

# Carl Andre : Sculpture as Place, 1958-2010\*

\*La sculpture comme lieu, 1958-2010

18 octobre 2016 – 12 février 2017



Carl Andre, *Uncarved Blocks*, 1975 (détail),  
Vue de l'exposition *Carl Andre, Sculpture as place, 1958-2010*,  
au Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin  
© ADAGP, Paris, 2016

## DOSSIER DE PRESSE

# SOMMAIRE

Communiqué de presse	page 3
Parcours de l'exposition	page 5
Catalogue de l'exposition	page 12
Extraits du catalogue	page 13
Action culturelle	page 17
Informations pratiques	page 20

## Carl Andre : *Sculpture as place, 1958-2010* \*

\* *La sculpture comme lieu, 1958-2010*

18 octobre 2016 - 12 février 2017

**Vernissage presse** : lundi 17 octobre 2016 11h-14h

**Vernissage** : lundi 17 octobre 2016 18h-21h

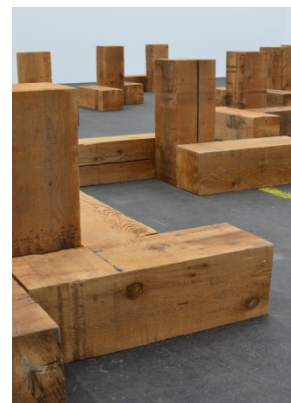
Le Musée d'Art moderne rend hommage à Carl Andre (né en 1935 à Quincy, Massachusetts), artiste américain majeur du XX<sup>e</sup> siècle. L'exposition *Carl Andre : Sculpture as place, 1958-2010* \* couvre tout le spectre de son œuvre et en révèle la cohérence, en présentant une trentaine de sculptures monumentales, de nombreux poèmes, des photographies, des œuvres sur papier et des objets inclassables. Les pièces iconiques côtoient des éléments jamais réunis, comme ses *Dada Forgeries*. Acteur principal du minimalisme (avec Donald Judd et Robert Morris), Carl Andre apparaît aujourd'hui comme l'un des plus grands sculpteurs du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette rétrospective révèle comment à partir d'éléments standards répétés, de matériaux industriels bruts, l'artiste redéfinit la sculpture comme un lieu d'expérience de l'espace, de la forme et de la matière. Carl Andre a également composé nombre de poèmes en employant les mots pour leur valeur aussi bien sémantique et sonore que visuelle. L'apparente simplicité des œuvres remet en jeu les notions traditionnelles de technique, de composition, d'installation où le visiteur est partie prenante de l'œuvre.

Arrivé à New York en 1957, Carl Andre s'essaie à la poésie et réalise ses premières sculptures de petit format. Il s'intéresse rapidement aux propriétés de la matière : forme, poids, surface. Dès 1958, il emploie des éléments industriels qu'il assemble lui-même : bois, métaux, briques, bottes de foin, en relation avec les lieux où il expose. L'artiste n'a de cesse depuis de réagir aux espaces proposés par les galeries, musées, villes. Il travaille avec les éléments qu'il trouve sur place, assemble ce qu'il peut manipuler seul, réalise des ensembles à la fois très présents et en même temps si intégrés aux espaces qu'ils semblent avoir toujours été là.

Avec Carl Andre, l'œuvre d'art change de statut : elle n'est plus un élément symbolique ou figuratif, mais un objet réel qui fait partie du monde, au même titre qu'un arbre ou un mur. Au cours des années soixante, l'artiste a évolué dans sa conception de la sculpture, d'abord comme forme, puis structure et finalement comme lieu (« sculpture as place »). « J'ai des désirs; je n'ai pas d'idées. C'est pour moi un désir physique de trouver le matériel et un lieu où travailler » (entretien de l'artiste avec Marta Gynp, 2015).

Cette première exposition consacrée à Carl Andre en France depuis vingt ans (la dernière ayant eu lieu au musée Cantini à Marseille en 1997), s'inscrit dans la politique du Musée d'Art moderne de relecture des grands artistes fondateurs de la modernité.



Carl Andre, *Uncarved Blocks, 1975* (détail), *Vue de l'exposition Carl Andre, Sculpture as place, 1958-2010*, au Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin © ADAGP, Paris, 2016

**Directeur**  
Fabrice Hergott

**Commissaires de l'exposition**  
Sébastien Gokalp, Yasmin Raymond,  
Philippe Vergne

**Informations pratiques**  
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
11 Avenue du Président Wilson  
75116 Paris  
Tel. 01 53 67 40 00  
www.mam.paris.fr

Ouvert du mardi au dimanche  
De 10h à 18h  
Nocturne le jeudi jusqu'à 22h

**Billetterie**  
**Plein tarif** : 9 €  
**Tarif réduit** : 6 €

**Billet combiné**  
Carl Andre / Bernard Buffet  
**Plein tarif** : 15 €  
**Tarif réduit** : 10 €

**Application mobile gratuite**

**Catalogue** édité par Paris Musées :  
55 €, 400 pages

**Offre culturelle**  
Renseignements et réservations  
Tel. 01 53 67 40 80

**Responsable des Relations Presse**  
Maud Ohana  
maud.ohana@paris.fr  
Tel. : 01 53 67 40 51

Rejoignez le MAM



#expoCarlAndre

Conçue par la Dia Art Foundation en collaboration avec l'artiste, cette rétrospective a été présentée à New York (2014), Madrid (2015), Berlin (2016), puis le sera à Los Angeles (2017).

L'exposition itinérante internationale de *Carl Andre : Sculpture as Place, 1958-2010* \* a été rendue possible grâce au soutien de Henry Luce Foundation et de Terra Foundation for American Art, ainsi que par celui de Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, The Brown Foundation, Inc. de Houston, National Endowment for the Arts et Sotheby's.

Cette manifestation est organisée dans le cadre du Tandem Paris-New York 2016, mis en œuvre par la Ville de Paris et l'Institut français, en partenariat avec les services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis d'Amérique et l'Ambassade des États-Unis d'Amérique en France, avec le soutien de la Ville de New York.

Avec le soutien de



# Parcours de l'exposition

Carl Andre est né en 1935 à Quincy, dans le Massachusetts, aux États-Unis. Il étudie à la Phillips Academy (1951-1953), voyage en Europe (1954) et s'installe définitivement à New-York en 1957. Il commence alors son travail de sculpteur et de poète, occupant parallèlement un emploi dans les chemins de fer de 1960 à 1964 pour gagner sa vie, une expérience qui le marquera. Après une première présentation en 1965, à la Tibor de Nagy Gallery de New-York, il participe à de nombreuses expositions importantes telles que *Primary Structures : Younger American Become Form*, à la Kunsthalle de Berne (1969). En 1970, le Salomon R. Guggenheim Museum organise la première rétrospective de son œuvre. Elle sera suivie de nombreuses expositions d'ampleur – dont *Sculptures en bois*, à l'ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris (1979) – dans des lieux tels que les Museen Haus Lange und Haus Esters à Krefeld et le Kunstmuseum de Wolfburg (Allemagne, 1996), le musée Cantini à Marseille (1997) ou le Museum Kurhaus à Clèves (Allemagne, 2011).

## Poèmes (1958-1973)

« Mon intérêt pour des éléments ou des particules en sculpture est parallèle à mon intérêt pour les mots comme éléments du langage », écrit Carl Andre en 1975. Dès l'enfance, son père l'initie à la poésie. Ne pouvant réaliser ses sculptures les plus radicales avant le milieu des années 1960 par manque de moyens et absence d'atelier, il expérimente en poésie, dès son arrivée à New York en 1957, et de manière intensive de 1960 à 1964. La machine à écrire, qui impose un espace régulier entre les lettres, est son outil de prédilection. Même lorsqu'il écrit à la main, l'espacement reste fixe. Il compose des formes plus que des phrases, selon trois axes : la grille, la liste, la suite mathématique. Il prend des phrases déjà existantes, se rapportant à son travail, ou simplement des mots. Les mots sont comme les éléments de ses sculptures, arrangés par unités et non fixés, libres de toute règle grammaticale. Son inspiration est plus sculpturale que littéraire. Il se réfère aux *Cantos* d' Ezra Pound, à William Carlos Williams plutôt qu'aux poèmes de Stéphane Mallarmé ou de Guillaume Apollinaire.

