'extérieur du cube, lui aussi réfléchissant, et vivent l'expérience de se regarder eux-mêmes pendant qu'ils écoutent l'acteur. La frontière (intérieur/extérieur) de l'espace de l'œuvre s'y voit soulignée et, en même temps, mise en discussion, dans un retournement paradoxal de In-Cubo.

La volonté de supprimer le sens de la fermeture, de créer de l'espace, de faire un lieu dans lequel le spectateur soit « bien » et disponible à la communication, sans « effets spéciaux » et sans lumières artificielles, se développe successivement dans l'intervention de Fabro sur le contexte où se rencontrent les œuvres et les spectateurs, « démocratiquement », sur le même plan, dans un habitat pour tous, qui est ensuite lui-même l'œuvre, sans être la white box neutre et aseptisée du musée moderne. Penelope, lors de la Biennale de Venise en 1972, est un habitat de fils de soie pure en shantung sur les murs, placé autour des Piedi en verre de Murano. Coreografie : Ambiente delle Italie, à la galerie Stein de Turin en 1975, est un environnement constitué de rouleaux de papier, comme un tunnel à traverser qui « héberge » toutes les Italie ; Habitat PAC date d'avril 1980 ; Habitat delle Erbe est montré à la galerie Stein de Turin en octobre 1980 ; Habitat '62, à la galerie Pieroni de Rome en 1981, est un quadrillage de cadres dorés qui enlève toute matérialité aux murs à travers une appropriation artisanale de l'espace géométrique. Habitat Arcobaleno (di Essen) est exposé au Museum Folkwang en 1981 ; Habitat di Rotterdam, au Musée Boymans van Beuningen de Rotterdam en novembre 1981 ; enfin, Habitat di Aachen, à la Neue Galerie de Aachen en 1983, abrite des œuvres de la série des Gioielli et consiste en parois de papier, sans contact avec le plafond et les murs, afin de laisser passer lumière et air à l'intérieur. De même, le récent Nido, installé en 1994 à Rost au nord de la Norvège, est, en fin de compte, lui aussi un habitat dans la nature.

⁽¹⁸⁾
Luciano Fabro in Fabro
Lavori 1963-1968, Turin,
Umberto Allemandi & C.,
1987, p. 182.

LA MAISON QUI CROÎT, LA MAISON QUI BOUGE DE MARIO MERZ

Faire une exposition, pour Merz, ne signifie pas exposer des œuvres, mais construire, faire, « penser » une maison qui soit un indice archétypique et architectonique de la coexistence de l'homme avec la nature, et de la perspective et potentialité communautaire dans la société. Dans le livre de Germano Celant, Arte povera, paru en 1969, Merz se réfère à la maison comme à un lieu de personnes et non à un élément architectonique : « Petites pensées pour Celant : les verres brisés sont les violonistes,



Alighiero e Boetti, « Panettone », 1967



Pietro Gallina, « Refugio antiabbrica », 1969



Mario Merz, « Igloo di Giap », 1968

Ø : 200 cm, structure métallique, argile, néon. Courtesy Archivio Mario Merz, Turin

les lances sont l'organe, les fagots ont un son merveilleux, que veux-tu de plus, il faut certainement croire que les rues et les maisons sont pleines de gens ⁽¹⁹⁾ »

L'Igloo commence à faire partie de ses installations en

1968 : Igloo di Giap (réalisé en tubulaires de fer, sacs d'argile et écriture au néon qui relate les pensées du Général Vietcong Giap : « Si l'ennemi se concentre il perd du terrain, s'il se disperse, il perd de la force ») est exposé pour la première fois à l'exposition *Percorso* à la galerie Arco di Rab à Rome (une exposition organisée par Pistoletto au printemps 1968 et qui constitua une rencontre importante entre artistes romains et turinois). La même année, l'œuvre est montrée au Deposito d'Arte Presente à Turin ainsi qu'à Prospect'68 à la Kunsthalle de Düsseldorf et en 1970, dans l'exposition *Conceptual Art, Land Art, Arte povera* organisée par Germano Celant à Turin. *Objet cache-toi (1968)*, exposé toujours au Deposito d'Arte Presente en 1968, est réalisé en tubulaires de fer, argile et écriture au néon qui retranscrit des graffiti muraux de mai 68 à Paris. *Mai alzato pietra su pietra (1968)*, en tubulaires de fer, petits pains de tissu et écriture au néon, montré au Deposito et à Prospect'68, témoigne, même au niveau du titre de l'œuvre, de la volonté anti-architectonique de l'art de Merz, et est suivi en 1969 par Igloo réalisé en tubulaires de fer et stuc, et recouvert de verres brisés, avec des fagots émergeant de son centre. Igloo (1969) est

