

DANIEL
BUREN
& ALBERTO
GIACOMETTI
ŒUVRES
CONTEMPORAINES
1964-1966

DANIEL
BUREN
& ALBERTO
GIACOMETTI
ŒUVRES
CONTEMPORAINES
1964-1966

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition :
«Daniel Buren & Alberto Giacometti,
Œuvres contemporaines, 1964-1966»,

à la galerie kamel mennour, Paris, du 29 avril au 26 juin 2010.

*This book accompanies the exhibition:
"Daniel Buren & Alberto Giacometti,
Œuvres contemporaines, 1964-1966",

at kamel mennour gallery, Paris, France, from the 29th April to
the 26th June 2010*

SOMMAIRE

1	TEXTES/ <i>TEXTS</i>	
	6	« Contemporain ? » / “ Contemporary ? ”, Daniel Buren
	14	« Daniel Buren & Alberto Giacometti 1964-1966. Histoire d’une rencontre qui n’a pas eu lieu » / “ Daniel Buren & Alberto Giacometti 1964-1966. The story of an encounter that never took place ”, Véronique Wiesinger
	26	« L’expérience de l’exposition » / “ The experience of the exhibition ”, Bernard Blistène
40	ICONOGRAPHIE DES ŒUVRES/ <i>ICONOGRAPHY OF THE WORKS</i>	
	40	Vues de l’exposition
	82	Daniel Buren : Œuvres 1964-1966
	124	Alberto Giacometti : Œuvres 1964-1966
138	CHRONOLOGIE SÉLECTIVE/ <i>SELECTIVE CHRONOLOGY</i>	
	138	Daniel Buren
	140	Alberto Giacometti

Cette exposition est née à la suite d'une rencontre puis d'une initiative due à Véronique Wiesinger. Plutôt que de refuser immédiatement une telle proposition, étonnante pour moi à plus d'un titre étant donné le ravin qui existe entre l'œuvre de Giacometti et la mienne, je décidai de ne pas la rejeter sans y réfléchir un peu plus avant. L'analyse me fit opter pour une proposition très particulière que Véronique Wiesinger accepta. Ne trouvant, selon moi, aucune raison ni esthétique ni éthique valable, permettant de juxtaposer nos deux œuvres, quels éléments autres pouvaient émerger de telles différences ? Contre toute attente je me rendis compte qu'un moment pivot pouvait nous réunir.

Au moment où mon travail prit sérieusement son propre envol, celui de Giacometti allait se terminer brutalement.

Ce moment pivot est 1964-1966 (mort de Giacometti en janvier 1966).

Nous avons donc là, simultanément, une fin et un début.

Une œuvre confirmée et une autre qui se cherche.

Des pièces archiconnues déjà à l'époque, et d'autres toujours peu connues quarante-cinq années plus tard.

Les exposer ensemble, par le biais d'un moment commun et seulement cela, permet d'éviter de faire une histoire esthétique comparée (ce qui serait par ailleurs ridicule), ou d'insister sur ce qui les rend dissemblables et différentes (ce qui ne serait pas moins ridicule).

En revanche, souligner ces étranges cohabitations dans le temps et dans l'espace où des préoccupations différentes, voire opposées, se chevauchent, me semble très souvent oblitéré par l'histoire, pour différentes raisons qu'il ne s'agit pas d'étudier ici.

Multiplicité, contradiction et cacophonie dans la même époque, et ce à toutes les époques.

Rencontres accidentelles donc, mais dans la concordance des temps.

Si on ose parler de dialogue entre deux trains qui se télescopent, cette exposition est alors de ce type-là.

Alors que je faisais ces peintures, je pensais justement que l'œuvre de Giacometti (comme beaucoup d'autres et non des moindres, j'ose l'avouer) était la plus loin possible de mes préoccupations et intérêts du moment.

C'était précisément, pour moi, paradoxalement, une œuvre d'une autre époque justement.

Giacometti m'apparaissait, comme une image, l'« artiste » dans toute sa splendeur, l'artiste bohème, romantique à l'allure quelque peu maudite, une image ressemblant trait pour trait à celle que le grand public se fait la plupart du temps d'un artiste, une image qu'il fallait par tous les moyens tenter d'éviter et dans laquelle il ne fallait surtout jamais tomber.

Nous étions jeunes, quelque peu enragés, et d'autre part furieusement opposés à cette école de Paris que nous trouvions étouffante, sclérosée et sans plus aucun intérêt, et ce depuis plus d'une dizaine d'années.

Or, à tort ou à raison, à l'époque, pour moi et d'autres aussi, comme mon ami le plus proche Michel Parmentier pour ne pas le nommer, Giacometti était l'une de ces figures parmi les plus représentatives de cette école poussiéreuse et surannée dans laquelle non seulement nous n'avions pas de place, mais encore et surtout nous ne voulions à aucun prix ni mettre les pieds ni prendre place. L'école de Paris devait être abolie.

Tout pour nous semblait devoir être rejeté, l'attitude de l'artiste en question, les textes qu'on écrivait sur lui, sa complaisance à se faire photographe, et bien entendu son œuvre dans son ensemble.

Nous avons tous dans notre panthéon personnel les images hyperpositives de quelques artistes

DANIEL BUREN né en 1938 à Boulogne-Billancourt.

Vit et travaille *in situ*

que l'on trouve remarquables et que l'on porte aux nues (très peu nombreux en ce qui me concernait à l'époque), puis dans une sorte de panthéon « négatif », ceux que l'on exècre et que l'on voue aux gémonies !

Alberto Giacometti se trouvait dans la deuxième catégorie, partageant d'ailleurs cette place avec un nombre considérable d'autres.

Je dois avouer qu'à cette époque, aussi stupide que cela puisse paraître aujourd'hui, rien ni personne à peu près, ne trouvait alors grâce à nos yeux.

Ni Tàpies, ni Picasso, ni Giacometti, ni Matisse. À part sans doute Malevitch ou Pollock, Barnett Newman ou Brancusi, nous avions relégué tout le monde dans les poubelles de l'histoire, y compris l'école new-yorkaise naissante, même si vers elle la curiosité de nos regards convergeait.

Nous ne pouvions avancer qu'à ce prix. À coups de serpe.

Bien entendu ces images, positives et négatives, étaient objectivement fausses, mais c'est avec elles qu'un travail se forge avec la passion, la virulence et l'injustice qui siéent à la jeunesse, quitte à réviser quelques positions et appréciations le temps passant.

En 1964-1966, j'élaguais donc et tentais de voir où les influences marquantes subies pouvaient me mener et également, bien entendu, comment m'en débarrasser ! Je dois dire pour en terminer sur quelques positions de cette époque, que le travail de Giacometti, contrairement à d'autres artistes rejetés également mais dont l'influence avait été très forte sur moi, ne m'avait quant à lui jamais impressionné ni influencé.

Je pense d'ailleurs que c'est parce qu'une telle distance existe entre son travail et le mien qu'on peut les mettre en vis-à-vis avec respect, et pour d'autres raisons que celles habituellement d'usage dans ce type de confrontation, qui sont soit dans la lignée d'un certain esprit qui relierait des œuvres par ailleurs dissemblables, ou bien alors

dans l'admiration sans borne d'un plus jeune envers son aîné.

Ici, c'est un respect objectif et profond pour une œuvre qui m'est étrangère, qui permet cette rencontre en insistant sur la seule chose objective qui unit ces travaux : la date de naissance des œuvres montrées.

On ne peut empêcher personne de créer des affinités entre n'importe quoi et son contraire, et c'est pourquoi, ici, le seul rapport sur lequel l'attention doit se porter est sur le temps où ces travaux se sont faits, se sont fabriqués, dans la mesure où les deux œuvres prennent d'elles-mêmes leurs distances.

J'étais, à l'époque, aussi éloigné de Giacometti que de Matisse, pour indiquer un nom auquel d'aucuns se plaisaient parfois aujourd'hui à mettre mon travail en écho.

Il va sans dire que je me sens fort loin et de l'un et de l'autre.

Chacun est libre de faire toutes les associations qu'il voudra, faut-il encore qu'elles puissent résister à l'analyse !

Mais je répète ici que ce qui me semble intéressant, et pourquoi cette exposition a pu voir le jour, c'est que les œuvres exposées n'ont aucun rapport entre elles et pourtant elles sont nées en même temps et pour la plupart ont été faites dans le même lieu. À l'époque il est évident aussi que j'étais beaucoup plus sûrement un étranger pour Giacometti qu'il ne l'était pour moi.

Mon travail lui était, et c'est bien normal, complètement et objectivement inconnu, alors qu'en revanche son œuvre, que je connaissais bien, m'était complètement étrangère.

Mais en tant qu'œuvres, elles ont exactement le même âge et sont donc de la même génération.

Or, peut-on parler de cette manière à propos d'œuvres d'art ? Qu'en est-il exactement de la contemporanéité des œuvres ? Aujourd'hui où il est établi que le terme « art contemporain »

distingue un moment artistique précis dans l'histoire de l'art occidental, comme «art moderne» en distingue un autre, n'y a-t-il pas autant de différences entre la plupart des œuvres qui se fabriquent et, qui plus est, sont faites par des individus du même âge aujourd'hui, qu'entre l'œuvre de Giacometti et la mienne par exemple? Quels rapports relient les œuvres entre elles, ou bien encore quelles distances tissent-elles entre elles? Balthus et Pollock sont deux contemporains (ils sont nés à quatre petites années de distance), quels rapports entre eux? sont-ils bien du même temps et font-ils même bien partie de la même planète?

Si de tels hiatus peuvent exister entre deux artistes de la même génération, il ne peut être que plus extravagant de mettre ensemble des œuvres ayant le même âge, mais provenant d'artistes de générations différentes.

C'est exactement ce qui est tenté ici.

On aborde aussi ici le terme de «contemporain». Que recouvre-t-il au juste? Il est tant à la mode aujourd'hui qu'on voit bien l'ambiguïté dont il est porteur. Ambiguïté utilisée aujourd'hui jusqu'à la nausée afin d'aplatir sous un même et seul vocable tout ce qui pourrait éventuellement poser quelques questions.

Que la production soit chinoise, sud-africaine, européenne ou provenant des États-Unis, qu'elle soit faite par des artistes dans la tradition de l'histoire de l'art occidental, par des prêtres vaudou ou des chamans himalayens, tous peuvent cohabiter sous l'appellation magique : «art contemporain», et se trouver côte à côte, comme s'ils s'agissait d'une seule et même discipline dont seule l'originalité éventuelle des formes ou des contenus permettrait de les distinguer.

Merci en passant à l'exposition «Magiciens de la Terre» qui inaugura cette tendance effrayante et à bout de souffle de toutes ces expositions, biennales et foires d'art mélangées, identiques les

unes aux autres finalement, et dont nous sommes les témoins aujourd'hui.

L'«art contemporain» se trouvant l'alter ego, la copie conforme non seulement de la société du spectacle — ce que nous savions déjà depuis bien longtemps —, mais surtout aujourd'hui le fer de lance du néo-libéralisme échevelé, de l'échangisme et de la spéculation généralisée qui nous mènent tout droit à la catastrophe.

Dans le temps, c'est-à-dire lorsque ce terme avait perdu son sens, on employait pour couvrir toutes les nouvelles tendances, surtout lorsqu'elles n'avaient absolument rien de révolutionnaire, le terme d'«avant-garde» pour tenter de les définir et de leur donner une crédibilité que leur contenu leur refusait.

Aujourd'hui, c'est «art contemporain» qui le remplace. Un terme beaucoup plus neutre encore, employé de telle façon qu'on peut dire qu'il est presque totalement vide de sens.

En partant des dates de naissance des œuvres, c'est sur le sens du mot «contemporain» qu'il est demandé de réfléchir.