## Hollis Frampton (1958-1961)

Hollis Frampton, photographe et réalisateur de films expérimentaux, était un ami proche de Carl Andre. Ils se fréquentent et échangent sur l'art très régulièrement entre 1958 et 1962. Frampton photographie de manière rigoureuse et systématique, parfois sous plusieurs angles, les premières sculptures d'Andre. Réalisées pour la plupart à l'été 1959 et en 1960, celles-ci sont faites au burin, puis à la scie radiale à main (un moteur avec une lame et une poignée), puis à la scie à bras radial (montée sur un rail fixe), chaque technique permettant une précision et une rigueur supérieure à la précédente. Ces sculptures n'étaient pas destinées à être exposées mais à expérimenter les différentes possibilités des matériaux. Les *found object sculptures* (sculptures d'objets trouvés) composés d'objets ramassés le long des voies ferrées lorsqu'il travaillait pour les chemins de fer, qui s'apparentent à des « arrangements floraux », font partie d'une période qu'il considère parfois comme régressive.

## Petites sculptures (1961-1964)

Les débuts en sculpture de Carl Andre sont marqués par une grande économie de moyens. Ne disposant pas d'atelier de 1960 à 1964, travaillant pour les chemins de fer pour gagner sa vie, il associe des petits morceaux de métal, plexiglas ou bois, achetés, parfois ramassés dans la rue, ou chez son père. Il joue avec simplicité du plein et du vide, de formes trouvées ou résultat d'assemblage. Certaines formes seront reprises en grand format par la suite, lorsque des expositions le lui permettront. La plupart de ces premières sculptures ont disparu, mais son ami Hollis Frampton les a pour une grande part photographiées. Andre utilise alors la scie à bras radial, et colle les

éléments entre eux, ce qu'il cessera de faire par la suite. Dès ses débuts, Andre choisit des titres purement descriptifs ou renvoyant à des mythes ou des lieux.

### **Dada Forgeries (1959-2004)**

Tout au long de sa carrière, Carl Andre réalise de manière ponctuelle et avec humour ces petites sculptures, condensées d'une idée, le plus souvent données à des amis ou présentées dans leurs galeries. Ces *Dada Forgeries (Contrefaçons dada)* associent divers objets, mêlant histoire de l'art, sexe et religion. Il les présente lors de deux expositions galerie Julien Preto, à Soho, New York, *Drei Gestes: Dada Forgeries* en 1988, et *The Maze and Snares of Minimalism (Les Pièges et Dédales du minimalisme)* en 1992. Même si Andre s'est toujours tenu à distance du dadaïsme et de l'œuvre de Marcel Duchamp, en qui il voit un laudateur de la société de production capitaliste, il n'en a pas moins été fasciné par ses *readymades*, objets trouvés et élevés au statut d'œuvre d'art. Avec une sorte d'ironie, notamment par rapport à ses œuvres plus austères, il joue de rapprochements et détournements inattendus. Il les réalise parfois sous le pseudonyme d'Alden Carr (anagramme de Carl Andre), marquant ainsi sa distance avec ces œuvres qui interrogent la modernité dans sa dimension la plus convenue.

### **Œuvres sur papier**

Dans cette vitrine sont réunis divers éléments en lien avec l'œuvre ou les engagements politiques de Carl Andre. Parallèlement à ses sculptures en matériaux de construction, il écrit, compose, trace, photocopie sur des feuilles de papier ou cartonnées sans volonté de faire œuvre, les *ephemera* en anglais. Ce peut être des études, des reproductions d'images qui l'ont marqué, des lettres ou cartes postales qu'il envoie à ses proches de manière plus ou moins régulière, ou même des œuvres en soi, comme c'est le cas pour les collages réalisés entre 1958 et 1962.

Le *Xerox Book* est la première exposition sans lieu, sans galerie, du critique d'art et commissaire Seth Siegelaub. Il réunit en 1968 les livres de plusieurs artistes de l'art minimal ou conceptuel comme Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner et Carl Andre, pionnier dans l'utilisation de la photocopieuse, dès *Passport* en 1960.

### **Passport (1960)**

*Passport* occupe une place particulière dans l'œuvre de Carl Andre. En septembre 1960, il réunit des éléments disparates de son quotidien en 88 pages. Même si les mots sont peu présents dans *Passport*, l'ensemble apparaît comme un journal personnel. Ses travaux, les figures de ses proches, et les événements de sa vie sont mêlés avec des images d'œuvres d'art, de Goya, Brancusi, Frank Stella, Arshile Gorky, et de personnalités qu'il admire (Lord Byron, Ralph Waldo Emerson, Hart Crane). Conçu par l'auteur comme un instantané de sa vie, une « carotte géologique » de son cerveau, c'est un passeport lui donnant accès au monde. Il marque une rupture avec son travail de sculpteur, une sorte de nouveau départ. La première version est conçue comme un livre relié classique, éditée en 1969 par Seth Siegelaub et publiée par sa galeriste Virginia Dwan. Andre décide en 1970 de réaliser une version en couleur, technique nouvelle à l'époque, grâce à un prototype de photocopieuse de marque Xerox.

### **Pyramid (Square Plan) – (1959 détruite / 1970 refaite)**

À la fin des années 1950, Andre crée des formes simples à partir d'assemblages en bois. L'aspect de *Pyramid* suggère à la fois l'influence de la colonne sans fin de Constantin Brancusi et celle des bandes des *Black Paintings* de son ami le peintre Frank Stella dans l'atelier duquel il travaillait. Les versions d'origine ayant été détruites, Andre fait une première reconstitution en 1964, pour l'exposition *8 Young Artists* au Hudson River Museum de New York, sous le titre « *Cedar Piece* ». Au lieu de

tailler dans le bois, Andre associe des unités identiques préfabriquées. L'assemblage à entaille (à mi-bois) est une technique courante en charpenterie : les fentes sont coupées à la moitié de l'épaisseur de chacune des deux pièces de bois à assembler. Le résultat est une structure solide et verticale, mais entièrement démontable.

### ***Tau and Right Threshold (Element Series) – (1960 proposition / 1971 réalisation)***

*Tau and Right Threshold* fait partie des *Element Series*, proposée à partir de 1960, le premier ensemble que Carl Andre considère comme une œuvre de maturité. Les œuvres n'existent alors pour la plupart que sous forme de dessin et seront réalisées pour une exposition dix ans plus tard à Minneapolis en 1971. Andre associe des poutres de format standard sans les fixer, selon des combinaisons variables, jouant sur notre perception, qui change alors que les éléments assemblés sont les mêmes d'une pièce à l'autre. Le titre renvoie à la forme du portail dans l'architecture antique ainsi qu'à la lettre grecque « *Tau* », inscrivant ainsi son œuvre dans une histoire de l'architecture démarrant à l'Antiquité.

### ***Lever (1966)***

*Lever* est présentée à l'exposition *Primary Structures* au Jewish Museum de New York en 1966, qui réunissait nombre d'artistes (Dan Flavin, Donald Judd, Elisworth Kelly, Robert Morris, Anne Truitt...) que l'on regroupera plus tard sous le terme de « minimalistes », même s'ils ne se reconnaissaient pas forcément dans cette appellation. Pour le catalogue, Carl Andre envoie le poème « LEVERWORDS », associant ainsi poésie et sculpture. Il utilise les termes « chemin », « coupe », « colonne tombée », et fait référence à la *Colonne sans fin* de Brancusi, qu'il semble ici basculer au sol.