⁽¹⁹⁾ Germano Celant, *Arte povera*, Milan, Mazzotta, 1968, p. 37.

construit à côté d'une écriture murale « Che fare ? », lors de l'exposition personnelle de Merz à Rome à la galerie L'Attico et représenté à Amsterdam en 1969. Interviewé par Richard Koshalek à l'occasion de son exposition personnelle au Walker Art Center de Minneapolis en 1972, où il présente une version d'Igloo Fibonacci en tubulaires de fer, pains de tissu, fils de fer et nombreuses écritures en néon, à la question : « Quelle est la raison pour la forme de l'œuvre appelée Igloo ? », l'artiste répond, se référant aux théories d'Einstein sur le calcul des probabilités en physique spatiale : « Est-ce une ligne courbe ou droite ? » ⁽²⁰⁾

L'igloo signale la présence physique et mentale de la « maison » dans toute œuvre d'art, dont la croissance et la prolifération sont indiquées explicitement à partir de 1970 par la série exponentielle des nombres de Fibonacci, dont chaque chiffre est la somme des deux précédents, en partant de $0+1=1$, $1+1=2$, $2+1=3$, $3+2=5$, etc. : le premier Igloo Fibonacci, avec la série de nombres dessinés sur les murs, est de 1970 et fut montré à la galerie Konrad Fischer à Düsseldorf. Depuis 1972, les Tavoll, avec leur zigzag fluide, interfèrent avec l'igloo/maison et ajoutent à l'œuvre encore un autre élément de référence à la domesticité.

L'igloo est traversé par d'autres éléments qui sont pour le spectateur comme un paysage à parcourir. Dans l'exposition à la Haus am Lutzowplatz de Berlin en 1974, Merz procéda à

« l'addition de salles trop petites et séparées qui se rejoignirent en une seule grande salle... Au fond d'un enchaînement de trois pièces fut construit un petit igloo recouvert de coques de verre; de son centre explosait une table triangulaire qui croissait par bonds et qui rejoignait la pièce qui se trouvait du côté opposé. Vu depuis l'extrémité large de la table, le petit igloo de verre semblait un noyau d'espace capable de s'étendre en contraste avec l'habitation... À la fois Merz et Beuys imprègnent de matérialisme et de socialisme la notion néo-platonicienne du disegno qui, durant toute la Renaissance, fut compris comme image idéale et somme spirituelle des expériences empiriques. Cet humanisme considère le monde entier avec ses composantes de pouvoir politique, industriel et scientifique... Par conséquent Merz a décidé de faire l'architecte et de faire la maison à la mesure de sa réalité. La maison doit s'insérer dans la réalité. L'artiste Merz se contente de définir cette réalité de la maison aujourd'hui nécessaire ⁽²¹⁾. » L'igloo est « la forme organique idéale », « une synthèse, une image complexe », il a une dimension mythique et cosmique, le magnétisme de l'irradiation et la capacité d'absorber traces, fragments, pensées. Il est

⁽²¹⁾ Marris Gruterich, « Mario Merz » in *Dea*, Milan, mai-juin 1976, p. 58.