C'est très précisément autour de cette notion de temps et d'époque que cette exposition gravite, pas sur les âges comparés des artistes, mais l'âge de leurs œuvres et seulement cela. Ce n'est pas non plus de savoir ce que fit Uccello à 30 ans et Picasso au même âge, mais quel âge ont les œuvres : 500 ou 50 ans?

Ce qui me semble intéressant à souligner, et qui ne l'est pas souvent, ce sont par exemple des faits comme *Autumn Rythm* de Pollock (1950) ayant le même âge que les papiers découpés de Matisse ! Ou bien le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch et les *Nymphéas* de Monet qui sont nées les mêmes années !

Comment cohabitent, ou bien se repoussent, ces productions simultanées dans des cultures similaires? Comment et pourquoi l'histoire très souvent les dissocie à un tel point que personne

(hors des historiens d'art justement) ne serait prêt à parier un kopeck sur le fait qu'une œuvre comme *New York City III* (1942-1944) de Mondrian a le même âge exactement que *Hierarchical Birds* (1944) de Mark Rothko?

Plutôt que de tout aplatir comme c'est la mode aujourd'hui, montrons les différences en partant d'un point objectif : le moment où les œuvres se sont faites.

Ou bien encore, plutôt que de juxtaposer n'importe quoi provenant de n'importe où, voire de juxtaposer des œuvres de n'importe quelle époque dans une même chambre, ou pire encore de juxtaposer sous prétexte de contemporanéité un moteur d'avion et une peinture de Léger faits la même année, pourquoi ne pas tenter de juxtaposer, le temps d'une exposition, des œuvres *a priori* de même nature (artistique), faites au même moment et dans le même environnement culturel, qui continuent de dire des choses tellement dissemblables en gardant leur fondamentale étrangeté les unes par rapport aux autres, tout en s'attardant une seconde sur leur production simultanée, et faire de cet accident le point de départ d'une réflexion?

Ici au moins nous n'abuserons personne.

Cette exposition ne dira sans doute pas si l'œuvre de Giacometti, classée généralement dans la section «art moderne», et la mienne dans celle «art contemporain» sont à leur juste place ou non, ni si leur juxtaposition grâce aux deux années choisies et qui les ont vues naître donne un coup de jeune à l'un et un coup de vieux à l'autre. Pour ténu que puisse paraître le «thème» qui réunit ici chez Kamel Mennour des œuvres de 1964-1966 de Alberto Giacometti et de moi-même, on peut dire sans risque de se tromper que les termes qui les relient : «œuvres contemporaines», sont précis et collent exactement à ce qu'ils veulent dire.

Ces œuvres ont bien été faites dans le même temps, c'est incontestable.

Cependant, en s'appuyant sur l'exactitude sémantique du mot contemporain pour exprimer cette relation, qu'en est-il de l'usage aujourd'hui du même terme «contemporain» utilisé à toutes les sauces dans le domaine des arts visuels? Là, à mon sens et en dehors des sensations esthétiques fortes, banales ou controversables que l'exposition peut apporter aux visiteurs, elle débouche automatiquement sur une série de questions.

Qui est contemporain de qui? ou bien, sous quels critères les œuvres sont-elles contemporaines les unes des autres? Y a-t-il des œuvres faites en même temps plus contemporaines que d'autres, et alors de quoi parle-t-on? Les travaux d'un artiste d'il y a un siècle par exemple, peuvent-ils se dire contemporains d'une œuvre faite aujourd'hui? et inversement? À partir de quel moment ne sommes-nous plus des artistes contemporains? ou encore, combien de temps les artistes dits contemporains aujourd'hui le resteront-ils? Et s'ils ne le sont plus, en quoi seront-ils alors transformés? en des artistes qui accéderont à la postérité, ou bien en des artistes plus ou moins oubliés, des artistes de la postériorité?

Vérone, mai 2010

DANIEL BUREN born 1938 in Boulogne-Billancourt.
Lives and works *in situ*

This exhibition resulted from a meeting and an initiative originated by Véronique Wiesinger. Rather than immediately turn down the proposition, which for me is an astonishing one in more ways than one, given the yawning gulf between Giacometti's work and my own, I decided to delay my response until I had given it more thought. My analysis led me to make a very singular proposition which Véronique Wiesinger accepted. Given that, as far as I can see, there is no aesthetic or ethical reason for juxtaposing our two bodies of work, what other elements might emerge from within such obvious differences? Quite unexpectedly, I realised that we could be connected by one pivotal moment. For just as my work was seriously getting going, Giacometti's was approaching its abrupt end. This pivotal moment is 1964–66 (Giacometti died in January 1966). We thus had, simultaneously, a beginning and an end. A confirmed body of work and one still seeking its identity. Pieces that were already extremely well-known at the time and others that are still little-known forty-five years later. To exhibit them together, on the basis of a shared moment, and only that, helps avoid writing a piece of comparative aesthetic history (which would be ridiculous, anyway) or emphasising what makes them unlike and different (which would be no less ridiculous). However, I do think that history very often ignores its strange cohabitations in time and space, the overlapping of different if not opposing concerns. The reason why it obliterates this reality is not the subject here. Multiplicity, contradiction and cacophony within

a given period, and in all periods. Accidental encounters, therefore, but within a concordance of time frames. If one can speak of a dialogue between two crashing trains, then that's the dialogue you have in this exhibition. When I was making paintings, I was indeed thinking that the work of Giacometti (and of many other artists of no mean stature, I dare admit) was as far as could be from my concerns and interests at the time. I saw Giacometti as an image, "the artist" in all his splendour, the bohemian, Romantic artist, carrying something of a curse, exactly the kind of image that people generally have of artists, an image that I was absolutely determined to avoid, and never let myself lapse into. We were young, rather hot-headed and also furiously opposed to that School of Paris that we thought had been stifling, sclerotic and utterly devoid of interest for a good decade. Now, rightly or wrongly, at this time, for me and for others, like my closest friend Michel Parmentier (naming no names), Giacometti was one of the most representative figures of this dusty and superannuated school where there was no place for us and that, above all, we wanted to avoid entering or occupying, whatever the cost. The School of Paris had to be abolished. Everything, we thought, was to be rejected out of hand: the attitude of the artist in question, the texts written about him, his willingness to have himself photographed, and of course, his entire body of work. In our personal pantheon we all had these extremely positive images of a few artists we found remarkable and praised to the skies (I personally had very few of them at this time),

and we had "negative pantheons" of those we loathed and pilloried. Alberto Giacometti belonged in the second box, along with many others, in fact. I must admit that in those days, stupid as this may sound today, nothing and nobody – or thereabouts – found favour with us. Neither Tàpies nor Picasso, neither Giacometti nor Matisse. Apart no doubt from Malevich and Pollock, Barnett Newman and Brancusi, we had dumped everyone in the dustbin of history, including even the nascent School of New York, even if that was the great focus of curiosity. That was the only way we could make headway: slash and burn. Of course, these images, both the positive and the negative ones, were objectively false, but it is with such images in mind that work is made with the passion, the virulence and the injustice that go with youth, even if it means that certain positions and judgements do have to be revised over the years. So, in 1964–66 I was busy cutting and trying to see where the influences I had undergone might lead me, and also, of course, how to get rid of them! I must say, to conclude on the subject of my positions in those days, that, unlike other artists I rejected but who had been very strong influences on me, I had never been impressed or influenced by Giacometti. In fact, I think it's precisely because there is such a distance between his works and mine that they can be put facing each other in a respectful way, and for reasons other than those that usually obtain in this kind of confrontation, in line with a certain spirit that links otherwise dissimilar works, or based on the younger artist's boundless admiration for his elder. Here it is objective, deep respect for a body of

work that is alien to me that makes this encounter possible, by emphasising the only objective fact that links these œuvres: the date of birth of the works on display. You can't keep someone from seeing affinities between anything and its opposite, and that is why, here, the only relation requiring attention is the time when these works were done and made, insofar as the two sets of works themselves take their distances. At the time I was as far from Giacometti as from Matisse, to mention someone that some people nowadays like to see echoed my work. It goes without saying that I feel very far from both. Everyone is free to make whatever associations they like, but these still need to stand up to analysis. But to repeat myself here, what strikes me as interesting, and the reason why this exhibition could happen, is that the exhibited works bear no relation to each other and yet were created at the same time and, in most cases, made in the same place. Clearly, in those days I was much more obviously a stranger to Giacometti than he was for me. My work was, quite understandably, completely and objectively unknown to him whereas his work, which I knew well, was completely alien to me. But these artworks are exactly the same age and are therefore of the same generation. But can one talk about artworks in this way? What is this contemporaneity of artworks? Today it has been established that "contemporary" art designates a precise historical moment in the history of western art, just as "modern art" distinguishes another. Are there not as many differences between most of the works being made today, and moreover, by people of the same

age, as between, for example, Giacometti's work and my own? What relations link the works together or, indeed, what distances do they set up between themselves? Balthus and Pollock are two contemporaries (they were born four years apart): what relations are there between them? Do they belong to the same time and are they inhabitants of the same planet?

If such gaps can exist between two artists of the same generation, it can only be even more fanciful to put together works of the same age but by artists of different generations.

That is exactly what is attempted here.

What we are dealing with here with the term "contemporary". What exactly does it represent? It is so fashionable these days that we can see its underlying ambiguity. And that ambiguity is used ad nauseam in order to flatten with a single word things that might possibly raise a few questions. Whether the work is Chinese, South African, Icelandic, European or American, whether made by artists working in the western art historical tradition, by voodoo priests or by Himalayan shamans, anything can cohabit under the magical term "contemporary art" and be placed side by side, as if it were one and the same discipline, with only the possible originality of forms and content providing a way of distinguishing between items. So let's say a big thanks in passing to the exhibition Magiciens de la Terre, which inaugurated this frightening and now very tired tendency of all these biennials and art fair mishmashes which in the end are all alike, that we are seeing nowadays.

"Contemporary art" turns out to be the alter ego, the identical copy, not only of the society of spectacle – which we've known for a long time – but above all, nowadays, the spearhead of the untrammelled neo-liberalism, exchange-mania

and universal speculation that has led us straight to disaster.

In the old days, when the term had become emptied of meaning, the word used to cover all the new tendencies, especially when there was absolutely nothing revolutionary about them, was "avant-garde", as an attempt to define them and give them a credibility that their content denied them.

Today that term has been replaced by "contemporary art". A term that is much more neutral still, used in such a way that we can say it is totally devoid of meaning.

Starting with the dates of birth of the works, I am being asked to reflect on the meaning of the word "contemporary".

It is around this notion of time and period that this exhibition revolves – not the comparative ages of the artists, but the age of their works, and only that. It's not about knowing what Uccello did aged 30 and Picasso likewise, but the age of the works: 500 or 50 years?

What I think it is interesting to emphasise, and what are not often emphasised, are facts, for example, that Pollock's 1950 *Autumn Rhythm* is the same age as Matisse's paper cut-outs! Or that Malevich's *White Square on a White Ground* and Monet's *Water Lilies* were born in the same year. How do these simultaneous productions from similar cultures cohabit or repel each other? How and why does history so often separate them so nobody (apart, that is, from art historians) would bet a penny on the idea that Mondrian's *New York City III*, 1942–44, is exactly the same age as Mark Rothko's *Hierarchical Birds*, 1944?

Rather than flatten everything, as is the fashion nowadays, let's show differences, starting with an objective fact: the years the works were made.

Or again, rather than juxtaposing any old things

from any old origin, or even juxtaposing works from any period together in a room, or, even worse, juxtaposing on the grounds of contemporaneity an aeroplane engine and a Léger painting made the same year, why not try to juxtapose, for the duration of an exhibition, works that are in principle similar in nature, were made at the same time and in the same cultural environment, and that continue to say such different things while retaining their fundamental reciprocal strangeness, while dwelling for a moment on their simultaneous production and making that accident the starting point of a meditation?