*Lever* joue sur l'ambivalence du mot « lever » en français et son sens anglais, « levier », alors que la sculpture est justement abaissée. C'est une des premières œuvres au sol de Carl Andre, incarnant sa conception d'une « sculpture comme route », c'est-à-dire non limitée dans l'espace, horizontale, et amenant le spectateur à se déplacer le long de celle-ci. Cent trente-sept briques réfractaires sont assemblées en partant du mur. Ce nombre premier (137) souligne la précision du nombre d'unités, limité et constituant un tout insécable. L'œuvre, une des premières conçues en fonction du lieu, placée dans une salle à deux entrées, pouvait être découverte de face (une seule brique) ou de côté (un alignement).

### ***Redan (1964 détruite / 1970 reconstruite)***

*Redan* a été réalisée pour l'exposition *Shape and Structure*, organisée en 1965 par Frank Stella, le conservateur Henry Geldzahler et l'historienne d'art Barbara Rose à la Tibor de Nagy Gallery, à New-York. Elle réunit notamment Donald Judd et Robert Morris, des artistes de la même tendance qui est nommée « minimalisme » 1965. Leurs œuvres se caractérisent par l'utilisation de matériaux industriels utilisés de manière répétitive et systématique. *Redan*, constituée à l'origine d'empilements de blocs de bois et appelée *Well*, était si lourde qu'elle entraîna la déformation du sol fragile de la galerie. Pour éviter l'effondrement du plancher, Andre bascula, trois jours plus tard, la sculpture au sol, et lui donna un nouveau titre, *Redan*.

Ce terme est à la fois utilisé en charpenterie (assemblage de deux poutres se superposant) et désigne une partie saillante d'une fortification. L'œuvre, retournée à l'état de matériau brut en 1965, sera recréée pour la rétrospective de Carl Andre au Solomon R. Guggenheim Museum en 1970.

### ***Sand-Lime Instar (1966 détruite / 1995 reconstruite)***

L'idée d'une sculpture « aussi plate que l'eau », horizontale, naquit d'un voyage en canoë à l'été 1965 dans le New Hampshire. À l'origine, un ensemble appelé *Equivalents I-VIII* (le même nombre de briques utilisé pour chaque ensemble) fut présenté en mars 1966 pour la seconde exposition personnelle de Carl Andre à la Tibor de Nagy Gallery. Huit assemblages de 120 briques empilées en

deux rangs de 60 composaient l'ensemble. Bien que de même volume, elles étaient combinées de manière différente : 3 × 20, 4 × 15, 5 × 12 et 6 × 10. Andre les avait organisées selon ce qu'il appelle une « symétrie sans axe », chaque élément pouvant être permuté. Le visiteur pouvait circuler entre les blocs, les vides ayant la même importance que les pleins. L'exposition finie, les briques retournèrent à l'usine de production. Andre refit l'œuvre en 1969, considérant cette fois les huit assemblages comme huit œuvres distinctes. L'acquisition par la Tate à Londres d'*Equivalent VIII*, des briques sans qualités particulières, pour plusieurs milliers de dollars, provoqua, en pleine crise économique, une violente campagne contre l'avant-garde artistique. Andre recréa l'œuvre à l'occasion d'une exposition à la galerie Gagosian en 1995, prenant sur un chantier à proximité les briques silico-calcaires. Il appela cette troisième version, ici présentée, *Sand-Lime Instar*, « silico-calcaire » en anglais et « équivalent » en latin : la même matrice a généré différentes œuvres.

### **8005 Mönchengladbach Square (1968)**

À partir de 1967, Carl Andre assemble au sol sans les fixer ses premières plaques métalliques de dimensions identiques. Ces œuvres, à l'opposé de la verticalité sculpturale traditionnelle, n'occupent aucun volume dans l'espace. La salle entière devient le socle de ces œuvres à la fois très discrètes et modifiant notre perception de l'espace. Marcher dessus permet d'expérimenter leur matérialité, d'être sur un point d'observation, et de devenir soi-même sculpture sur un socle. La surface se patine lentement avec les passages des spectateurs, une évolution souhaitée par l'artiste. Ce type d'œuvres, appelées *Squares* [carrés], *Rectangles* ou *Plains*, devenu emblématique de son travail, existe dans une grande variété de tailles et de métaux. La plupart du temps, les plaques en métal sont usinées dans la région d'exposition selon des dimensions indiquées par Carl Andre. Il exprime ainsi sa fascination pour la diversité des propriétés physiques de la matière, notamment la densité, la résonance, la surface. *8005 Mönchengladbach Square* fait partie d'une série de six *Squares* de même format et matériau, présentés au Museum Abteiberg, à Mönchengladbach. En 1969, il commence à mêler les matériaux (souvent avec de l'aluminium), pour des carrés de 2 mètres de côté, les *Alloys* [alliages]. Le plus grand, mesurant 11 mètres de côté (*37th Piece of Work*), est conçu pour sa rétrospective au musée Solomon R. Guggenheim de New York en 1970.

### **Uncarved Blocks (1975)**

Chacun des quinze blocs verticaux d'*Uncarved Blocks* est accompagné d'un à quatre blocs horizontaux, tous de même taille. Le dispositif est orienté selon les points cardinaux. Le premier groupe dans la première rangée est orienté au nord, le suivant à l'est, le dernier au sud. La séquence se poursuit dans la deuxième rangée, la rotation suivant un sens horaire. Les espacements sont fixés en fonction de la largeur de 30 centimètres des madriers, disposés selon une grille. *Uncarved Blocks* souligne l'absence de repère inhérent à tout lieu d'exposition. En même temps, il est difficile de déterminer l'orientation du nord lorsque l'on est au sein de l'œuvre : notre perception prend le pas sur notre connaissance scientifique. L'œuvre fut conçue comme un ensemble, puis éparpillée dans plusieurs collections, comme 15 œuvres distinctes, avant d'être réunie à nouveau en 1996 et acquise par le musée de Wolfsburg.

### **Neubrücke (1976)**

*Neubrücke* est en cèdre rouge de l'Ouest, un bois répandu en Amérique du Nord-Ouest que Carl Andre utilisera pour nombre de ses sculptures en bois, appréciant sa couleur, sa densité et son odeur particulière. L'œuvre est structurée comme certaines parties de Stonehenge, monument mégalithique que Carl Andre avait visité en 1954. Elle fut réalisée en 1976 à la galerie Konrad Fischer, principale représentante de l'artiste en Europe, qui lui consacra plus d'une quinzaine d'expositions. Elle occupait quasiment tout l'espace de la galerie d'un ancien passage d'immeuble reconverti. Le visiteur pouvait évoluer le long de l'œuvre, mais avec un très faible recul possible. Elle devient ici une barrière visuelle imposante. La galerie était alors située rue Neubrück (littéralement « nouveau pont ») à Düsseldorf, d'où le nom, qui par ailleurs oriente la lecture de l'œuvre.



### **Ferox (1982)**

Ferox, placée dans le coin de la pièce, semble se caler sur les murs. L'œuvre découpe l'espace en deux parties, l'une positive et l'autre négative, le long d'une diagonale qui vient contredire les angles droits des murs et du sol. Une œuvre similaire (*Twelfth Copper Corner*) avait été commandée en 1975 par le Whitney Museum of American Art pour la grande exposition de 1976, *200 ans de sculpture américaine*. Mais l'emplacement de l'œuvre ne convenant pas à Carl Andre, entre une fenêtre et une issue de secours qui en perturbaient la sobriété, il préféra ne pas l'exposer. Même si ses œuvres semblent se fondre dans l'espace, elles restent tributaires des éléments d'architecture qui les entourent.

### **Breda (1986)**

Carl Andre donne majoritairement trois types de nom à ses œuvres : descriptif, en relation avec leur lieu de création, plus rarement en référence à l'histoire ou la mythologie. Ici, il choisit le nom d'une ville hollandaise marquée par de nombreux conflits, assiégée en 1624, et où fut signé le traité de Breda en 1667 qui mit un terme à la deuxième guerre anglo-néerlandaise. Cette sculpture est l'une des premières pour laquelle il emploie cette brique bleue, à l'aspect proche de celui du béton, produite dans la région d'exposition ; il l'utilisera très souvent par la suite. L'œuvre évoque les barrières antichars, mais aussi une colonne vertébrale, et rappelle la volonté d'Andre de faire des assemblages sans début ni fin marqués, dans l'esprit de la *Colonne sans fin* de Brancusi.