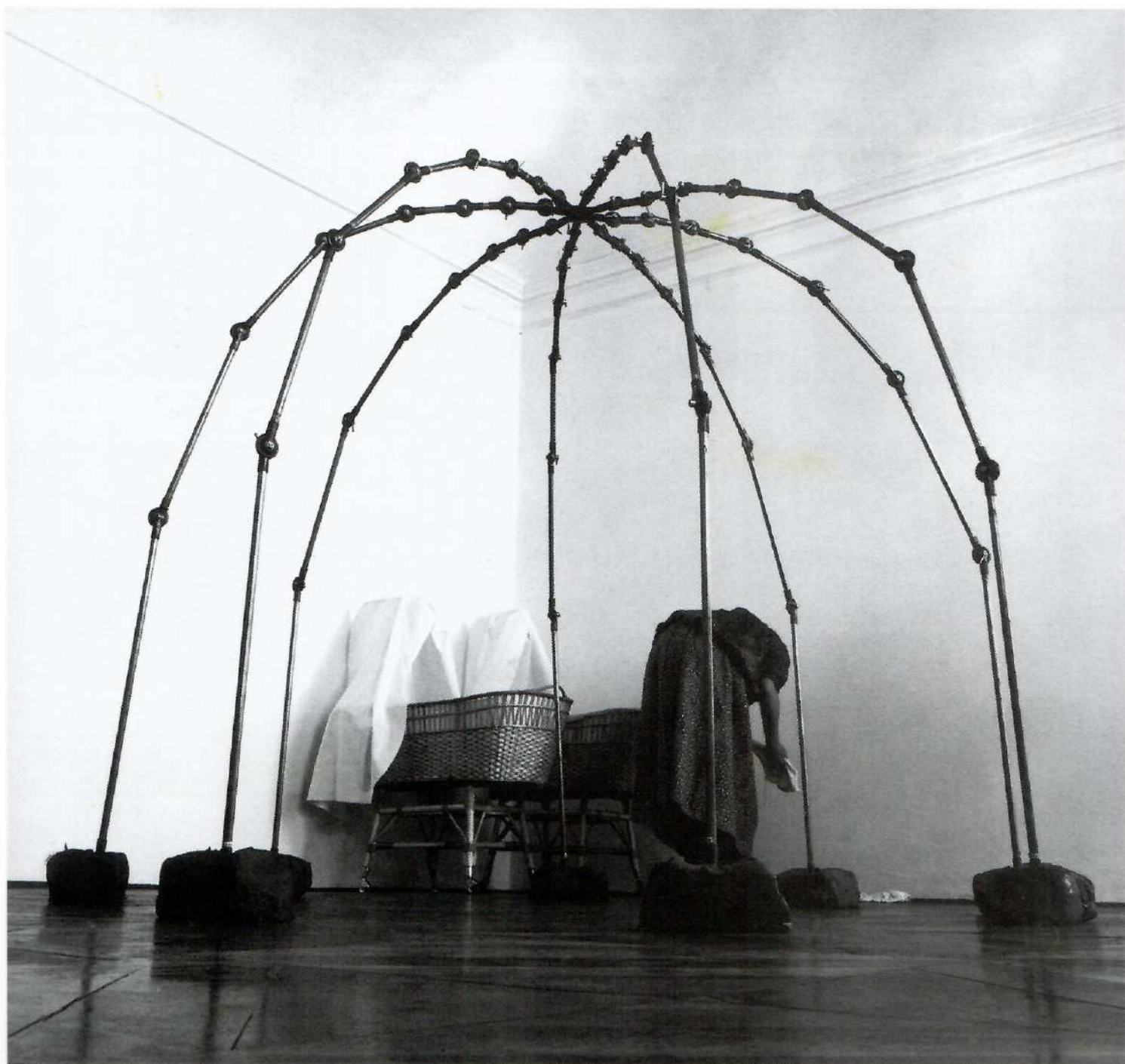
⁽²⁰⁾ L'entretien a été également publié in *Art and Artists*, Londres, juin 1972, p. 40.



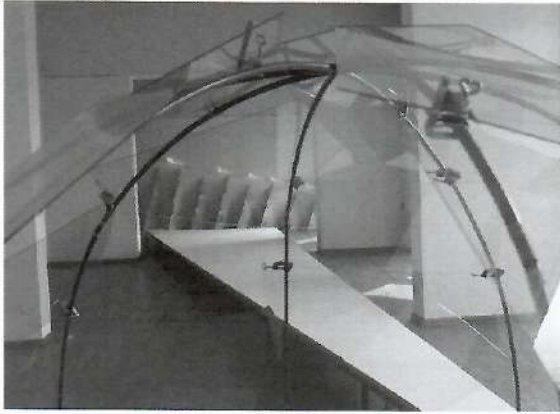
R. Buckminster Fuller, « La maison universelle », 1966



Charles Frazier, « Toy », 1966



Mario Merz, « Fibonacci Unit », 1970
Structure métallique, argile. Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Haut dem Tisch, der hineinstösst in das Herz des Igloo », 1974
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