Then, at least, we wouldn't be fooling no one.

This exhibition probably won't say whether the work of Giacometti, generally filed under "modern art", and my own, which goes into the "contemporary art" category, are in their proper place, or if their juxtaposition based on the two chosen years when they were made, makes one seem younger and the other older.

However seemingly slight the "theme" bringing together works from 1964–66 by Alberto Giacometti and myself at Galerie Kamel Mennour, we can say without risk of error that the term linking them, "contemporary works", is precise and reflects exactly what they mean. These works were indeed made at the same time, there's no denying it.

However, if we emphasise the exact meaning of the word "contemporary" to express this relation, what does that say about the way we now use this same word, which is applied to just about everything in the visual arts?

Here, as I see it, and quite aside from the powerful, banal or controvertible sensations that the exhibition may induce in visitors, it points

automatically to a series of questions.

Who is the contemporary here, and of whom? Or, by what criteria are works considered contemporaneous of each other? Are some works made at the same time more contemporary than others, and what would that mean? Can it be said that work done by an artist from a century ago is contemporary with work made today? And conversely? At what point do we cease to be contemporary artists? Or again, how long will so-called contemporary artists remain contemporary, and if they cease to be, then what have they been transformed into? Into artists who will enter posterity or artists who will be more or less forgotten, artists of the past?

Verona, May 2010

DANIEL BUREN & ALBERTO GIACOMETTI 1964-1966. HISTOIRE D'UNE RENCONTRE QUI N'A PAS EU LIEU

Depuis 2007, la Fondation Alberto et Annette Giacometti œuvre à favoriser l'expression de points de vue contemporains sur l'œuvre de Giacometti. Son but est de promouvoir auprès du plus large public l'actualité de l'œuvre et sa complexité, au plus loin du cliché de l'artiste existentialiste – cliché qui à vrai dire n'a jamais trompé les artistes mais seulement les amateurs de formules toutes faites et de classements sommaires. En 1964, François Mathey, commentant un ouvrage récent sur l'artiste, notait justement : « C'est une glose très séduisante sur un certain Giacometti qui serait l'existentialiste type. Cette vision pittoresque du personnage et tous les commentaires qui en découlent sont malheureusement peu conformes à la réalité : Sartre lui-même ne l'a jamais imaginée. »¹

Inviter Daniel Buren à rapprocher son œuvre de celle de Giacometti², en lui donnant carte blanche pour le thème et le lieu, semblait une évidence : comment ne pas penser confronter l'artiste de la rayure répétée et de l'*in situ* à l'artiste de la compulsion au presque même et du rapport à l'espace ? Mais en même temps cette proposition était un défi, tant leurs œuvres sont a priori formellement dissemblables.

Déjouant toutes les prévisions, Daniel Buren créa la surprise en choisissant de mettre en scène une rencontre qui n'a pas eu lieu. En juxtaposant ses œuvres et celles de Giacometti sur deux ans, 1964 et 1965, qui font partie des premières années de sa propre création et sont les dernières de celle de Giacometti, il met en scène un accident de la circulation artistique qui force à penser et voir une évidence éternellement oubliée : des artistes de générations différentes créent dans une contemporanéité à laquelle ils ne peuvent échapper ; un même esprit du temps imprègne les créateurs vivants attentifs à leur époque.

L'exposition propose pour la première fois la collision inopinée d'un échantillon de leur production sur ces deux années charnières : en 1964, Giacometti remporte le Guggenheim International Award à New York tandis que Buren présente sa première exposition en galerie à Paris. En 1965, Giacometti remporte son ultime prix, le premier octroyé par la France : le Grand Prix national des arts, qui le sacre monument de l'institution officielle française ; Buren, lui, reçoit le prix de la Biennale de Paris qui l'installe dans l'avant-garde artistique parisienne. 1965 est l'année des dernières œuvres de Giacometti mais aussi celle de son premier voyage à New York ; c'est celle des premières rayures de Buren, qui passe la plus grande partie de son temps aux États-Unis et prend la décision de ne plus créer en atelier. En 1964-1965, Buren accomplit un tournant capital dans son parcours artistique, abandonnant la figure, le collage et la déchirure pour la rayure et la pratique *in situ*. Pour Giacometti, la figure féminine debout inlassablement répétée et réduite au signe est devenue un référent abstrait qui définit l'espace ; ses bustes, dépouillés de toute anecdote ou expressivité, sont le fruit d'accumulations et d'arrachements. Il conçoit une œuvre pour un lieu spécifique, le grand hall de la Tate Gallery : la *Figurine de Londres*. Buren choisit de recourir à la toile rayée industrielle ; Giacometti persiste dans son choix de l'édition en bronze comme celui d'une reproduction déléguée à la fonderie dans laquelle il n'intervient à aucun stade.

Les années 60 marquent la fin des grands conflits entre abstraits et figuratifs, ou entre abstraits divisés entre géométriques et gestuels, qui avaient agité la scène parisienne et mondiale depuis les années trente. Ces questions n'ont jamais intéressé Giacometti (qu'on se rappelle le dessin par lequel il répondit en 1935 à l'enquête accompagnant la querelle du réalisme : un homme qui prend congé en saluant avec son chapeau³). Elles sont tout aussi

VÉRONIQUE
WIESINGER

VÉRONIQUE WIESINGER est conservatrice en chef du Patrimoine. Elle est directrice de la fondation Alberto et Annette Giacometti à Paris depuis sa création en 2003. Après des études d'histoire de l'art à l'Université de Paris IV Sorbonne et d'architecture à l'École Spéciale d'Architecture (Paris), elle a passé le concours de Conservateur du Patrimoine au Ministère de la Culture en 1984. Elle a commencé sa carrière comme conservateur au Musée national d'art moderne - Centre Pompidou. À partir de 1988, elle a dirigé ou été chargée des collections de divers musées : le musée national de la Coopération francoaméricaine (château de Blérancourt, Aisne) (1987-1993), le musée national de la Légion d'honneur (Paris) (1993-1995), le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (1995-1999). De 2000 à 2003, elle a été chargée de mission à la Direction des Musées de France pour la création de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Elle a été depuis 1988 le commissaire de nombreuses expositions dont les deux rétrospectives consacrées à Alberto Giacometti au Centre Pompidou et à la Bibliothèque nationale de France en 2007, et de l'exposition *Giacometti. En perspective* au musée des Beaux-Arts de Caen en 2008, consacrée aux liens entre Giacometti et l'art contemporain. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages et essais critiques, et a dirigé l'édition des *Écrits. Articles, notes et entretiens* d'Alberto Giacometti en 2008. Elle supervise la compilation du catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste dont la Fondation a la charge.

- François Mathey, « Les expositions Giacometti », *Art de France*, Paris, Hermann, 1964, p. 374.
- Invitation formulée en 2008 à l'occasion du Prix LVMH pour la création, prix à destination des écoles d'art dont le thème portait sur « Hommage à Giacometti. Répétition et différence », et dont Daniel Buren accepta de présider le jury.
- « Où va la peinture ? », *Commune*, n° 22, juin 1935, p. 1135.

14

15

obsolètes pour les nouvelles générations, qui se concentrent sur ce qui intéresse Giacometti depuis toujours : les limites du champ de l'œuvre d'art, la question de la représentation du réel, la mise en cause de l'innovation stylistique. Giacometti produit un art qui met en cause les a priori culturels de la perception, définit son propre espace et y intègre le spectateur. Du reste, dans les années 60, Giacometti est perçu par la critique comme un franc-tireur protégé par son statut de « valeur sûre », étranger aux conflits entre réalistes et abstraits ; son art n'est pas même classé comme figuratif (Bernard Buffet est alors considéré comme le champion de cette tendance⁴).

Tout en étant un citoyen engagé dans son temps, Giacometti refusa (et l'on sait que ce fut l'une des raisons de son éviction du mouvement de Breton en 1935) de produire un art de propagande. Avec Buren, Mosset, Parmentier et Toroni, note Christian Besson, s'affirme « pour la première fois dans l'art, une attitude politique qui ne donnait pour ainsi dire ni dans l'innovation formelle ni dans le contenu » et « mettait en branle des moyens purement plastiques »⁵, une position qui n'est pas éloignée sur le fond de celle de Giacometti, même si le système des uns et de l'autre pour y parvenir diffère profondément.

Les têtes dont Giacometti commence la production en série en 1935 à sa sortie du surréalisme, d'après des modèles volontairement non identifiés, il les nomme *têtes*, *bustes*, *bustes d'homme*. Comme le remarque Jean Cassou en 1936, l'art du portrait était déjà alors arrivé dans son âge académique, et renouveler l'art du portrait n'était pas le propos de Giacometti. Les *têtes*, les *figures* deviennent des signes, des éléments de vocabulaire. Après la guerre et le feu d'artifice créatif des années 1948-1951, l'abandon de l'invention de nouveaux motifs accompagne chez lui une défiance fondamentale

pour le concept d'originalité qui était le ressort des avant-gardes modernes. Les recherches de Buren pendant la période 1964-1966, d'une incroyable variété, épuisent aussi à leur manière le motif, purgent l'artiste des images qui l'encombrent : « J'ai eu besoin de peindre pour éliminer ce que je ne voulais plus voir » déclare-t-il à Sarane Alexandrian en 1965⁶, propos qui font écho à ceux de Giacometti qui doit jusqu'en 1951 exécuter « malgré lui » certaines visions pour s'en débarrasser.

Giacometti n'a jamais cru au progrès en art ; ensuite il a renoncé au bon goût, à l'expression de soi : « Aujourd'hui où chacun veut représenter son individualité, je n'accorde aucune importance à la mienne »⁷. Tout au long de sa carrière, Giacometti a multiplié les déclarations sur l'interchangeabilité des êtres humains et son désintérêt pour la psychologie ou le détail anecdotique. En ne retenant à partir de 1952 que deux sujets, la tête/ buste et la figure, de plus en plus génériques, il se concentre sur le contexte, l'espace dans lequel se situe la proposition, réduite à une figure humaine devenue un référent vidé de sa substance. Donald Judd remarque à son propos en 1962 : « Le noyau définissant son propre espace est une idée majeure, qui serait plus claire et plus complexe sans la vieille notion de l'émotion d'une figure hypostasiée dans son espace environnant ». Il conclut par ces mots : « le dogmatisme abstrait ne connaît pas de limites »⁸. La qualification d'abstrait surprend, mais il s'agit bien pour Giacometti de s'abstraire de l'œuvre autant que faire se peut, en même temps que de rejeter le bel ouvrage, deux problématiques liées dans son esprit : « Pour moi il ne s'agit pas de faire des belles sculptures ou des belles peintures ou d'exprimer mon affectivité, ma personnalité à travers la peinture ou à travers l'art ». L'accusation de dogmatisme est à l'évidence une attaque contre l'omniprésente et étouffante

4. Claude Raymond, « Les galeries de Paris », *Jardin des Arts*, octobre 1962, p. 11.

5. Christian Besson, « Le souci du contexte », *Face à l'histoire*, p. 416.

6. Sarane Alexandrian, « Daniel Buren prend ses couleurs sans les choisir », *Arts*, 13-19 octobre 1965, p. 19.

7. Entretien avec Marie-Thérèse Maugis, *Les Lettres françaises*, n° 1041, 6-19 août 1964, p. 1 et 14. Cette remarque est dans la continuité d'autres qu'il a faites.

8. Donald Judd, *Arts Magazine*, February 1962, p. 42 (sur l'exposition chez Pierre Matisse, 12-30 décembre 1961).

École de Paris qui est à l’époque, pour Judd comme pour Buren, l’ennemi à abattre.