### **46 Roaring Forties (1988)**

La série *Roaring Forties* a été conçue à l'occasion d'une exposition au Palais de Cristal à Madrid, serre construite en 1887 en acier et verre dans le parc du Retiro. « Les quarantièmes rugissants » est le nom donné aux latitudes situées entre les 40e et 50e parallèles dans l'hémisphère Sud, où les vents sont particulièrement forts et réguliers. L'exposition réunissait cinq œuvres constituées de plaques d'un mètre de côté configurées de manière différente. Dans ce bâtiment, les parois de verre semblaient laisser passer le vent, et les dalles de métal rouillées, posées à même le sol de marbre blanc, créant un fort contraste, donnaient l'impression d'immenses vagues venues perturber le calme de la surface blanche. Par la suite, l'œuvre fut présentée dans d'autres cadres, comme à la Fondation Chinati dans une galerie plus étroite, ou en extérieur. La perception de l'œuvre change en fonction du lieu de sa présentation.

### **Pyramus and Thisbe (1990)**

L'ensemble est composé de deux parties distinctes de part et d'autre d'un mur, qui pourraient s'emboîter si elles étaient rassemblées d'un même côté. C'est une des rares œuvres d'Andre conçues en relation avec un mythe. Il se réfère à l'histoire relatée par Ovide dans *Les Métamorphoses*. Pyrame et Thisbé, amoureux l'un de l'autre depuis leur enfance, habitaient si près que seul un mur les séparait, mais leurs familles leur interdisaient de se voir. « Une fine crevasse, qui remontait au temps de la construction, fissurait la paroi qui était commune aux deux maisons. Ce défaut que, des siècles durant, nul n'avait remarqué, vous autres, amants (que ne perçoit pas l'amour ?), vous avez été les premiers à le voir. Vos paroles passèrent par ce chemin ; par-là, en toute sûreté vos doux propos transitaient en un très faible murmure. Souvent, quand Thisbé et Pyrame étaient installés, elle ici, lui là, et quand tour à tour ils avaient perçu le souffle de leur respiration : « Paroi jalouse, disaient-ils, pourquoi fais-tu obstacle à des amants ? Que t'en coûterait-il de laisser nos corps entiers se joindre ou, si c'est trop, de t'ouvrir pour que nous puissions nous embrasser ? » »

### **Lament for the Children (1976 détruite / 1996 reconstruite)**

Andre s'empare parfois d'espaces très importants, sans jamais verser dans la monumentalité. *Lament for the Children* est réalisée pour l'exposition inaugurale *Rooms* de l'Institute for Art and Urban Resources en 1976, dans une ancienne école publique new-yorkaise de Brooklyn reconvertie à cette occasion (aujourd'hui centre d'art contemporain MoMA PS1). L'exposition réunissait les œuvres

d'artistes comme Vito Acconci, Joseph Kosuth, Richard Serra. Les blocs de béton, qui servaient auparavant de base à des réservoirs d'essence, étaient placés sur les intersections des dalles de béton de la cour. L'oeuvre est par la suite présentée dans des espaces clos, notamment lors de la récréation de l'oeuvre en 1996 pour la rétrospective de Wolfsburg, et à la galerie Yvon Lambert en 1999. Le titre « La Complainte des enfants » est celui d'une célèbre mélodie écossaise funèbre pour cornemuse du xviii<sup>e</sup> siècle. L'ensemble évoque un champ de pierres tombales mais aussi une armée en formation.

### **Cartes postales (1970)**

En 1974, Carl Andre cesse quasiment de faire des poèmes. La production de cartes postales prend alors la relève. Elle devient régulière, dans l'esprit du *mail art*. Il écrit à ses amis, galeristes, collectionneurs, sur plusieurs années, parfois quotidiennement, parfois à un an d'intervalle. Il appelle cela « playing post office », le jeu de la poste. Les images renvoient à ses propres oeuvres, aux lieux où il se trouve, à des personnalités ou oeuvres qui l'ont marqué. La partie écrite mêle descriptions de voyages, témoignages d'amitié, questions professionnelles, réflexions sur l'art ou questions politiques. Cette activité constitue une sorte de respiration pour l'artiste, entre des oeuvres plus incarnées. Il envoie ainsi régulièrement à l'artiste américaine Marjorie Strider des cartes postales sur lesquelles est sérigraphié un motif de tartan, étoffe de laine utilisée chez les peuples celtes combinant couleurs et grilles.

### **Livres**

Poète en même temps que sculpteur, Carl Andre réalise de nombreux livres, souvent assemblés de manière artisanale et reproduits avec des techniques rudimentaires ou expérimentales comme le collage ou la photocopie. Les artistes conceptuels s'inspireront de ces oeuvres où images et textes sont mis en regard.

*America Drill* est un poème-livre de 1963 conçu à partir de trois textes entrelacés « Red Cut », « White Cut » et « Blue Cut », constitué d'extraits de livres sur l'histoire américaine : d'Ebenezer W. Peirce *Indian History, Biography and Genealogy* (1878) pour « Red Cut », de *Journals from 1820 to 1824 and 1838 to 1841* de Ralph Waldo Emerson pour « White Cut », de *We* (1927) de Charles Lindbergh et du livre de Kenneth S. Davis *The Hero: Charles A. Lindbergh and the American Dream* (1959) pour « Blue Cut ». Carl Andre a tapé des passages de ces trois textes qu'il entrelace dans de longues bandes pour créer un puzzle kaléidoscopique plus sonore que visuel.

En 1969, Seth Siegel, l'un des principaux promoteurs de l'art conceptuel, et la Dwan Gallery réunissent sous le titre *Seven Books* ses principaux livres de poèmes. *Stillanovel* est un livre préparé en novembre 1972, qui ne sera publié que vingt ans plus tard par les galeristes Paula Cooper et Anthony d'Offay, édité à 100 exemplaires. Dedicacé à Hollis Frampton et Sol LeWitt, il raconte en 98 poèmes un épisode de la vie du photographe Edward Muybridge.

### **Gianfranco Gorgoni (1970)**

Si Carl Andre a peu photographié, il s'est beaucoup intéressé à cette technique. *The New Avant-Garde* est un livre publié en 1972 avec le soutien du galeriste Leo Castelli sur la nouvelle génération d'artistes américains, de Richard Serra à Michael Heizer en passant par Bruce Nauman. Pour le livre, Gianfranco Gorgoni (un jeune photographe italien récemment arrivé à New York, réalisant des reportages sur la jeunesse américaine) les suit en train de travailler dans les espaces qui leur tiennent lieu d'atelier. Carl Andre est le seul qui n'apparaît pas sur les photographies. Un des premiers artistes « poststudio », il propose de photographier des matériaux de construction abandonnés dans la rue, source de ses oeuvres, dans le Meatpacking District, un quartier d'abattoirs de Manhattan qu'il fréquentait. Cinq des photographies furent reproduites dans le livre.