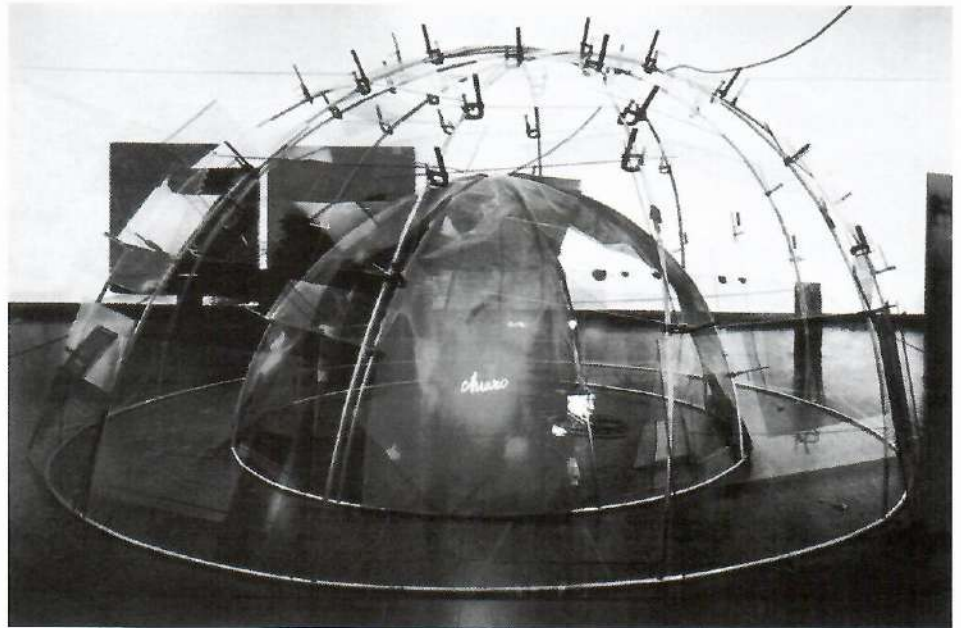
Mario Merz, « Igloo Fibonacci », 1972
 Structure métallique, verre
 Installation au Walker Art Center, Minneapolis
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



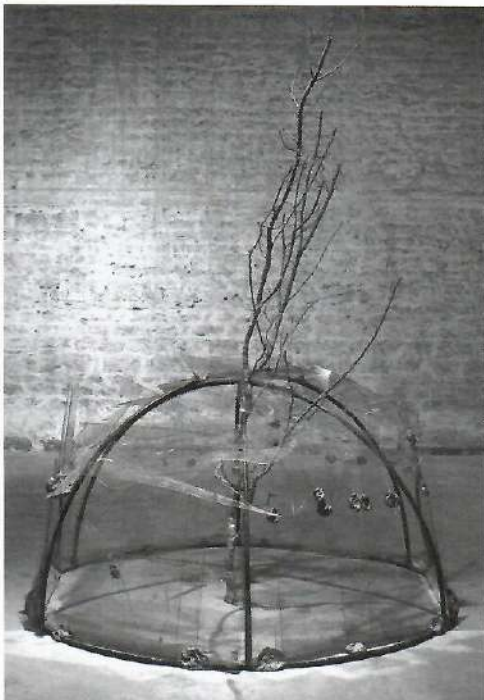
Mario Merz, « Igloo »
 Documenta 5, 1972
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « 1 + 1 = 2 », 1971
 Structure métallique, filet métallique, néon
 Collection Deichtorhallen Hamburg
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Dark Light, Light Dark », 1969
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



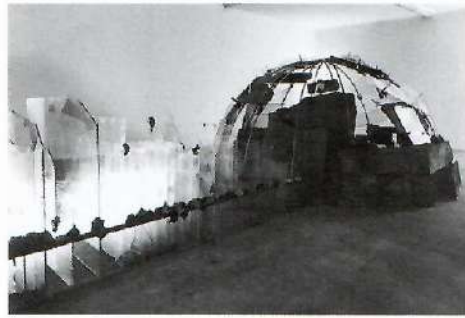
Mario Merz, « Igloo », 1969
 Structure métallique, verre, mastic, filet métallique, néon
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Lo spazio è curvo o diritto », Berlin, 1973
 Structure métallique, caoutchouc, tissu, néon
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