Les portraits anonymes de Giacometti (qui mêlent souvent les traits de plusieurs individus, y compris masculins et féminins) renvoient le regardeur à lui-même, et plusieurs commentateurs ont lié cette expérience au face à face psychanalytique. Quand Buren déclare à Georges Boudaille en 1967 : « L’observateur se retrouve avec lui-même, confronté à lui-même devant une chose anonyme qui ne lui donne pas de solution », il décrit un projet similaire, mais qui est mis en œuvre avec des moyens radicalement différents car il veut situer sa proposition hors de l’art traditionnel, ce qui n’a jamais été la démarche de Giacometti. Néanmoins, le résultat reste profondément troublant ou déconcertant aujourd’hui, pour Buren comme pour Giacometti.

Après avoir passé deux décennies à détacher le sujet de son contexte pour l’inscrire dans un espace-temps qui lui est propre, Giacometti revient en 1964-1965 à ses recherches antérieures sur la situation de l’œuvre et son inscription dans un espace donné, à partir d’un corpus formel de plus en plus réduit. En 1964, il crée dans la cour de la Fondation Maeght ce qu’on peut vraiment appeler une installation, une méta-œuvre composée d’œuvres antérieures, éléments récurrents de son vocabulaire, dans laquelle le spectateur est invité à déambuler. Puis il s’affronte au grand hall de la Tate Gallery, lieu réputé pour sa difficulté, en créant pour cet espace une petite figurine en forme de ligne qu’il installe sur un socle dans un coin, et dispose différemment ses sculptures antérieures. Il est tentant de rapprocher ce processus de ce que Buren affirme en 1970 : « Ce travail/proposition étant systématiquement répétitif, il sera spécifiquement différent pour

cette exposition ». Si l’installation de ses œuvres occupe désormais Giacometti, et s’il envisage en 1965 de concevoir une composition urbaine pour New York⁹, il est malheureusement impossible de savoir dans quelle direction Giacometti se serait dirigé. Ses positions sur l’art de son temps sont tout aussi inconnues (hormis une défiance générale pour l’ensemble de ce qui se fait en dehors de lui et l’amène à dire préférer par provocation les peintres de Montmartre ou les publicitaires comme plus honnêtes). Le seul entretien où on l’interroge sur l’art des jeunes générations, en 1964, est plus que sujet à caution. Mécontent de la publication, il envisagea d’y répondre de façon détaillée, mais s’arrêta en chemin, hélas¹⁰.

D’une certaine manière, Giacometti a raté sa sortie. Il meurt en janvier dans un hôpital suisse où il était entré faire des examens de routine à l’occasion des fêtes de Noël 1965, au moment où la répétition qu’il pratique depuis toujours est « dans l’air du temps », comme Deleuze l’écrit dans *Différence et répétition*, publié en 1968. C’est aussi l’époque de l’émergence de l’art minimal dont les parallélismes avec son œuvre sont plus nombreux qu’on imagine : Giacometti cherche inlassablement à minimiser sa présence dans l’œuvre, à objectiver sa vision, à brouiller les pistes entre sculpture et peinture, à éviter les effets en réduisant sa palette vers le monochrome... C’est enfn le moment où la figuration revient à la mode, et où la « nouvelle figuration » redonne de l’actualité à une figure humaine reléguée jusque-là dans l’académisme.

En 1962, en pleine crise du marché de l’art, Giacometti avait été filmé pour une série télévisée à succès de Jean-Marie Drot, *Les Heures Chaudes de Montparnasse*, qui battait le rappel des témoins de la grande époque du Paris capitale mondiale des arts. Giacometti devenait ainsi, à son corps

9. Thomas B. Hess, “Editorial”, *ArtNews*, mars 1966.

10. voir le projet interrompu de réponse à l’entretien avec

Marie-Thérèse Maugis de 1964 dans *Alberto Giacometti. Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris, Hermann, 2008, p. 391

défendant, le dernier des Montparnos et le garant de l’importance de la place de Paris mise à mal par la crise et par l’effondrement de l’empire de l’abstraction lyrique soutenu par les institutions de part et d’autre de l’Atlantique.

Cette crise, qui s’étale jusqu’en 1964, fait table rase des certitudes, défait les carrières. « Il paraît que dix-sept galeries à Paris ont changé de main depuis un an, que les budgets de la publicité ont diminué de 50%, que 70% des contrats de peintres ont été rompus » écrit André Parinaud dans *La Galerie des Arts* en juin 1964. Daniel Cordier ferme sa galerie parisienne avec fracas en écrivant une lettre ouverte : « Pour les peintres de tous pays, Paris restait, par son rayonnement culturel, politique et sentimental, un centre d’attrance justifié par la présence de quelques écrivains et de quelques marchands qui épaulaient efficacement leurs débuts. Mais l’indifférence du public et les brimades de l’État ne vont-elles pas bientôt conduire à la désertion de Paris comme capitale incontestée de l’art moderne ? Nous assistons au commencement de cet exode (...) New York, si l’on n’y prend pas garde, pourrait bien détrôner Paris comme centre provisoire du monde ». La spéculation s’était emparée du marché de l’art et l’École de Paris fit les frais de l’effondrement qui s’ensuivit. Giacometti, dont la carrière a été faite depuis 1948 par les collectionneurs américains et par sa galerie de New York, ne pouvait guère craindre le déplacement du centre artistique. Toujours prompt à soupçonner ses galeristes de s’enrichir sur son dos, il quitte avec fracas sa galerie parisienne (Maeght) en octobre 1964 pour ne plus y revenir, et refuse les offres d’autres galeries parisiennes. Il restera néanmoins attaché au projet de la Fondation Maeght qu’il juge hors du marché ; là lui sont consacrées une salle et sa cour principale, pour laquelle il a participé activement au placement des œuvres. D’autres bronzes viendront rejoindre

ceux qu’il a offerts au prix de la fonte en 1963.

Les années 1964-1965 sont des années décisives de redistribution des cartes, d’émergence de nouvelles tendances et d’invention de nouveaux rapports entre artistes, collectionneurs, marchands, musées et fondations. Ces bouleversements ne pouvaient que convenir à Giacometti, qui avait déjà mis à profit la crise du marché des années 1930 pour faire évoluer son œuvre ; la crise de 1964 le pousse à prendre un nouveau départ hors de l’atelier et de la galerie.

Mais, contrairement à Daniel Buren qui a tenu à juste titre son œuvre à l’écart de sa biographie (« il ne me semble pas nécessaire, ici et maintenant, d’utiliser des références autobiographiques qui ont généralement pour but de distraire de l’œuvre présentée »¹¹), Giacometti est déjà englué dans une histoire familiale, anecdotique et psychologisante, qui est à mille lieux de son propos et qui y fait de plus en plus écran : sa mère, son père, son frère, sur fond de montagnes suisses. Ceux qui lui avaient servi de refuge passent au premier plan, et ses efforts pour revenir en arrière seront vains.

Sa notoriété est aussi un handicap. Installé comme « dernier Montparno », il est aussi celui qui semble accaparer tous les prix. Il fait la couverture d’*Arts* et du *New York Times Magazine*. Des protestations d’artistes français accompagnent la décision de Malraux en 1964 de modifier le règlement du Grand Prix National des Arts pour y admettre les artistes vivant en France ; des articles visent nommément Giacometti comme celui pour lequel cette modification a eu lieu. Après une courte fronde, il recevra tout de même le prix l’année suivante. Nulle surprise donc si, pour les jeunes comme Daniel Buren, Giacometti est perçu comme un maillon du système à abattre, rendant son art littéralement

11. « Between Man and Matter », Tokyo, 1970, cité par Christian

Besson, « Naissance de Daniel Buren » dans Annick Boissard/Daniel

Buren, catalogue raisonné chronologique tome II, 2000, p. 6

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

invisible. C’est tout ce contexte que la proposition de Daniel Buren venait rendre évidente.

Histoire d’un accrochage

À réception de cette proposition, il m’a semblé qu’il ne fallait pas inclure de peintures de Giacometti dans la sélection et s’en tenir à sa production sculptée, celle qui lui a valu sa notoriété et aussi celle qui pouvait le plus faire sens face à la démarche de Buren. Parmi les sculptures, peu nombreuses dans ces années-là, mon choix s’est porté sur les bustes construits sur le processus contradictoire de dépouillement/accumulation, sur les portraits les plus anonymes, et sur la *Figurine de Londres* créée pour un lieu précis. Le buste de Francine Torrent par exemple, fait à l’occasion d’un tournage pour la télévision en 1964, aurait paru incongru.

Le nombre des sculptures a été déterminé par la disposition des salles et leur taille : deux bustes pour la première, un seul buste monumental pour la seconde, la petite figurine de Londres pour une petite salle intime, et une série de trois bustes d’homme pour la salle longue et basse qui clôt le parcours. Les bustes de femme (Annette IX et X) et les bustes d’homme (Chiavenna, New York I et II) ont été installés comme Giacometti l’avait fait lui-même à Londres en 1965, « à angle droit et à quelque distance, apparaissant comme deux aspects de la même chose »¹². Le choix des tableaux fut la partie la plus difficile : après une discussion commune sur les œuvres les mieux à même d’entrer en dialogue avec les sculptures, puis les décisions de Buren de montrer telle ou telle pièce qu’il jugeait

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

représentative de son travail de l’époque, l’état des œuvres dicta certaines exclusions. Ensuite, sur place, les limites de l’espace obligèrent à procéder par élimination, après l’installation des sculptures.

L’accrochage de l’exposition tel qu’il a été réalisé avec Daniel Buren scande un parcours. Si les œuvres ne racontent qu’elles-mêmes, ensemble elles produisent une histoire, une sorte de film à sketches sur le thème de cette rencontre qui n’a pas eu lieu.

Premier tableau : le décor est planté par deux compositions de 1964 dans lequel Buren a travaillé avec le hasard des arrachages de papiers collés, et deux premiers tableaux de bandes peintes sur une toile écrue occultées par un aplat blanc de peinture émail qui gêne leur lisibilité et fait entrer l’espace du mur dans le cadre du tableau. Ces arrachements et cette occultation renvoient à la perception fragmentaire de deux bustes de femme presque semblables dont aucun angle n’est privilégié et qui se dérobent à la vue. Les parties manquantes sont aussi présentes que les pleins, dessinés par les contours brouillés, déchiquetés du visage neutre, dépouillé jusqu’à la banalité, d’Annette. En 1964, le collage est un médium aussi classique que la peinture, qui a sa place dans les galeries, et sa fréquence fait saluer par la critique comme opportune une exposition qui en rappelle l’histoire au musée de Saint-Étienne¹³.

Deuxième tableau : quatre peintures émail de bandes peintes sur des draps de lit en 1965 témoignent de

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Buste de Daniel Buren, 1965, musée d

DANIEL BUREN & ALBERTO GIACOMETTI, 1964-1966. THE STORY OF AN ENCOUNTER THAT NEVER TOOK PLACE

VÉRONIQUE WIESINGER has been director and Senior Curator of the Fondation Alberto et Annette Giacometti in Paris ever since its creation in 2003.

After studies of art history at the University of Paris IV-Sorbonne and of architecture at the Ecole Spéciale d'Architecture (Paris), she passed in 1984 the competitive exam to become Curator of the Ministry of Culture. She started her career as a curator at the Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, before going on to direct or manage the collections of several French museums: the Musée National de la Coopération Franco-Américaine (Château de Blérancourt, 1987-93), the Musée National de la Légion d'Honneur (Paris, 1993-95) and the Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (1995-99).

From 2000 à 2003 she worked at the Direction of French Museums (Ministry of Culture) with a mission for the creation of the Fondation Alberto et Annette Giacometti.

The many exhibitions she has curated since 1988 include two retrospectives devoted to Alberto Giacometti, at the Pompidou Centre and at the Bibliothèque Nationale de France (both 2007), and the exhibition *Giacometti En perspective* at the Musée des Beaux-Arts, Caen, in 2008, which explored Giacometti's heritage in contemporary art.