### **Carl Andre : un portrait (1976)**

Virginia Dwan dirige une galerie de 1959 à 1971 où elle expose des artistes du minimalisme, dont Carl Andre (à partir de 1967), et finance des projets ambitieux de *land art*. Elle réalise par la suite des films sur les artistes, comme celui-ci. Dans *Le Dîner*, Virginia Dwan filme un joyeux repas d'un groupe d'artistes new-yorkais, Carl Andre menant la discussion. On y voit Douglas Ohlson, peintre abstrait géométrique de motifs répétitifs et la galeriste Susan Caldwell qui le représente ; Nancy Holt, artiste du *land art*, veuve de Robert Smithson ; Angela Westwater, qui expose Carl Andre dès l'ouverture de sa galerie, en 1975. Il y est question du fait d'être artiste, du *land art*, du monde et du marché de l'art, de la politique aux États-Unis, et de la CIA. Dans *Une conversation*, Carl Andre échange longuement et librement avec Virginia Dwan sur des questions politiques ou de sciences en liaison avec l'art. Il aborde toutes sortes de sujets, avec précision et décontraction. Il rattache sa pratique de la sculpture à l'Antiquité et compare les techniques de la vidéo et de la sculpture. Partant des recherches de Josef Kosuth, il dérive sur sa lecture de Lao-Tseu, le rapproche de Marx pour son approche dialectique, et élargit son oeuvre à une conception de la nature fondée sur la contradiction. Ils parlent ensuite de la théorie de la lumière, de la place de l'information. Andre s'interroge sur la relation à l'art de personnes peu intéressées ou au contraire qui ont une relation de l'ordre de la foi. Il analyse ensuite sa pratique de la sculpture, de la poésie et son rapport à la peinture. L'évolution de l'éducation américaine depuis les années 1950, l'opposition Carter-Nixon, notamment du point de vue religieux, la religion en général sont les thèmes principaux. La discussion finit sur l'importance de l'horizontalité dans la sculpture de Carl Andre. Dans *Reconfiguration*, Carl Andre met en place une oeuvre similaire à *Lament for the Children* (présentée dans l'exposition), réalisée concomitamment. La vidéo révèle l'importance de l'appréhension de l'espace et l'implication physique que la mise en place de l'oeuvre requiert.

### **Petites sculptures (2000-2015)**

Carl Andre a cessé son activité artistique en 2010. Cependant, même s'il ne produit plus de pièces de grande taille ou n'expose plus de nouvelles oeuvres, il continue d'assembler les éléments, mais de moindres dimensions. Ces petites sculptures, conçues pour être présentées au sol, mais aussi présentables sur une table, comme ici, ne sont pas des études pour de plus grandes mais bien des oeuvres en soi. Elles condensent les recherches d'Andre et renvoient à ses premières sculptures. De par leur petit format, elles n'entretiennent pas de rapport particulier à l'espace, et sont plus proches de l'objet. Carl Andre les assemble pour son propre plaisir, ou les donne à ses proches, sans désir de les exposer.

### **Gordon « Diz » Bensley, *Quincy Book* (1971)**

Souhaitant donner des images des lieux de sa ville natale qui l'ont marqué, Quincy, dans le Massachusetts, Carl Andre réalise *Quincy Book*, en collaboration avec l'un de ses anciens professeurs à la Phillips Academy, le photographe Gordon « Diz » Bensley. Un des premiers à introduire des cours de photographie dans une école d'art, il enseigna aussi à Frank Stella ou Hollis Frampton. Le livre met en valeur les zones industrielles, les cimetières, les côtes et les plaines rocheuses, avec une austérité et des images fortement contrastées qui rappellent les sculptures de l'artiste. Ce livre d'artiste faisant office de catalogue pour l'exposition de Carl Andre en 1973, à la Addison Gallery of American Art, Philipps Academy, Andover, Massachusetts. Simultanément, une exposition de l'Institute of Contemporary Art de Boston, *Carl Andre: Seven Books*, présentait ses livres.

# Catalogue de l'exposition

Titre : *Carl Andre, Sculpture as place, 1958-2010\** (\**La sculpture comme lieu, 1958-2010*)

Prix : 55 €

Édition : Paris Musées

Version française

## SOMMAIRE

**Préface**, Fabrice Hergott

Page 235 **Carl Andre et Alden Carr : le sculpteur, le poète et le faussaire**, Philippe Vergne

Page 247 **Carl Andre : une conversation (1976)**, Phyllis Tuchman

Page 253 **Une théorie de la proximité**, Yasmil Raymond

Page 267 **Le cœur lyrique de Carl Andre**, Vincent Katz

Page 281 **L'atomisme de Carl Andre**, Brooke Holmes

Page 289 **Au sol : règles de base**, Anne Rorimer

Page 297 **Le mot tangible : les *one hundred sonnets***, Marjorie Perloff

Page 309 « ***Broken is the high column*** » **De Lever et de quelques autres colonnes gravitaires dans l'art des années 1960**, Arnauld Pierre

Page 325 **La poésie de Carl Andre et la mise en correspondance des techniques artistiques**, Alistair Rider

Page 339 **Situer *Rust Garden* : Carl Andre au Japon**, Mika Yoshitake

Page 353 **Couper et forer : la poésie de Carl Andre**, Christophe Cherix

Page 361 **Carl Andre : notes biographiques**, Manuel Cirauqui

Page 380 **Carl Andre : tableau des matériaux, 1958-2011**, Manuel Cirauqui

Page 382 **Liste chronologique des expositions** (sélection)

Page 388 **Bibliographie**

Page 392 **Œuvres exposées**

Page 402 **Biographies des auteurs**

Page 405 **Remerciements**

# Extraits du catalogue

## Philippe Vergne, « Carl Andre et Alden Carr : le sculpteur, le poète et le faussaire »

(...) Andre partage la rectitude des moyens artistiques de Manet et la radicalité de sa vision. À partir du moment où Andre est devenu « clastique » (pour reprendre son propre vocabulaire), à partir du moment où il a découvert qu'un morceau de bois pouvait être en soi sculpture, il a changé la sculpture pour toujours. À partir de ce moment, son travail a changé. Il en avait fini avec l'acte de sculpter. Avec l'artifice. Avec la colle. Et il n'utiliserait plus aucun matériau qu'il ne puisse manier lui-même. Il en avait fini avec la monumentalité, ce qui ne signifie pas qu'il en avait fini avec les monuments. Il en avait fini avec le récit avançant au travers de la matière. La sculpture était déplacée vers son aspect matériel. Espace et matière étaient désormais ses plus petits dénominateurs communs, les seuls nécessaires. Si Constantin Brancusi a, au sens propre, retiré la sculpture de son socle, Andre a, au sens figuré, retiré Brancusi de son piédestal en assumant entièrement et résolument son héritage, ainsi que toutes les conséquences de cet héritage, avec respect et radicalité.

Andre a mis à bas l'idée même de sculpture érigée et, ce faisant, élevé la sculpture en lui redonnant sa pertinence. Andre a réinventé radicalement le rôle social et politique de l'artiste, et cela allait également se percevoir dans sa poésie et ses « opéras ». Son questionnement du mythe et de la fonction des artistes le relie aux expérimentations les plus radicales de l'avant-garde russe des années 1920 et 1930, à la conception de l'artiste-ouvrier-créateur-activiste telle que l'incarnerent Alexandre Rodtchenko ou Laszlo Moholy-Nagy.

L'atelier même, le dernier bastion d'une vision rassurante, conservatrice, de la fabrique de l'art, était démantelé parallèlement au statu quo culturel. Comme l'a déclaré Andre : « L'art est ce que nous faisons. La culture est ce qui nous est fait. » L'art apparaissait désormais au travers du contexte, de l'analyse et du désir. La sculpture d'Andre a croisé le chemin du minimalisme, sans se limiter à ce dernier ; elle a pris part à la poésie expérimentale, sans appartenir à aucune de ses catégories (poésie concrète, poésie visuelle, lettrisme) ; elle a improvisé avec une irrévérencieuse autodérision sur l'héritage du ready-made dans un ensemble d'œuvres rarement exposées, *Dada Forgeries* « contrefaçons dada » ; elle est entrée en résonance avec certaines approches de la photographie, telle celle que manifestait le travail de Bernd et Hilla Becher, qu'il devait rencontrer et auxquels il vouait une grande admiration.