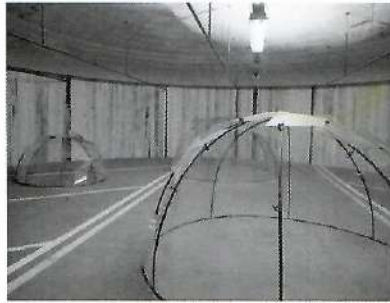
Mario Merz, « Igloo », Haus am Lützowplatz, 1973
 Structure métallique, filet métallique, goudron
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Architettura fondata dal tempo, architettura sfondata dal tempo », 1977
 Structure métallique, pierre, verre, mastic
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Objet cache-toi », 1977
 Structure métallique, verre, néon
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Lo spazio è curvo o dritto », Rome, 1973
 Structure métallique, verre
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



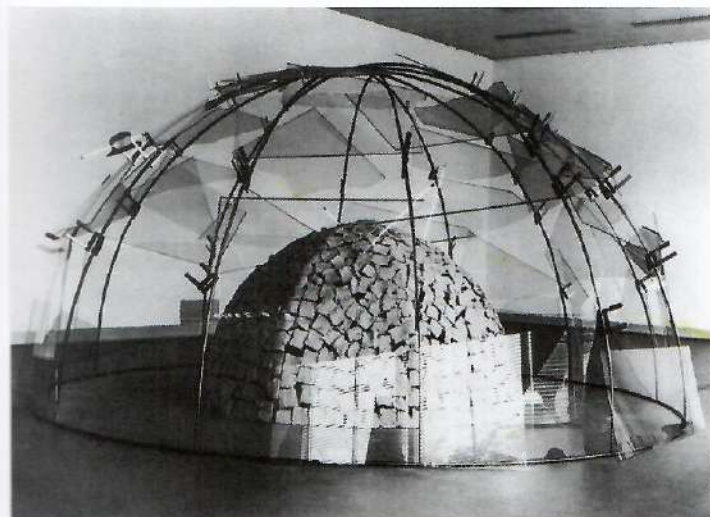
Mario Merz, « Igloo », 1978
 Structure métallique, filet métallique, bois, cire, néon
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Evidenza di 987 », 1978
 Structure métallique, verre, portière d'automobile
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « If the hoarfrost grips thy tent thou wilt give thanks when night is spent », 1978
 Structure métallique, filet métallique, néon
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Doppio Igloo », 1979
 Structure métallique, verre, argile, néon
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin

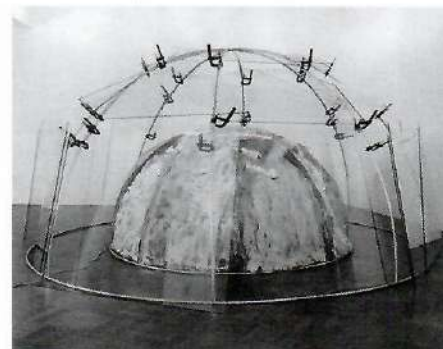


Mario Merz, « Luoghi senza strada », 1979
 Courtesy Archivio Mario Merz, Turin

flexible, s'adapte aux différents lieux où il est exposé, apparaît, disparaît et réapparaît, transformé : avec un réseau métallique, avec le néon, avec les morceaux d'étoffe, la cire, les fruits, les fagots, les verres, les tables, les journaux, les peintures. C'est une forme primaire, c'est l'hémisphère visible de l'intersection entre un globe à dimension humaine et le globe terrestre. Les matériaux qui constituent la structure et la couverture varient continuellement, accentuant le caractère provisoire de la construction, à l'opposé de toute vision statique de l'architecture et plus proche au contraire de la spirale complexe du baroque, mais aussi de l'architecture primitive. En outre, on n'entre pas à l'intérieur de l'Igloo, tout comme dans l'Habitat de Fabro, mais celui-ci est, et signale, le « centre » du lieu où l'on se trouve, tout comme la conjonction, éternellement provisoire, de la pensée et de la matière, qui est l'art pour Merz. La série de Fibonacci croît en spirale dans ses travaux, comme la maison-coquillage de la limace : « Je fais une spirale comme un coquillage vivant faisant LA SPIRALE collé à un point quelconque d'un écueil quelconque d'un immense récif! [...] Le coquillage exprime la forme primordiale et la lenteur primordiale, la virgule est la respiration, la virgule dit qu'il faut respirer pour écrire, aussi pour dessiner il faut respirer (22). » Le « centre » est par conséquent toujours égal : il n'y a pas de progrès linéaire, il n'y a pas de développement de l'igloo, et l'on ne peut pas l'étudier à l'aide de critères formels/modernistes, comme si c'était un produit d'une « recherche » qui avance dans le temps. C'est la croissance sans progrès (« Devenir grand (crottre), voilà la maison, faire la maison est tenir compte de la proportion de croissance de la vie biologique »), l'ajout constant de nouveaux igloos, avec des matériaux parfois différents, parfois similaires, mais avec le même centre : « Recherche du module pour procéder au tracé d'une spirale selon la série de Fibonacci... stabiliser le centre du plan de la maison », écrit en fait Merz dans un texte autographe lors de l'inauguration du catalogue Fibonacci 1202 Mario Merz 1970 (éd. Sperone, Turin, 1970). Il s'agit d'une position très éloignée de celle de l'architecture moderne, dans laquelle la maison est l'autre face de l'usine : « Suivez les rythmes temporels et spatiaux propres à la société industrielle. C'est l'idée de la "maison