She is the author of numerous books and critical essays and edited Giacometti's writings (*Écrits. Articles, notes et entretiens*) in 2008. She is supervising work on the catalogue raisonné of Alberto Giacometti compiled under the auspices of the Fondation.

Since 2007 the Fondation Alberto and Annette Giacometti has endeavored to support the expression of contemporary perspectives on Giacometti's work. The Fondation's aim is to promote the relevance and complexity of Giacometti's œuvre to a large audience, moving away from the cliché of Giacometti as existentialist artist – a cliché that never made much sense to other artists and only impressed those who favor ready-made formulas and instant categorization. In his 1964 review of a book about Giacometti, François Mathey wrote: "There is a very seductive interpretation of Giacometti as the classic existentialist artist. This picturesque point of view, and all the commentaries that derive from it, have unfortunately little to do with reality: Sartre himself never once imagined it."¹

Inviting Daniel Buren to address Giacometti's work from the perspective of his own and giving him free rein to decide the theme and location of the exhibition seemed like an obvious idea. How could one not have previously thought of bringing together the artist famously associated with the repeated stripe and site-specificity with the artist renowned for his compulsion to produce works of similar appearance and for his exploration of art's relationship to space? And yet the idea was also a challenge, their works being, at first glance, so formally different.

Thwarting all expectations, Buren created a surprise by choosing to stage an encounter that never took place. Juxtaposing his works with Giacometti's over the years 1964 and 1965 – among the first years of his own artistic career and the last years of Giacometti's – Buren gave visual form to a kind of artistic collision, forcing us to

acknowledge a perennially forgotten fact: though they may be of different generations, artists create in a simultaneity they can't avoid; living artists who are aware of their own time are immersed in the same zeitgeist.

The exhibition presents the unprecedented confrontation of a selection of each artist's work during these two pivotal years. In 1964, Giacometti won the Guggenheim International Award in New York, while Buren had his first exhibition in a gallery in Paris. In 1965, Giacometti won his last award, the Grand Prix national des arts, granted by the French government – the ultimate consecration from the country's official institutions; that same year, Buren received the Paris Biennale Prize, which propelled him to the city's most prominent avant-garde art circles. 1965 is the year of Giacometti's last sculptures and of his first trip to New York; it is also the year when Buren, who spent most of his time in the U.S. and made the decision no longer to work in a studio, created his first striped canvases. In 1964-1965, Buren's artistic trajectory took a decisive turn: he abandoned the figure and the techniques of laceration and collage to concentrate exclusively on the stripe and on site-specific practice. Giacometti relentlessly recreated his standing female figure, reducing it to a sign and an abstract referent that defined space; his busts, stripped of any anecdotal detail or expressivity, were the result of accumulations and violent subtractions. He conceived a work for a specific site, the great hall of the Tate Gallery in London: the *London Figurine*. Buren chose to limit himself to industrial striped fabric; Giacometti continued to think of the bronze edition as a form of reproduction entirely delegated to the foundry and in which he took no part.

The 1960s mark the end of the great conflicts between abstract and figurative artists – and between abstract painters themselves, divided between geometric and gestural factions – that had shaken the Parisian and international art world since the 1930s. Giacometti never cared for these debates (one might recall the drawing he made as a response to a 1935 inquiry regarding the dispute about realism: a man taking leave with a wave of his hat³). They remained just as obsolete for the next generations, who preferred to concentrate on what had always fascinated Giacometti: the definition of the work of art, the representation of reality and the permanent questioning of stylistic innovation. Giacometti created work that challenged the cultural conventions of perception, defined its own space and drew the viewer within it. Besides, during the 1960s Giacometti was seen by art critics as a free agent protected by his status as an established artist and indifferent to the conflicts between realist and abstract painters; his art wasn't even considered figurative (Bernard Buffet was then thought of as the leader of that movement)⁴.

While certainly a politically committed citizen involved in his own time, Giacometti refused to make propaganda art (this was, notoriously, one of the reasons for his eviction from Breton's circle in 1935). Similarly, as Christian Besson notes, the group composed of Buren, Mosset, Parmentier and Toroni developed "for the first time in art a political attitude that relied neither on formal innovation nor on content" and "was set in motion through purely visual means."⁵ The position was, on the whole, not unlike Giacometti's, even though the means employed differed profoundly.

The heads Giacometti began to produce serially in 1935 after breaking with Surrealism were based on deliberately unidentified models: he titled them "heads", "busts", "busts of a man". As Jean Cassou wrote in 1936, the art of portraiture had already reached its academic period by then, and revitalizing it wasn't Giacometti's point. The "heads" and "figures" were signs, elements of a vocabulary. After the war and Giacometti's creative outburst of 1948-1951, his refusal to invent new forms goes hand in hand with his fundamental distrust of the concept of originality, the mainspring of modern avant-gardes. Buren's extraordinarily varied explorations during the period 1964-1966 similarly exhaust the notion of subject matter by purging the work from the clutter of images: "I felt the need to paint in order to eliminate what I no longer wanted to see", he declared to Sarane Alexandrian in 1965⁶ – a claim that echoes Giacometti's repeated assertions, up to 1951, that he was forced to give material form to certain visions "against his will" in order to get rid of them.

Giacometti never believed in the notion of progress in art; he also abandoned the idea of good taste and self-expression: "Nowadays, at a time when everyone wants to represent one's own individuality, I attach no importance whatsoever to mine"⁷. Throughout his entire career, Giacometti multiplied statements about the interchangeability of human beings and his lack of interest in psychology or anecdote. When, after 1952, he started focusing exclusively on two subjects, the head (or bust) and the standing figure, which tended to become more and more generic, he paid special attention to the work's context, that is to say the space in which his

1. François Mathey, "Les expositions Giacometti", *Art de France*, Paris, Hermann, 1964, p. 374.

2. The invitation was extended to Buren in 2008 on the occasion of the LVMIH Young Artists' Awards, whose theme that year was "A Tribute to Giacometti: Repetition and Difference," and for which Buren was president of the jury.

3. "Où va la peinture?", *Commune*, n° 22, June 1935, p. 1135.

4. Claude Raymond, "Les galeries de paris", *Jardin des Arts*, October 1962, p. 11.

5. Christian Besson, "Le souci du contexte", *Face à l'histoire*, p. 416.

6. Sarane Alexandrian, "Daniel Buren prend ses couleurs sans les choisir", *Arts*, 13-19 October 1965, p. 19.

7. Interview with Marie-Thérèse Maugis, *Les lettres françaises* 1041, 6-19 August 1964, p. 1 & 14. This statement echoes a number of others.

proposition, a human figure reduced to a referent without substance, was located. Donald Judd noted about him in 1962: “The core defining its space is a paramount idea, one which would be more clear and complex without the old notion of a figure’s emotion hypostatized in its surrounding space.” He concludes: “Abstract dogmatism has no bounds”⁸. Though the word “abstract” may seem unexpected, Giacometti did aim both to abstract himself as much as possible from the work and to reject the appearance of “skill” – two related issues in his mind: “I am not interested in making beautiful sculptures or beautiful paintings or to express my feelings or my personality through painting or through art.” Judd’s accusation of dogmatism is obviously an attack against the omnipresent and stifling School of Paris, his (and Buren’s) nemesis at the time.

Giacometti’s anonymous portraits (which often combine the features of several individuals, male and female) return us to ourselves, an experience many commentators have linked to the self-confrontation encountered in psychoanalysis. When Buren declared to Georges Boudaille in 1967: “The viewer is left with himself, left to confront himself before an anonymous thing that does not offer him a solution”, he described a similar project, though executed through radically different means, insofar as Buren located his own proposition outside traditional art (as opposed to Giacometti, who never did). Nevertheless, the result remains profoundly unsettling and disconcerting today, in Buren’s case as in Giacometti’s.

After spending two decades severing the subject from its context in order to inscribe it within its own space-time, Giacometti returned in 1964-1965 to his prior research into the placement of a work and its inscription in a

given space, using an increasingly reduced formal corpus. In 1964, he created what can properly be termed an “installation” in the courtyard of the Maeght Foundation, a meta-work composed of previous works and recurring elements of his vocabulary, within which the visitor was invited to wander. Later, he tackled the great hall of the Tate Gallery, a notoriously difficult space, by creating specifically for it a small figurine shaped like a vertical line, which he installed on a pedestal in a corner. He displayed his other works differently here than what he had done at the Maeght Foundation. It is tempting to compare this process to Buren’s claim in 1970 that “this work/proposition being systematically repetitive, it will be specifically different for this exhibition.” While the siting of his works is what occupied Giacometti from then on, and although he planned to create an urban composition for New York⁹ in 1965, it is unfortunately impossible to know how he would have evolved. His thoughts on the art of his time are similarly unknown (except for his general distrust of what other artists were making, which made him declare, by way of provocation, that he preferred advertisers and the painters of Montmartre for the greater honesty of their art). The only interview, from 1964, in which he answered a question about the art of younger generations, must be taken with a grain of salt. Giacometti was displeased with its publication and planned a detailed response to it, but unfortunately never completed it¹⁰.

In a way, Giacometti botched his exit. He died in January in a Swiss hospital where he had checked in for routine exams during the Christmas holidays of 1965. It was a time when the notion of repetition, a mainstay of his practice since the beginning of his career, was “in the air”, as Deleuze wrote in *Difference and Repetition* (published in 1968). It was also

the time of the emergence of minimal art, whose parallels with his work are greater than one imagines: Giacometti tirelessly attempted to minimize his presence in his work, to make his vision objective, to blur the boundaries between painting and sculpture, and to avoid any painterly “effect” by reducing his palette to monochromatic hues. It was the time, finally, of a general revival of figuration, when the “New Figuration” movement lent a renewed currency to the human figure, heretofore relegated to academicism.

In 1962, in the midst of an art market crisis, Giacometti was filmed for a popular TV show by Jean-Marie Drot, *Les Heures Chaudes de Montparnasse (The Heady Days of Montparnasse)*, which featured interviews with the remaining witnesses of Paris’s heyday as the international capital of the arts. As a result he was consecrated, in spite of himself, as the last of the “Montparnos” and the defender of the pre-eminence of Paris, whose dominance as artistic center of the world had been damaged by the crisis and by the collapse of lyrical abstraction supported by institutions on each side of the Atlantic.

The crisis, which dragged on through 1964, swept away all certainties and destroyed careers. In June 1964, André Parinaud wrote in *La Galerie des Arts* that “apparently 17 galleries in Paris have changed ownership in the last year, the budget for advertising has gone down 50% and 70% of artist contracts have been broken.” Daniel Cordier caused a stir when he closed his Paris gallery, stating in an open letter to the public: “For painters everywhere in the world, Paris was always, because of its cultural, political and romantic influence, a focal point of attraction justified by the presence of a number of writers and merchants who capably supported their budding careers. But won’t the

indifference of the public and the browbeating attitude of the State soon lead to the desertion of Paris as the uncontested capital of modern art? We are witnessing the beginning of this exodus. (...) If we’re not careful, New York could very well dethrone Paris as the de facto center of the world.” Speculation took hold of the art market and the School of Paris bore the brunt of the ensuing collapse. Giacometti, whose career had been established since 1948 by American collectors and by his New York gallery, was not one to fear the shift of the art world to the U.S. Always prompt to suspect his gallerists of making money on his back, he left his Parisian gallery (Maeght) in an uproar in October 1964, never to return, and declined the offers of other galleries in Paris. Yet he remained involved in the Maeght Foundation project, which he considered to be outside the market; one room of the Foundation, as well as its main courtyard, had been devoted to his work and he participated actively in its placement. Other bronze pieces were added to the ones given in 1963 to the Foundation for the cost of casting.

The years 1964-1965 were a decisive period in which the art world’s main players were reshuffled, new tendencies emerged and new relationships were invented between artists, collectors, dealers, museums and foundations. These major shifts would only profit Giacometti, who had already used the market crisis of the 1930s as a catalyst for innovation in his work. Indeed, the 1964 crisis pushed him to make a new start outside the studio and without a gallery.