L'œuvre d'Andre est irrévérencieuse, fondamentalement, radicalement. Elle est aussi extrêmement diverse, d'une manière telle qu'ont été effacées, si ce n'est évacuées, les tendances simplificatrices d'un monde de l'art fondé moins sur la transgression que sur les transactions. L'artiste demeure insaisissable ; l'homme, sa vie ne viennent pas éclipser l'œuvre. Avec Andre, il n'y a aucun mythe. Simplement un travail acharné, un travail radical. Pas d'excuses, pas de diversion dans l'autobiographie, pas de surexposition de la présence. L'artiste est absent ; l'œuvre est présente. Si Marcel Duchamp, lorsqu'il est arrivé aux Etats-Unis, s'est identifié à la figure d'une comète qui avait sa queue en avant, comme pour suggérer que sa réputation les avait précédés, lui et son œuvre, alors Andre est pure matière météoritique, la pure densité de l'œuvre. Le travail demeure. (...)

## Yasmil Raymond, « Une théorie de la proximité »

(...) Au début de sa carrière, il se fournit dans les rues de Manhattan en récupérant ferraille et matériaux de rebut dans les bennes et dans les poubelles sorties le vendredi pour être collectées. Plus tard, il achètera ses matériaux directement auprès de manufactures locales, dans la ville même de l'exposition prévue. Bien entendu, étant donné le coût d'une fabrication sur mesure, son choix dépendait des machines et procédés utilisés, qui déterminaient les dimensions et la forme des éléments individuels nécessaires à la création de ses sculptures. Mais l'échelle de chaque œuvre – du format de poche au format d'un gros rocher – était dictée par la capacité physique de l'artiste à manier les matériaux. Contrairement aux œuvres de grand format réalisées par d'autres artistes de sa génération, les sculptures de Carl Andre sont, à de rares exceptions près, transportables et

maniables: elles conservent une dimension humaine qui dépouille la sculpture de sa monumentalité. (...)

Après tout, c'est précisément l'invitation lancée par Andre au visiteur de marcher sur son œuvre – le premier exemple où une sculpture a pris une fonction de socle – qui a changé l'expérience du spectateur, lequel passe d'un isolement périphérique à une position de proximité et d'intimité. Semblable invitation deviendra l'une des marques emblématiques d'Andre, insufflant immédiatement à son œuvre une capacité à susciter une pensée différente à propos des limites et des protocoles, non seulement ceux du spectateur mais aussi ceux du fabricant des matériaux utilisés, pour engendrer l'expérience de l'art. (...)

## **Arnauld Pierre, « Broken is the high column, De Lever et de quelques autres colonnes gravitaires dans l'art des années 1960 »**

(...) *Subject Matter*

Cet espace ainsi activé, c'est aussi bien celui que soutiennent les œuvres-tapis de Carl Andre et que le sculpteur assimile à une sorte de colonne immatérielle s'élevant dans l'atmosphère. « Immatérielle », peut-être, mais comme l'est un champ de forces animé de ces tensions générées par les masses de métal sur lesquelles s'engage l'observateur, qui se rend d'autant plus sensible aux propriétés physiques du matériau (densité, timbre, texture) que sa progression vers le centre de la plaque soustrait celle-ci au regard en la faisant glisser hors du champ de vision – à moins que le spectateur n'accepte de laisser tomber son regard vers le sol, en lui faisant subir le propre mouvement de chute dont les matériaux de l'œuvre ont été affectés. Les difficultés que semble avoir éprouvées l'artiste à qualifier l'éventail de perceptions non spécifiquement visuelles engagées par cette nouvelle situation d'observation montrent à quel point pesait l'oculocentrisme moderniste, jusqu'à mettre en péril la possibilité même de nommer ce qui n'est plus du seul ressort de la visualité. Andre tourne ainsi longuement autour de la question : « Je crois même que l'on peut avoir une impression de la masse, bien que cette idée ne soit peut-être rien d'autre qu'une superstition de ma part. Pourtant, je suis persuadé que l'homme est doté d'un sens subtil lui permettant de déceler des différences de masse entre des matériaux d'aspect semblable mais de masses inégales. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un sens concret ; on ne peut le nommer. Peut-être que, d'une manière ou d'une autre, l'oreille interne et le sens de l'équilibre y sont pour quelque chose. Quoi qu'il en soit, je suis convaincu que l'homme peut de façon presque inconsciente déceler des différences de masse. En se tenant au milieu d'un carré de plomb, on devrait ressentir une impression entièrement différente qu'en se tenant au milieu d'un carré de magnésium 36. » Au contraire de ce que semble alors croire le sculpteur, ce registre de perception n'est pas illusoire et peut assurément être nommé : il relève du proprioceptif, qui inclut toucher profond, sens du mouvement et de l'équilibration, ainsi que la sensibilité musculaire au poids – or cette modalité sensorielle était entrée depuis près d'un siècle dans les théories de l'empathie kinesthésique.

Avec Robert Morris dans ses « Notes on Sculpture », Dan Graham est l'un des rares à avoir cerné cette dimension kinesthésique et à l'avoir nommée en tant que telle dans un texte, *Subject Matter* (1969), dont le titre aurait pu servir de bannière à toute l'entreprise artistique de Carl Andre, foncièrement matérialiste dans son esprit et, dans sa pratique, focalisée à l'exclusion de tout autre sur les problèmes posés par la matière pondéreuse. Centré principalement sur une expérience vivante de certaines œuvres de Carl Andre, Richard Serra et Bruce Nauman, le texte de Dan Graham est une analyse originale des conditions d'existence de la sculpture dans le champ gravitaire, examinées en relation avec les caractéristiques de la performance contemporaine et, plus généralement, avec les expériences faites par le corps propre. Il n'y est guère question de phénoménologie au sens de Merleau-Ponty, mais bien des passages sont en revanche redevables d'une connaissance de la psychologie de la perception telle qu'elle était alors diffusée par des savants comme James J. Gibson, dont l'ouvrage *The Perception of the Visual World* est longuement cité par Graham à l'appui de considérations sur l'orientation gravitaire de l'espace, la kinesthésie et les perceptions somatiques. À ce titre, le très dénigré Rudolf Arnheim aurait pu lui aussi entrer en ligne de compte, qui rassemble dans les années 1960 plusieurs textes où l'on croise régulièrement des observations pertinentes sur le « poids perceptif » et la « réponse kinesthésique à l'objet visuel ». Arnheim se montre ici directement informé de la théorie de l'*Einfühlung*, définie par la manière dont l'observateur investit

subjectivement dans les choses des qualités humaines et des propriétés corporelles : on ne sera donc pas étonné de voir discutée à nouveau la dynamique de la colonne selon Wolfflin et Lipps. Cette sympathie avec la façon dont se comporte la colonne est précisément ce qui permet à Rosalind Krauss de dire que, des deux *Columns* de Robert Morris (1961, refaites en 1973), celle qui est posée sur son extrémité paraît plus fine et légère que celle qui est étendue sur le sol et qui ne suggère alors plus que du poids. Toutefois, en appelant « empathie » ce processus psychologique par lequel Krauss projette sur la forme ces images d'effort physique et musculaire (non pas des images visuelles, donc, mais des *kinesthèses*), je risque encore d'ajouter de la polémique à la polémique qu'a déjà soulevée l'autre nom que l'on peut donner à ce phénomène : anthropomorphisme. (...)

## **Extrait du texte du commissaire de l'exposition, Sébastien Gokalp, « Le temps infini de Carl Andre »**

Les œuvres de Carl Andre se caractérisent soit par un effacement, tel que le visiteur passe dessus ou devant sans les voir, soit au contraire par une très grande présence. Elles sont réalisées avec des intentions précises pour des espaces définis, et elles connaissent par la suite des modes de présentation qui diffèrent forcément de ceux d'origine. Ces transformations font-elles partie de la destinée de l'œuvre, sont-elles voulues par leur auteur, ou bien représentent-elles des suites de malentendus ?