Mario Merz, « Igloo », Varsovie, 1981
Structure métallique, filet métallique, bouteille
Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz,
« Hoarded centuries to pull up a mass of algae
and pearls », 1983
Structure métallique, filet métallique, soufre, néon
Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « Oscurο chiaro/chiaro oscuro », 1988
Structure métallique, verre, plomb, bambou, pierre,
chaussure, cire, néon
Courtesy Archivio Mario Merz, Turin



Mario Merz, « La maison du jardinier », 1983/85
Courtesy Archivio Mario Merz, Turin

comme machine", le lieu de la reproduction complémentaire à celle de la production (l'usine). Un espace normé, réglé par un ordre qui s'étend de manière homogène à tous les lieux de l'habiter. Dans cette maison, les habitants vivent – ou devraient vivre – selon des modèles de vie codifiés et standardisés (23). » La maison de Merz, ouverte, fluide, multiple, qui se fait et se défait continuellement, anarchique, est donc aux antipodes de la maison-rempart idéalisée par Kant : « La maison, le domicile, est le seul rempart contre l'horreur du néant; elle enclôt dans ses murs tout ce que l'humanité a patiemment recueilli dans les siècles des siècles... Sa liberté s'épanouit dans le stable, le renfermé, et non point dans l'ouvert et dans l'infini... Le révolutionnaire, celui qui est sans feu ni lieu, donc sans foi ni loi, condense en lui toute l'angoisse de l'errance [...]. L'homme de nulle part est un criminel en puissance (24). »

Merz met en discussion justement la maison comme corps immobile autour duquel et à l'intérieur duquel les personnes doivent se déplacer : « Tu tournes autour des maisons ou les maisons tournent-elles autour de toi ? » demande-t-il dans le catalogue de DAAD à Berlin en mars 1974. Il poursuit : « Les maisons sont-elles une somme d'espaces ou une prolifération vivante ? » La pensée de Merz est tournée vers la maison pré-moderne : « Dans le paysage agricole, la cuisine, le jardin potager, le champ et le marché sont des lieux en communication. Ce sont des lieux qui appartiennent à la même trame serrée. Cette trame qui, entre hiérarchie et promiscuité, caractérise la société pré-industrielle (25). »

Mais la cuisine est séparée du reste de l'habitation bourgeoise au cours du XVIII^e siècle et disparaît comme thème de l'art (après les peintures minutieuses de cuisine, comme celles de Brueghel l'Ancien, Vermeer, etc.) pour réapparaître avec les œuvres de Merz (l'igloo est associé à la convivialité, à la cire d'abeille, aux fruits, aux tables où l'on mange et reste ensemble) ainsi que chez d'autres artistes tels que Gordon Matta-Clark avec ses œuvres « cuites ». Cette vision anarchique se précise dans une œuvre de 1969, non réalisée mais publiée comme projet, une grande spirale qui « s'ouvre » et ébranle la rigidité fonctionnaliste du Musée

(23) G. Bassanini, « Dimora vagabonda », in *Architettura del quotidiano*, Liguori Editore, Naples, 1995, p. 151.

(24) Emmanuel Kant, cité par Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1986, p. 224.

(25) G. Bassanini, op. cit., p. 8.