But contrary to Buren, who deliberately kept his work and his biography separate (“it does not seem necessary, here and now, to use autobiographical references that generally act as distractions from the work on view”)¹¹, Giacometti’s biography was already mired within

8. Donald Judd, *Arts Magazine*, February 1962, p. 42 (a review of the exhibition at Pierre Matisse Gallery, 12-30 December 1961)

9. Thomas B. Hess, “Editorial”, *ArtNews*, March 1966.

10. See his unfinished project of responding to the 1964 interview with Marie-Thérèse Mauguis in *Alberto Giacometti. Ecrits. Articles, notes et entretiens*, Paris: Hermann, 2008, p. 391.

11. “Between Man and Matter”, Tokyo, 1970, quoted in Christian Besson, “Naissance de Daniel Buren”, in Annick Boissard/Daniel Buren, *Daniel Buren: catalogue raisonné chronologique*, tome II, 2000, p. 6.

an anecdotal and psychologizing family narrative (focusing on his mother, father and brother, with the Swiss mountains in the background) which was far removed from his concerns as an artist and increasingly threatened to eclipse them. The very people who had been his shelter away from public life were now thrust to the foreground and his efforts to reverse this process remained in vain.

His renown, too, was a handicap. Consecrated as “the last of the Montparnos,” he was also the recipient of what seemed like an uninterrupted stream of awards. He made the cover of the French journal *Arts* and of the *New York Times Magazine*. A number of French artists complained about Malraux’s 1964 decision to modify the rules of the Grand Prix National des Arts in order to include artists living in France; some articles specifically mentioned Giacometti as that amendment’s intended beneficiary. Despite a short-lived revolt, Giacometti received the Prize the following year. Hence it is no surprise that for young artists like Buren, Giacometti was seen as part of a system that had to be brought down, thus making his art literally invisible. Such is the historical context that Daniel Buren’s project proposed to bring to light.

The story of an installation

After thinking about Buren’s project, I considered it preferable not to include paintings by Giacometti and to concentrate on his sculpture, which had brought him to prominence and which could also provide the best counterpoint to Buren’s own approach. Among his sculptures, of which there isn’t a large amount for these two years, I chose the busts produced through a paradoxical process of loss and accumulation, as well as his most anonymous portraits and the site-specific *London Figurine*. The bust of Francine Torrent, for instance, which was made on the occasion of a TV movie in 1964, would have been incongruous here.

The number of sculptures was determined by the layout and size of the exhibition space: two busts for the first room, one bust only for the second room, the small *London Figurine* for a more intimate space and a series of three male busts for the long, low-slung space which concludes the exhibition. The female busts (Annette IX and X) and the male busts (Chiavenna, New York I and II) were installed as Giacometti himself had done in 1965 in London, “placed in the exhibition at right angles to each other and at some distance apart, they still appear to be two aspects of the same thing”¹². The selection of the paintings was the harder part: after a common discussion about the works most apt to enter into a dialogue with the sculptures, and after Buren’s decision to show works that he deemed representative of his work of that period, the actual condition of the works was another factor which excluded some of the pieces. During the installation on site, we proceeded by elimination based on the limits of the space and the disposition of the sculptures.

The installation of the show, as it was realized in collaboration with Daniel Buren, marks the rhythms of a joint progression. While the works only tell something about themselves, together they produce a story, a sort of episodic narrative on the theme of this encounter that never took place.

First act: the scene is set with two 1964 collages by Buren, made with random lacerations of glued paper, and two of the first paintings with painted stripes on unbleached canvas partly concealed by uniformly flat areas of white enamel preventing their legibility and introducing the wall within the frame of the painting. These lacerations and concealments are set against two very similar female busts perceptible only in fragments, where no particular angle is privileged and which seem to recede from view. The sculptures’ negative

spaces, as materially perceptible as their volumes, delineate the twisted, knobby contours of Annette’s expressionless face, her features stripped down to quasi-banality. In 1964, collage had become as classical and oft-exhibited a medium as painting, and its frequency in gallery shows caused the press to hail as well-timed an exhibition about its history at the Museum of Saint-Etienne¹³.

Second act: four enamel stripe paintings on bed sheets from 1965 attest to Buren’s inventiveness in multiplying formal variations around a narrowed-down theme. Near them stands a bust of Lotar, whose head rises from an asymmetrical, quivering triangular blade – this quivering surface and the rough diagonals acting as a response to the painted stripes. By its nature as a semi-portrait (of Eli Lotar, a down-and-out Surrealist photographer and filmmaker who posed for Giacometti in exchange for some money), this bust has affinities with the hybrid character of the striped paintings: not yet a systematic project, but already a system.

Third act: six paintings on paper demonstrate the continued presence of the figure, though now a mere referent fading away in order to serve as a support for the first stripes. Shapes are created by a game of layering of free forms and striped areas uncovered by the use of masking tape. In the center of the room, the *London Figurine* is, similarly, a figure reduced to a mere sign, or even a pretext. Its lumpy surface, caused in equal part by the handling of clay and the random accidents of casting, echo the surface of the works on paper, whose drips and accidents are left visible. For Giacometti, casting must be a mechanical intervention, with manual interference (by filing, chiseling or restoring) remaining as limited as possible, even at the cost of leaving in some “defects.” This delegation of manual labor goes back to Giacometti’s Surrealist period, when he

entrusted carpenters or locksmiths to execute his works from models.

Fourth act: the painted stripes give way to mechanically-produced striped fabric where the application of aluminum paper or paint increasingly occurs at the margins, in order to undermine the rigidity of the painting support with free forms. Three busts, representing people with multi-faceted profiles, stand aslant at three different angles, against the vertical lines of the paintings. To this grouping, Buren decided not to add one of his striped paintings from 1966, in which he abandoned painted free-form shapes for the simple painting over of the fabric’s outer stripes. Indeed, with this radical new direction, he entered an era and a history that were no longer Giacometti’s.

Through this installation, Buren thwarts any hasty and necessarily trivial conclusions: the years 1964-1966 do not represent the end of Giacometti and the beginning of Buren; rather, they were a new beginning (though tragically interrupted) for the former, and the close of an era for the latter.

Translation from the French: Anthony Allen

12. Andrew Causey, “Giacometti Puts the Final Touches to His Tate Gallery Exhibition”, *The Illustrated London News*, 17 July 1965, p. 21.

13. Maurice Allemand et Herta Wescher, *Cinquante ans de “collages” : papiers collés, assemblages, collages, du cubisme à nos jours*, Musée d’Art et d’Industrie, Saint-Étienne, 1964.

L'EXPÉRIENCE DE L'EXPOSITION

BERNARD
BLISTÈNE

26

27

1. Ce projet peut surprendre. Somme toute est-il fait pour cela. Ce ne serait pas là le moindre de ses mérites. Trop d'expositions n'ont de thèmes qu'allusifs, voire sans aucun fondement. Trop d'expositions passent par profits et pertes car elles ne questionnent rien, ne proposent aucune alternative quant à l'analyse du rapport de l'art à l'histoire, des catégories esthétiques, n'offrent aucune hypothèse autre que celle d'enchaîner.

Je peux imaginer que le spectateur de l'exposition *Daniel Buren & Alberto Giacometti, Œuvres contemporaines, 1964-1966* aura été troublé. J'en vois même sans doute prêts à polémiquer, à enfourcher immédiatement la critique à l'égard de l'artiste (il en a l'habitude), de la directrice de la fondation qui aura voulu et permis ce projet (elle s'y attend probablement), voire de la galerie qui l'accueille aujourd'hui (elle s'en réjouit sans doute). J'en vois encore déplorer l'initiative, sur le ton des lamentations ou de cris d'orfraie et s'indigner qu'on joue avec les morts. Ceux-là sans doute sont les plus nombreux. Il est vrai qu'ils n'attendent de l'art et des expositions qu'un peu de distraction et de réconfort. Ce qu'on leur offre ici n'est pas pour les servir.

Cette exposition, pour toutes ces raisons et beaucoup d'autres que le présent texte tente d'éclairer, mérite qu'on s'y arrête. Elle le mérite déjà par la nature des œuvres réunies : Alberto Giacometti et Daniel Buren sont de grands artistes. Et, sous couvert d'un dialogue qui peut paraître littéralement intempestif, pareille

rencontre conduit à un ensemble de questions essentielles touchant tout à la fois à l'histoire de l'art, à la complexité de l'écriture, à sa finalité : or, seules de grandes œuvres autorisent à le faire.

L'histoire de l'art, dans l'époque actuelle de sa mise en doute, tant d'ailleurs de l'histoire que de l'art, est une discipline improbable. L'histoire de l'art est une discipline ayant pour objet l'étude des œuvres dans l'histoire, et celle du sens qu'elles peuvent prendre. Faut-il redire ici avec Jacek Debicki et Jean-François Favre que cette histoire ne peut plus être linéaire, que penser le déroulement de la création sous forme de progrès ne mène plus à rien, qu'entre synchronisme et diachronisme la création est, par essence, au-delà du système qui tente de la contenir.

Mais l'histoire de l'art est construction et donc, par nature, spéculative. C'est d'ailleurs en cela qu'elle est un déploiement toujours stimulé par des apports extérieurs, où les mélanges et les connexions autorisés et hérétiques conduisent à la critique des schémas établis, à la mise à l'épreuve du sens et des sens. L'histoire de l'art n'est pas une science exacte. Est-elle même une science ? Peut-elle le revendiquer ? Elle ne saurait être que préconisation. Théoricien de « la pure visibilité », Heinrich Wölfflin se demandait au tournant du siècle précédent si l'art avait même une histoire et comment l'étudier.

Le propos de l'exposition *Daniel Buren & Alberto Giacometti, Œuvres contemporaines, 1964-1966*,

BERNARD BLISTÈNE est aujourd'hui directeur du département du développement culturel du Centre Pompidou.

Ancien conservateur puis directeur adjoint du musée national d'art moderne, il a été directeur des musées de Marseille puis inspecteur général des arts plastiques.

Commissaire de très nombreuses expositions, il a été initiateur et commissaire de l'exposition de Daniel Buren au centre Pompidou en 2002, *Le Musée qui n'existait pas* Il a récemment créé le Nouveau Festival du Centre Pompidou en 2009 dont il prépare la deuxième édition pour 2011.

Auteur de nombreux ouvrages, il a publié plusieurs études sur l'œuvre de Daniel Buren.

relève de cet enjeu, car ce qui nous est proposé ici est sans doute également de l'ordre d'une réflexion méthodologique, une réflexion sur la vérité de l'esprit qui s'accomplit à travers l'histoire. Le projet est ambitieux : tenter qu'une philosophie de l'art puisse se constituer au-delà de toute unité morphologique du style ou de l'esprit du temps. L'histoire de l'art n'est alors sans doute que la lecture actuelle que nous faisons de l'art.

2. Rien donc, absolument rien, ne conduit à exposer côte à côte l'œuvre de Giacometti et Buren. Le premier n'a pas même soupçonné l'existence du second. L'autre a toujours dit qu'il ne se sentait guère d'affinité avec le sculpteur et qu'à tout prendre, dans l'instant de sa formation, il regardait davantage l'œuvre de Brancusi. Rien donc ne conduit à pareille exposition si ce n'est la question posée à Daniel Buren par Véronique Wiesinger, directrice de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, question qui tient davantage de la mise en perspective du point de vue d'un artiste sur un autre que d'un rapprochement formel qu'elle sait aléatoire.