### **Espace, environnement, lieu**

La relation entre spectateur et œuvre est au centre de nombreuses analyses phénoménologiques concomitantes de la naissance du minimalisme, à commencer par celle de Robert Morris : « L'expérience de l'œuvre se fait nécessairement dans le temps. [...] Certaines de ces œuvres nouvelles ont élargi les limites de la sculpture en mettant davantage l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets sont vues. L'objet lui-même est soigneusement placé dans ces nouvelles conditions, pour n'être plus qu'un terme de la relation. » Le célèbre texte de Michael Fried « Art et objectivité » définit de même le minimalisme par le rapport qu'il établit entre l'œuvre, le lieu et le spectateur, sans néanmoins jamais mentionner Carl Andre. Ce dernier, qui se revendique beaucoup plus d'un matérialisme marxisant, ne s'appuie pas sur la phénoménologie et n'en cite d'ailleurs aucun penseur : ses assemblages jouent autant sur l'effacement que sur la présence. Il définit sa sculpture comme forme, puis comme structure, et enfin comme « place ». Le terme anglais *place* est polysémique dans ce contexte, signifiant à la fois « espace », « lieu » et « environnement ». L'un des premiers, l'artiste Barnett Newman emploie ce terme à propos de la relation au lieu, à l'espace, que sa peinture révèle : « La peinture devrait donner à l'homme un sens de l'espace [*place*], qu'il se sache là, qu'il soit ainsi conscient de lui-même. » En 1968, en pleine vague du *land art*, Carl Andre oppose place à environnement, qui inclut le spectateur, selon une dichotomie fréquente chez les minimalistes : « Une place est un lieu à l'intérieur d'un environnement qui a été altéré de sorte que l'environnement général soit plus visible. » La sculpture, sans être un élément d'architecture, est conçue comme un révélateur de l'espace avec lequel elle est en résonance.

Andre précise : « Je cherche à distinguer un lieu à l'intérieur d'un environnement et non à entourer le spectateur d'un décor. » Plus tard, il utilise le mot *place* à propos de l'île de Bedloe, où est érigée la statue de la Liberté, et qui, selon lui, plus que le modelé de Bartholdi, intéresse les sculpteurs des années 1960.

### **Sur place**

La prise en compte ou l'appropriation de l'espace est constante, depuis sa première exposition, remarquée, à la Tibor de Nagy Gallery, en 1965, avec les œuvres *Crib*, *Compound* et *Coin*. Ses ensembles de dalles en métal au sol évoquent métaphoriquement l'histoire américaine de la conquête de l'Ouest (une période à laquelle se réfère souvent Andre), celle des propriétés rectangulaires acquises et délimitées d'un simple trait sur une carte : des ensembles à la fois virtuels et pourtant constitutifs du territoire. Carl Andre, qui se présente comme un artiste « post-atelier », conçoit la

plupart de ses sculptures en fonction du lieu. *Well* (1965) est une œuvre verticale, qu'il couche à terre trois jours après son installation pour éviter que le sol de la galerie ne s'effondre sous son poids ; il la renomme alors *Redan*. Une vidéo de Virginia Dwan – *Carl Andre : Reconfiguration at P.S.1* (1976) – le montre en train d'installer une œuvre comparable à *Lament for the Children* et, tel un peintre procédant par touches, d'éprouver le poids des blocs de béton, en essayant leur combinaison et leur espacement.

Carl Andre utilise les matériaux à sa disposition. Il le fait par défaut, à ses débuts, lorsqu'il a peu de moyens : « Je me le rappelle bien, mon père avait, outre diverses bricoles en bois, une boîte ou une poubelle de pièces de métal, des espèces d'échantillons. Il y avait une section de rail et toutes sortes de morceaux, de formes et de plaques. Ainsi, ces matériaux, métaux, bois, brique et pierre, toutes ces choses avec lesquelles je travaille maintenant ont toujours été très proches de moi. »

À partir de *Lever* (1966), il choisit des matériaux disponibles dans la région, *in situ*. « J'ai annoncé à chacune [des galeries] : "Je me rendrai sur place et ferai une exposition pour vous, mais je n'enverrai pas d'œuvres." Et c'est ma seule vraie contribution à l'histoire de l'art. » (...)



# Action culturelle

Renseignements et réservations auprès du service culturel : 01 53 67 40 80 / 41 10

Presse : 01 53 67 40 51 / 40 76

Consultez le site [www.mam.paris.fr](http://www.mam.paris.fr) pour tous renseignements sur les activités du service culturel dans les rubriques « Activités / Événements »

## ACTIVITES POUR ADULTES

### - Événements

**Jeudi 3 et 24 novembre de 18 h à 22 h**

**REGARDS. Et si nous parlions d'art ?**

Un groupe d'étudiants vous accueille au sein de l'exposition, discute et échange avec vous leurs impressions et interrogations sur l'œuvre de Carl Andre.

Ouvert à tout public et entrée gratuite dans l'exposition pour tous les étudiants

**Dimanche 6 novembre de 15 h à 17 h**

**Les gens d'uterpan X.event 2.7 d'après le protocole Les salives.**

Performance au cœur de l'exposition.

Gratuit sur présentation d'un ticket d'entrée de l'exposition

**Dimanche 20 novembre à 15 h 30, 4 décembre à 15 h 30 et jeudi 12 janvier à 20 h**

**Visites alternatives Practices in Remove**

(Durée de la visite 1h30 environ, sur réservation au 01 53 67 41 10 ou EPPM

MAM.actionculturelle@paris.fr) /

<http://practicesinremove.org/>

**Samedi 21 janvier**

**MINIMUM MAXIMUM, performance de la chorégraphe Valeria Apicella** au cœur de l'exposition.

Gratuit sur présentation du ticket d'entrée de l'exposition.

### - Visites-conférences

*Durée : 1h30. Sans réservation. Plein tarif: 7€. Tarif réduit : 5€ + prix du billet d'entrée à l'exposition.*

**Visites-conférences**

Les samedis à 16h00 et dimanches à 16h00

**Visites-conférences en lecture labiale pour les personnes sourdes et malentendantes**

*Durée : 1h30. Sans réservation.*

*Contact : [marie-josephe.berengier@paris.fr](mailto:marie-josephe.berengier@paris.fr)*

**Le jeudi 1<sup>er</sup> décembre à 18h15**

### - Ateliers sensoriels

**Contempler**

*Le dimanche à 11h00. Durée 2h. Tarif : 10€ + prix du billet d'entrée à l'exposition - Informations:*

*isabelle.martinez@paris.fr et réservation au 01 53 67 41 10*

Cet atelier vous propose de réveiller votre potentiel créatif par la relaxation et le lâcher prise avec le wutao, un art énergétique accessible à tous.

## **Le 4 décembre**

### **Slow visite**

*Le jeudi à 19h30. Durée 1h30. Tarif : 7€ + prix du billet d'entrée à l'exposition - Informations: isabelle.martinez@paris.fr et réservation au 01 53 67 41 10.*

Une visite toute en douceur qui vous invite à explorer des expériences sensorielles : multiplication des points de vue, contemplation des œuvres, déambulation...

## **Le 1er décembre**

## **ACTIVITES POUR JEUNE PUBLIC ET FAMILLES**

### **- Visites en famille (à partir de 3 ans)**

*Durée : 1h. Sur réservation au 01 53 67 41 10 ou inscription sur place, dans la limite des places disponibles. Certains samedis et/ou dimanches à 14h, 15h ou 16h. Enfants : 5€. Adultes : prix du billet d'entrée à l'exposition.*

Visitez le musée en famille à l'aide d'un livret jeux autour de l'exposition. À la fin de votre parcours, une intervenante du musée vous attend en salle afin de répondre à vos questions et à celles de vos enfants et met à votre disposition crayons, ciseaux, papier...

En famille, vous improvisez des minis ateliers.

### ***Inventer de toute pièce***

Carl Andre conçoit des installations qui modulent l'espace. Sur ce même principe, parents et enfants sont invités à réaliser une installation en lien avec une œuvre de l'exposition. Ensemble ils inventent de toute pièce un jeu avec des éléments en bois qui s'assemblent à l'infini et repartent avec leur propre création qui pourra être redéployée à la maison.