Haus Lange de Krefeld construit par Mies Van der Rohe ⁽²⁶⁾, ou dans un projet similaire, réalisé par l'artiste au Musée Pecchi de Prato en 1990, et puise une de ses sources dans l'intérêt pour l'errance et la dimension de dérive psychogéographique de l'artiste situationniste

d'Alba, Pinot Gallizio, que Merz connaît vers 1960. « Sa physiologie politico-sociale, son implantation dans la vie, était ce qui prédominait, affirme Merz. Ce n'était pas le produit qui prédominait... Ce qui avait de l'importance pour lui était la pratique de vie que faisait l'artiste selon le sens qu'il lui donnait... Il a dû avoir des contacts avec les Gitans (il en parlait toujours). Pour lui, les hommes étaient un peu tous comme des Gitans... et il s'était mis dans les conditions d'un Gitan, dans la manière de faire l'artiste, plus que dans la vie pratique ⁽²⁷⁾. »

⁽²⁶⁾ Au contraire du travail non réalisé à Krefeld, l'opportunité d'une exposition collective au Solomon Guggenheim Museum de New York en 1970 offre à Merz une occasion de travail en syntonie avec l'organicisme de Frank Lloyd Wright, dont la spirale interne est « accompagnée » par la série des nombres de Fibonacci apposés par l'artiste Merz, pour l'exposition, à l'intérieur de la balustrade-spirale, en fuite exponentielle.

⁽²⁷⁾ Mario Merz, entretien avec Mirella Bancini in Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Arte, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1974, p. 27.

CONCLUSION

Si l'arte povera poursuit la tendance qui consistait à transformer de l'œuvre en milieu interactif, ce fut en se débarrassant de ses connotations « scientistes ». Ce fut précisément cette génération d'artistes qui récupéra la possibilité d'investir la rencontre entre œuvre et observateur (l'« interaction ») d'éléments de mémoire personnelle et culturelle; de références qui vont de l'histoire de l'architecture et de l'art à la culture domestique traditionnelle. Les artistes se sont posés de manière à chaque fois différente la question de l'habitat : Fabro la posa sur un niveau plus empirique et directement expérimental, réclamant une entrée, une habitation effective de ses espaces où la connaissance et les soins quotidiens sont intimement liés. Au contraire, chez Merz, la maison/igloo vit dans une dimension également métaphorique, dans une référence continue à un idéal naturel nomade. Le spectateur tourne autour de ses maisons communautaires, tout comme ses maisons tournent autour du spectateur qui se voit, par conséquent, en même temps, à l'intérieur de la spirale/maison et au-



Mario Merz, « Igloo di pietra », Kassel, 1982
Structure métallique, pierre
Courtesy Archivio Mario Merz, Turin

dehors à l'observer comme s'il s'agissait d'un coquillage qui garde jalousement son cœur. Ces deux modalités de construire l'œuvre demeurent cependant fondées sur l'identité entre expérience de l'œuvre et expérience de la vie, entre réalité et imagination. Dans cette prophétie d'une société esthétique, la maison n'est pas le modèle d'habiter de l'architecte/urbaniste « moderne », mais un lieu de vie; elle n'est pas le simulacre/modèle/jouet de la « petite maison » postmoderne, mais une possibilité d'expérience authentique, dans laquelle se rencontrent culture élitiste et culture populaire.

Dans le courant des années soixante, et en particulier dans un pays comme l'Italie qui porte sur ses épaules un héritage culturel humaniste (qui devint baroque lorsqu'il s'est ouvert à la complexité des phénomènes), un

tournant paradigmatique dans l'histoire de la pensée contemporaine se formula clairement : un modèle de connaissance affirmatif, plus typique d'un agir traditionnellement entendu comme « mâle », et basé sur le moment conclusif et ponctuel de la présentation de l'œuvre, ainsi que sur l'opposition frontale et dialectique avec la pensée de son regardeur; laissa place à un modèle de connaissance basé sur le processus et l'intégration, plus caractéristique d'un mode de penser

« féminin » et dont la « maison », littéralement et métaphoriquement, est l'emblème. Enfin, la vision non-architectonique de cette « maison » contribua à l'émergence d'une culture écologique fondée sur la vision organique d'une adaptation continue de l'homme à son milieu, d'un retour cyclique et naturel de l'énergie de l'entropie et vice versa. L'édification temporaire de la maison-tente, qui se donne comme habitat provisoire, met en relation dynamique intérieur et extérieur, le « faire » et le « défai- re » du travail de chaque jour ●

Traduction de l'italien : Marie-Ange Brayer.



Mario Merz, « At Borders », 1983
Structure métallique, filet métallique, cire, mastic, néon. Courtesy Archivio Mario Merz, Turin