Rien ne conduit à rapprocher Giacometti et Buren, à les voir ensemble, à chercher les analogies et les dissemblances au risque de faux sens et de « pseudomorphoses ». Rien, si ce n'est d'interroger l'histoire de l'art en tant que telle, ce qu'elle fabrique et tente de classer, ce qu'elle dissipe et que Roland Barthes appelle « la terreur des signes incertains ». Rien si ce n'est, en premier lieu, la possibilité de questionner notre rapport

à l'œuvre, ce que nous attendons et voyons par elle et avec elle. De cela, Buren a fait le sujet de son art.

Rien donc n'aurait réuni Giacometti et Buren si ce n'était la volonté d'aller explorer, au-delà des dissemblances, ce que finalement Buren propose ici. On ne s'étonnera pas qu'il ait retourné la proposition à son profit. D'un face-à-face ou d'une mise en perspective dont il mesurait les possibles malentendus, il aura fait un questionnement subtil que le titre même de la proposition invite d'emblée à comprendre : il y a bien des œuvres de Giacometti et de lui qui sont « contemporaines ». S'entend, réalisées au même moment, dans un même temps, mais il y a bien là d'abord à s'inquiéter de ce que veut dire et recouvrir la notion même de « contemporain ».

Qu'est-ce donc qu'être contemporain ? De qui et de quoi le serions-nous d'ailleurs, s'interroge dans un bref essai le philosophe italien Giorgio Agamben. À la suite de Nietzsche et de Barthes, Agamben affirme « l'inactualité du contemporain ». Il tente de définir pour l'intellectuel une position singulière, nous invite à le suivre : comment être doté d'un esprit critique ? comment ne pas adhérer au monde et à ses appas ? Rester dubitatif, voire suspicieux, être en porte-à-faux : « adopter une posture qui permette de résister à l'envoûtement que le chant du monde contemporain suscite ». Le contemporain est capable de considérer ce qu'il voit comme de simples ombres, comme le philosophe platonicien, ombres d'une vérité

que le détachement permet de ramener à leur juste valeur. Le contemporain décèle des zones d'ombre. La lumière visible n'est qu'une apparence trompeuse. Agamben ajoute : « Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir la part de l'ombre, leur sombre intimité. »

3. Faire donc d'emblée l'expérience de la contradiction et en rendre compte : voilà aussi l'objectif de ce beau projet. Certes Giacometti et Buren ont, un temps donné, travaillé au même moment sans se connaître ni se reconnaître, sans partager quoi que ce soit si ce n'est une ville, un air du temps. Bref, tout semble les avoir séparés si ce n'est un contexte que l'un et l'autre ont, à n'en pas douter, vécu différemment.

Il faut imaginer Giacometti au faite de la gloire, voyageant plus qu'on ne le suppose, inaugurant à l'été 1964, dans le cadre de la Fondation Maeght, l'ensemble des sculptures qu'il installe sur la terrasse, exposant à New York l'année qui suit les *Figures* et *Bustes* que la présente exposition donne à revoir. Il faut imaginer son œuvre à son apogée. Il faut imaginer Giacometti, qu'une jeune critique va très vite considérer comme un « antimoderne », construire au fil de ses ultimes propositions un espace mental dont l'ampleur n'a rien à voir avec la réalité de l'échelle des sculptures réalisées. Il faut l'imaginer cherchant à faire entrer l'état d'impermanence de toute chose au cœur de ses travaux. Il faut aussi imaginer son œuvre face à une exégèse s'acharnant à l'inscrire

dans une lecture à laquelle lui-même cherche à échapper et tente de corriger. Giacometti est alors à la recherche d'un système que l'expressivité des sculptures qu'il réalise, la matière qui les constitue, mettent à mille lieues de ce qu'on veut en dire.

Daniel Buren a alors 26 ans. Les années 1964-1966 sont cruciales pour lui. Elles voient le système sur lequel son projet va se constituer se mettre graduellement en place. Buren fait face à sa virtuosité. Les travaux qu'il réalise alors sur différents supports jouent de toutes les matières. Les formats s'agrandissent jusqu'à défier ceux de la plupart de ses condisciples. L'espace de ses peintures est aux prises avec l'art de son temps qu'il convoque et rejette à la fois. Quelque chose de l'école de Paris succombe dans l'ampleur d'un geste qui témoigne de son intérêt pour l'art américain. L'espace de la toile est le lieu d'abord incertain de toutes les expériences : l'œuvre oscille entre richesse et pauvreté, entre exercices par l'informe et invention progressive d'un système qu'après son second voyage aux Îles Vierges aux États-Unis à l'hiver 1965, il va porter à son plein accomplissement dès le tout début de l'année suivante. La peinture de Buren se fait progressivement système, impose le principe de répétition de la trame verticale. Et si l'ornement de formes variables subsiste, tel un feston laissant encore au geste sa part d'aléa, le tableau s'affirme indéfectiblement comme « outil visuel ».

4. Je ne saurais penser, ni même imaginer que l'œuvre de l'un et de l'autre aient quelque chose

à voir. Je ne saurais même entrer dans le jeu d'une quelconque dialectique dans laquelle ce que l'un ferait expliquerait le pourquoi du travail de l'autre. Buren ne se soucie guère de Giacometti, et Giacometti n'a plus alors qu'à se soucier de lui-même. L'œuvre de l'un est dans la réitération, le recommencement, au-delà du domaine de la représentation, comme une expérience empirique et sensible. Le non-sens est pour lui en profondeur, le sens en surface : la pensée émerge du fond. Le temps y est fêlure.

L'œuvre de l'autre se déploie de manière précise. Elle se libère progressivement de citations et de gestes dans lesquels on reconnaît tour à tour les héros de son temps. Buren efface et gomme, s'affranchit de tout effet de style comme d'un savoir-faire à nul autre pareil. L'espace est le lieu de toutes les expériences, allant des plus âpres aux plus exubérantes, des plus touffues aux plus hétérogènes. La toile et le papier cèdent progressivement la place à des matériaux inédits puis au tissu imprimé que l'artiste coud en différents lés, par faute de moyens. La forme se délie tel un ornement, suit progressivement l'arrière-plan sur lequel Buren la trace. Elle se confond, au fil d'arabesques, avec son support. Au travail par couches, ruptures et redoublements, Buren va bientôt substituer le principe d'un support toujours plus vierge de tout recouvrement. Le non-peint s'affirme pour lui-même. La peinture n'en finit plus de se défaire et de s'affirmer dans les marges de la toile par la fusion progressive avec le motif sur lequel l'artiste

l'inscrit. Buren change de régime. Il invente une méthode.

5. On voudrait opposer le parcours de l'un et de l'autre, dire du chemin de Giacometti qu'il se conclut quand celui de Buren prend forme. On voudrait dire que l'œuvre de Giacometti se construit dans ce moment-là, de ce principe de réitération continue sur la figure et sur ses modèles, quand celle de Buren esquisse progressivement une *tabula rasa* et invente une origine pour l'avenir de son propre travail. Quand Giacometti affirme ce retour obstiné sur une figure devenue un motif insistant, il apparaît que Buren veuille régler ses comptes avec son époque et prendre position sur son présent, se défaire de tout ce qui faisait alors la peinture pour en réinventer à la fois le fonctionnement, mais aussi la fonction. Il faudra moins d'un an pour que s'affirme ainsi la notion d'*in situ*.

Un doute, pourtant, vous saisit. Il faut regarder les œuvres que Giacometti réalise à cet instant, le rapport toujours plus complexe que chacune entretient à l'espace alentour, les questions propres à l'échelle des pièces, l'affirmation de leur présence au lieu, pour mesurer combien les préoccupations de l'artiste sont souvent loin du discours que la plupart des critiques et écrivains entretiennent sur son œuvre. L'exégèse joue parfois de sales tours à Giacometti. Elle le cantonne à une dimension avant tout « existentialiste », quand lui-même corrigeait déjà les textes que Jean-Paul Sartre lui consacrait en

1947, et tentait de pousser toujours davantage la systématisation de ses principes pour les inscrire de façon inédite dans l'espace. Voyez, entre autres, la scénographie de l'exposition que la Tate Gallery de Londres lui consacre en 1965. Giacometti veut y éviter «les socles amorphes», et cherche à ce que le processus même fasse œuvre.

6. Ici, cette exposition engage à l'enquête et enchevêtre une infinité de questions qui ne sont pas tant sur l'œuvre des deux artistes que sur la manière d'en juger et de les comprendre. Ici, le poids de l'histoire fait écho à celui d'une analyse critique dont le temps permet de mesurer toujours plus combien elle réduit la compréhension des propos. Buren le saisira mieux que quiconque, qui cherchera d'emblée à maîtriser le discours sur son propre travail afin de le prendre largement en charge lui-même. C'est bien contre une lecture dont il mesure les poncifs que Giacometti décide de construire progressivement «le récit autorisé» de son œuvre. C'est bien conscient de cette réalité que Buren s'affirme dès 1965 comme l'analyste précis et systématique de son propre travail. Et c'est sans doute face à cette réalité-là que la présente exposition trouve sa pertinence. Ce n'est pas tant ce qu'on savait de l'œuvre des deux artistes que l'on vient vérifier. C'est ce que l'exposition révèle dans son parti pris, tant de

leurs œuvres spécifiques que de la complexité d'en juger.

En proposant à Véronique Wiesinger, en réponse à son invitation, l'analyse de cette courte fenêtre synchronique, Buren fait ainsi cette fois encore de l'exposition même une véritable expérience, voire une œuvre et un dispositif spécifiques qui viennent s'inscrire dans la cohorte de ce qu'il réalisera systématiquement, dès la mise en place et l'affirmation de la méthode qui lui serviront désormais de principe. À ce titre, il n'est somme toute pas étranger à cette exposition que 1966 coïncide avec l'affirmation de Buren que toute exposition est également une œuvre en soi, et que l'année qui suivra voit les premières manifestations du collectif Buren/Mosset/Parmentier/Toroni, marquant la rupture radicale des quatre artistes avec les conventions de l'exposition et du discours l'accompagnant.

7. À quelle fin réunir dans un même espace, sous la forme d'un face-à-face, deux œuvres de nature si dissemblable? Est-il temps de sortir de l'unité morphologique par laquelle se définit l'esprit du temps? N'est-il pas toujours nécessaire de mettre au contraire en évidence la simultanéité de deux propositions résolument antithétiques, de montrer ce qui sépare des œuvres plus que ce qui les unit, et d'interroger là notre perception du monde?

Que se passe-t-il pendant ces années-là? Que se passe-t-il que l'œuvre ultime de Giacometti et celle, naissante, de Daniel Buren aient à partager? Que se passe-t-il qui, étrangement, nous laisserait penser qu'au-delà des dissemblances, il y ait là un tronc commun qui vaille bien qu'on les rapproche? Que se passe-t-il de l'impact du temps sur une œuvre? Que se passe-t-il dans cette époque-là qui nous aiderait à comprendre ces deux aventures? Que se passe-t-il dans l'agencement de l'œuvre de chacun, dans la méthode propre des deux artistes? Que se passe-t-il qui prenne forme différemment, ne se soumette à aucune autre loi que celle qu'un artiste se donne à lui-même?

Daniel Buren & Alberto Giacometti, Œuvres contemporaines, 1964-1966 est une réflexion sur l'exposition conçue comme une hypothèse de travail et de recherche. Le statut aporétique d'un pareil projet qui ne vise pas davantage à se constituer en une esthétique ou une histoire de l'art, prend valeur de démonstration que seul un artiste comme Buren pouvait avoir l'idée de mettre en espace. Dans le *Musée imaginaire*, à la recherche d'un dépassement des cloisonnements esthétiques et temporels, Malraux se demande après Wölfflin si l'art a une histoire. Conscient des réponses sans limite auxquelles il fait face, il écrit : «c'est dans la vacuité, la marge, l'attente que les arts communiquent entre eux». Il ajoute

plus loin : «peu m'importe qu'on approuve mes réponses, si l'on ne peut ignorer mes questions». Il me vient à l'esprit que c'est sans doute là l'un des enjeux essentiels de la présente exposition.