**Novembre** : 5, 13, 19, 27 - **Décembre** : 3, 11, 17

### **- La baby visite / Bien être au musée**

*Durée : 1h. Sur réservation au 01 53 67 41 10 ou inscription sur place, dans la limite des places disponibles. À 14h. Mamans, papas et bébés (jusqu'à 8 mois). Enfants : gratuit. Adultes : 7€ + tarif d'entrée à l'exposition - Porte bébé obligatoire et tenue souple vivement conseillée.*

Une visite tout en douceur et un accueil adapté sont proposés pour les bébés et leurs parents afin de pouvoir contempler les œuvres de l'artiste Carl Andre. Assis dans les salles ou en déambulation, des exercices de respiration inspirés du yoga et du wutao sont proposés pour se relaxer et se détendre. En fin de visite, assis sur des tapis, les parents sont invités à créer la première page d'un livre tactile pour leur bébé.

## **Le 6 décembre**

### **- Visites animations, prolongées en atelier**

*Durée : 1h30. Réservation au 01 53 67 41 10. Mercredi à 13h30 et samedi à 11h. Vacances scolaires les mardis mercredis jeudis à 11h.*

*Tarif : 5€*

### ***Mini Carl***

Sur le principe des modules utilisés par Carl Andre, les enfants personnalisent et manipulent des éléments en bois. Ils sont invités à créer un environnement en écho avec les œuvres du lieu. Chaque enfant repart avec son jeu de dominos constitué d'éléments transposables à l'infini.

**Novembre** : 5, 9, 12, 16, 19, 23, 30

**Décembre** : 3, 7, 10, 14, 20, 21, 22

### **- Ateliers arts plastiques**

*Durée : 2h. Sur réservation au 01 53 67 41 10. Mercredi à 15h30 et samedi à 14h. Vacances scolaires les mardis mercredis et jeudis à 14h.*

*Tarif : 7€*

### **À portée de main**

Carl Andre conçoit la plupart de ses installations en fonction du lieu dans lesquelles elles prennent place. Il utilise des matériaux de récupération. L'atelier consiste à imaginer une composition *in situ* avec des éléments aussi variés que du bois, de la mosaïque ou du carrelage. Cette mini installation se transporte et se déploie ensuite dans l'environnement familial de l'enfant.

**Novembre** : 5, 9, 12, 16, 19, 23, 30

**Décembre** : 3, 7, 10, 14, 20, 21, 22

#### **- Ateliers incubateurs / La communauté Carl Andre**

*Durée : 4h. Sur réservation au 01 53 67 41 10. À 13h30. Tarif : 14€*

Cette proposition invite les jeunes adolescents à vivre une expérience artistique dans un espace convivial : découvrir le musée et ses collections ou expositions, découvrir des artistes, échanger sur des techniques plastiques, écouter de la musique, partager leurs impressions. Un artiste plasticien et une intervenante en son lancent en salle des débats autour des œuvres puis invitent les participants à une réalisation personnelle en atelier. L'idée ? Se sentir actif au coeur d'un réseau créatif. Des clés de compréhension sont données avec une initiation à un vocabulaire artistique en français mais aussi en anglais, faisant écho à une scène artistique internationale.

**Vacances scolaires uniquement**

20, 21, 25, 26 **octobre** / 20, 21, 22 **décembre**

#### **Application mobile gratuite**

**Langue** : français

**A voir** : vidéos présentant Carl Andre

**À écouter** : 14 œuvres commentées par le commissaire de l'exposition Sébastien Gokalp, 1 œuvre commentée par l'artiste Carl Andre

Version retranscrite à l'écrit pour les malentendants

# Informations pratiques

## **Musée d'Art moderne de la Ville de Paris**

11, avenue du Président Wilson  
75116 Paris  
Tél : 01 53 67 40 00 / Fax : 01 47 23 35 98  
[www.mam.paris.fr](http://www.mam.paris.fr)

## **Transports**

Métro : Alma-Marceau ou Léna  
RER : Pont de l'Alma (ligne C)  
Bus : 32/42/63/72/80/92  
Station Vélib' : 3 av. Montaigne ou 2 rue Marceau  
Station Autolib' : 24 av. d'Iéna, 33 av. Pierre 1<sup>er</sup> de Serbie ou 1 av. Marceau

## **Horaires d'ouverture**

Mardi au dimanche de 10h à 18h (fermeture des caisses à 17h15)  
Nocturne le jeudi de 18h à 22h seulement pour les expositions (fermeture des caisses à 21h15)  
Fermeture le lundi et certains jours fériés



L'exposition est accessible aux personnes handicapées moteur et à mobilité réduite.

## **Tarifs de l'exposition « Carl Andre, Sculpture as Place, 1958-2010\* (\*La sculpture comme lieu, 1958-2010)»**

Plein tarif : 9 €  
Tarif réduit : 6 €

## **Billet combiné Carl Andre / Bernard Buffet**

Plein tarif : 15 €  
Tarif réduit : 10 €

## **Billetterie**

Billets coupe-file sur [www.mam.paris.fr](http://www.mam.paris.fr)

## **Le musée présente également**

**Benjamin Katz** dans les collections permanentes du 30 septembre au 31 décembre 2016  
**EVA & ADELE** dans les collections permanentes du 30 septembre 2016 au 26 février 2017  
**Bernard Buffet** du 14 octobre 2016 au 26 février 2017

## **À venir**

**Karel Appel** (24 février - 20 août 2017)  
**Medusa, Bijoux et Tabous** (19 mai - 5 novembre 2017)  
**Derain, Balthus, Giacometti** (2 juin - 29 octobre 2017)

## **Contacts Presse**

**Maud Ohana**  
Responsable des relations presse  
Tél. 01 53 67 40 51  
E-mail [maud.ohana@paris.fr](mailto:maud.ohana@paris.fr)

**Morgane Barraud**  
Assistante attachée de presse  
Tél. 01 53 67 40 76  
E-mail [morgane.barraud@paris.fr](mailto:morgane.barraud@paris.fr)

# PARIS MUSÉES

## Le réseau des musées de la Ville de Paris

Réunis au sein de l'établissement public Paris Musées, les quatorze musées de la Ville de Paris rassemblent des collections exceptionnelles par leur diversité et leur qualité.

La gratuité de l'accès aux collections permanentes a été instaurée dès 2001\*. Elle se complète aujourd'hui d'une politique d'accueil renouvelée, d'une tarification adaptée pour les expositions temporaires, et d'une attention particulière aux publics éloignés de l'offre culturelle.

Les collections permanentes et expositions temporaires accueillent ainsi une programmation variée d'activités culturelles.

Un site internet permet d'accéder à l'agenda complet des activités des musées, de découvrir les collections et de préparer sa visite.

[www.parismusees.paris.fr](http://www.parismusees.paris.fr)

### Les chiffres de fréquentation confirment le succès des musées de la Ville de Paris :

Fréquentation : 3 106 738 visiteurs en 2015  
Expositions temporaires : 1 397 916 visiteurs  
Collections permanentes : 1 708 822 visiteurs

\*Sauf exception pour les établissements présentant des expositions temporaires payantes dans le circuit des collections permanentes (Crypte archéologique du Parvis de Notre-Dame, Catacombes). Les collections du Palais Galliera ne sont présentées qu'à l'occasion des expositions temporaires.

## La carte Paris Musées

### Les expositions en toute liberté !

Paris Musées propose une carte, qui permet de bénéficier d'un accès illimité et coupe-file aux expositions temporaires présentées dans les musées de la Ville de Paris ainsi qu'à des tarifs privilégiés sur les activités, de profiter de réductions dans les librairies-boutiques et dans les cafés-restaurants, et de recevoir en priorité toute l'actualité des musées. Plus de 11 000 personnes sont porteuses de la carte Paris Musées.

Toutes les informations sont disponibles aux caisses des musées ou via le site :

[www.parismusees.paris.fr](http://www.parismusees.paris.fr)