THE EXPERIENCE OF THE EXHIBITION

BERNARD BLISTÈNE is director of the Cultural Development department at the Pompidou Centre. Before that he was a curator then deputy director of the Musée National d'Art Moderne, director of the Museums of Marseille, and Inspecteur Général for Visual Arts. He has curated numerous exhibitions and initiated the Daniel Buren exhibition at the Pompidou Centre in 2002, *Le Musée qui n'existait pas*. In 2009 he created the Pompidou Centre's Nouveau Festival arts event and he is currently working on the 2011 edition. His many publications include several studies of the work of Daniel Buren.

1. This project may come as a surprise. That is no doubt the point. That would indeed be one of its main virtues. With too many exhibitions the themes are only allusive, or simply unfounded. Too many exhibitions simply never even try; they never question anything, or put forward any alternatives as to the analysis of the relation between art and history, of aesthetic categories – offering no hypothesis except that of following on.

I can imagine that viewers of the exhibition *Daniel Buren & Alberto Giacometti, Œuvres contemporaines, 1964-1966* will be disconcerted. I can already see some people ready to polemic, to weigh in with criticism of the artist (he's used to it), the director of the foundation who apparently desired and allowed this project (she's surely expecting it), and even the gallery now hosting it (which will no doubt be delighted). I can imagine others deploring, lamenting and shrieking with dismay and indignation that people should be playing games with the dead. They, no doubt, are the majority. It is true that all they expect from art and exhibitions is a bit of entertainment and comfort. What we are offering them here will not give them what they want.

For all these reasons and many others, which this text hopes to elucidate, this exhibition warrants attention. It does so, first of all, for the nature of the bodies of work brought together here: Alberto Giacometti and Daniel Buren are great artists. And, behind a dialogue that may seem quite literally untimely, such an encounter

points a set of essential questions touching on the history of art and the complexity and aim of writing it. And this is something that only major artists allow.

Art history, in this present period when both history and art are subject to doubt, is an unlikely discipline. Art history is a discipline whose goal is to study works of art in history, and the meaning that they can take on. Is it necessary to reiterate here the point made by Jacek Debicki and Jean-François Favre, that this history can no longer be linear any more, that conceiving the unfolding of art in the form of progress is a dead-end, that, between the synchronic and the diachronic, art is by its very essence beyond the systems that attempt to contain it?

But art history is a construction and therefore, in essence, speculative. It is indeed in this sense that it is a deployment which is always stimulated by external input, in which mixes and connections both authorised and heretical lead to the critique of established patterns, to the testing of sense and of the senses. Art history is not an exact science. Is it even a science? Can it claim that status? It can only be recommendation. As a theoretician of "pure visibility", at the turn of the last century Heinrich Wölfflin wondered if art even had a history, as well as how this might be studied.

The idea behind the exhibition *Daniel Buren & Alberto Giacometti, Œuvres contemporaines*

1964-1966 has to do with this question, for what is proposed here is no doubt also a matter of methodological reflection, reflection on the truth of spirit as it works itself out through history. The project is an ambitious one: to attempt to constitute a philosophy of art that reaches beyond any kind of morphological unity of style or spirit of the age. The history of art, surely, would then be simply our current reading of art.

2. There is, then, nothing, absolutely nothing, to point us towards an exhibition placing Giacometti and Buren side by side. The former did not even have an inkling of the latter's existence. The latter always said that he felt hardly any affinity with the sculptor and that, if there was anyone, he was more interested in the work of Brancusi. Thus nothing points towards such an exhibition, unless it is the question put to Daniel Buren by Véronique Wiesinger, director of the Fondation Alberto and Annette Giacometti, a question that is more about putting one artist's view of another into perspective than a formal comparison which she knows to be aleatory.

Nothing induces us to bring together Giacometti and Buren, to see them together, to look for analogies and differences, running the risk of false meaning and "pseudomorphoses". Nothing, that is, unless it is the simple question of art history as such, questioning what it produces and attempts to classify, and what it

dissipates, and what Roland Barthes calls "the terror of uncertain signs". Nothing, unless, to begin with, the possibility of interrogating our relation to the work, what we expect and see through it and with it. This is what Buren took as the subject of his art.

Nothing, then, could have united Giacometti and Buren unless it was the desire to go and explore, beyond the differences, what Buren is ultimately proposing here. It will come as no surprise that he should twist the proposition to his advantage. He has made this face-to-face, or perspective view, whose potential for misunderstanding he readily understood, into a subtle questioning that even the title of the proposition invites us at once to understand: there are many works of his and Giacometti's that are "contemporaries". Meaning, made at the same moment, at the same time, but first of all there is much to concern us regarding what is meant – and hidden – by the very notion of "contemporary".

What does it mean to be contemporary? In fact, with whom and what are we contemporary? That is the question put by Italian philosopher Giorgio Agamben in a short essay. Following on from Nietzsche and Barthes, Agamben affirms "the timelessness of the contemporary". He attempts to define a singular position for the intellectual, and invites us to follow him. How do we acquire a critical spirit? How do we avoid falling for the world and its lures? We must go

on doubting, or even being suspicious, at odds: “adopt a posture that makes it possible to resist the bewitchment wrought by the song of the contemporary world”. The contemporary is capable of considering what he sees as simple shadows, like the Platonic philosopher, the shadows of a truth that detachment allows us to reduce to their true value. The contemporary reveals the areas of shadow. Visible light is merely a deceptive appearance. Agamben adds: “Only he who refuses to be blinded by the lights of the century and manages to grasp the shadow in them, their dark intimacy, can call himself contemporary”.

3. To experience contradiction and offer an account of it: that is the aim of this fine project. Certainly, there was a period when Giacometti and Buren were both working, concurrently, without knowing or recognising each other, without sharing anything other perhaps than a city and the mood of the times. In short, they seem to have been apart in every way, apart from the context that, even then, they both experienced differently.

We must imagine Giacometti at the height of his glory, travelling more than we might suppose, inaugurating the ensemble of his sculptures at the Fondation Maeght in the summer of 1964, installing them on the terrace, and the following year in New York exhibiting the *Figures* and *Busts*, which the present exhibition is showing again. We must imagine the work at its apogee. We must

imagine Giacometti, whom one young critic was quick to consider an “anti-modern”, constructing in his last propositions a mental space of a magnitude that has nothing in common with the reality of scale of the sculptures themselves. We must imagine him trying to bring the impermanence of all things into the heart of his works. We must also imagine his work confronted with exegesis doggedly trying to inscribe it in a reading that he himself was trying to escape and correct. Giacometti at the time was looking for a system that, by virtue of the expressivity of the sculpture he was making, and the material that constituted it, was a thousand miles from what people tried to say about it.

Daniel Buren was 26 years old at the time. The years 1964 to 1966 were crucial for him. They witnessed the gradual putting in place of the system upon which his artistic project would be founded. Buren confronted his own virtuosity. The works that he was making at the time on different supports played on all kinds of materials. The formats grew to a scale that defied most of his fellow artists. The space of his paintings grappled with the art of his day, which he both invoked and rejected. Something of the School of Paris succumbed in the sweeping gesture with which he attested his interest in American art. The space of the canvas is the initially uncertain place of all experiences: the work oscillates between richness and poverty, between exercises in formlessness and the gradual invention of a system that, after his

second journey to the American Virgin Islands in the winter of 1965, he would raise to fullness, starting at the very beginning of the following year. Buren’s painting gradually became a system, imposing the principle of repetition of the vertical grid and, if there remained the ornament of variable forms, like a festoon still leaving gesture its share of randomness, the painting (tableau) unfailingly asserts itself as a “visual tool”.

4. I cannot conceive or even imagine that the œuvres of these two artists might have anything in common. I cannot even enter into the play of some dialectic in which one artist would explain the reasons behind the other one’s work. Buren was hardly concerned with Giacometti and Giacometti needed be concerned only with himself. The work for one of these artists lay in reiteration, starting again, beyond the domain of representation, as an empirical and sensible experience. Non-meaning for him is there in the depths, meaning on the surface: thought emerges from the depths. Time is a crack.

The other man’s work unfolds in a precise way. It gradually frees itself of the quotes and gestures in which one recognises the heroes of his time. Buren erases, frees himself of all effects of style and of an unrivalled *savoir-faire*. Space is the place of all experiences, from the harshest to the most exuberant, from the most dense to the most heterogeneous. Canvas and paper gradually give way to unusual materials and

then the printed fabric that the artist sewed into strips, for lack of means. Form unravels like an ornament, gradually following the background on which Buren traced it. It merged via its arabesques with its support. Working in layers, ruptures and duplications, Buren would soon introduce the principle of a support devoid of all covering. The unpainted was asserted in and for itself. Painting endlessly undid and asserted itself in the margins of the canvas through the gradual fusion with the motif on which the artist inscribed it. Buren changed regimes. He invented a method.

5. One would tend to oppose the two men’s careers, to say of Giacometti’s path that it ends where Buren’s takes shape. One would tend to say that Giacometti’s work was constructed from that moment, from that principle of continuous reiteration of the figure and its models, whereas Buren’s gradually adumbrated a *tabula rasa* and invented an origin for the future of his own work. When Giacometti affirmed this dogged return to a figure that had become an insistent motif, it would seem that Buren was concerned to settle his scores with his times and take a position in his present, to get rid of everything that had up to then constituted painting in order to reinvent its functioning but also its function. It thus took less than a year for his notion of in situ to emerge.

And yet a doubt takes hold. One must look at the works made by Giacometti at that time, the

increasingly complex relation of each new piece to its surrounding space, the questions relating to the scale of the pieces, the affirmation of their presence in the place, to realise how far the artist's concerns often were from the discourse that most critics and writers maintained regarding his work. Exegesis sometimes plays dirty tricks on Giacometti. It limits him to a dimension that is essentially "existentialist", whereas already, in 1947, the artist was himself correcting Jean-Paul Sartre's texts about him and making his principles increasingly systematic, inscribing them in a new way in space. See, for example, the design of the exhibition devoted to his work by the Tate Gallery, London, in 1965. Giacometti wanted to avoid "shapeless bases" and tried to make the process itself part of the work.

6. This exhibition encourages investigation and meshes infinite questions concerning not so much the two artists' bodies of work as the way we judge and understand them. Here, the weight of history echoes that of a critical analysis, which, as we see more clearly with time, reduces understanding of the intentions. Buren grasped this better than anyone else by immediately seeking to master the discourse on his own work in order, to a large extent, to take it in hand himself. And it was in reaction to an interpretation whose clichés he was well aware of that Giacometti decided to gradually construct the "authorised account" of his work. And it was out of consciousness of this reality

that, as of 1965, Buren asserted his role as the precise and systematic analyst of his own work, and it is no doubt in relation to this reality that the present exhibition is meaningful. It is not so much what was known about the two artists that people will come to confirm, but what the exhibition's specific approach tells us about their respective works and the complexity of judging them.

By proposing, in response to Véronique Wiesinger's invitation, an analysis of this brief synchronic window, Buren is once again making the exhibition a genuine experiment, or even a work or installation in its own right, taking its place among the many other that he has produced along systematic principles ever since he first established and implemented the method that would serve as his guiding principle. In this regard, it is no doubt ultimately not unrelated to this exhibition that 1966 was the year when Buren stated that every exhibition is also a work in itself and that the following year witnessed the first group shows by the collective entity Buren/Mosset/Parmentier/Toroni, marking a radical break by the four artists concerned with the conventions of the exhibition and its accompanying discourse.

7. To what end might one bring together in the same space, in the form of a face-to-face, two bodies of work so different in kind? Is it time to leave behind morphological unity as the yardstick

for defining the spirit of the age? Is it not always necessary, on the contrary, to foreground the simultaneity of two resolutely antithetical propositions, to show what separates works more than what unites them and to thereby question our perception of the world?

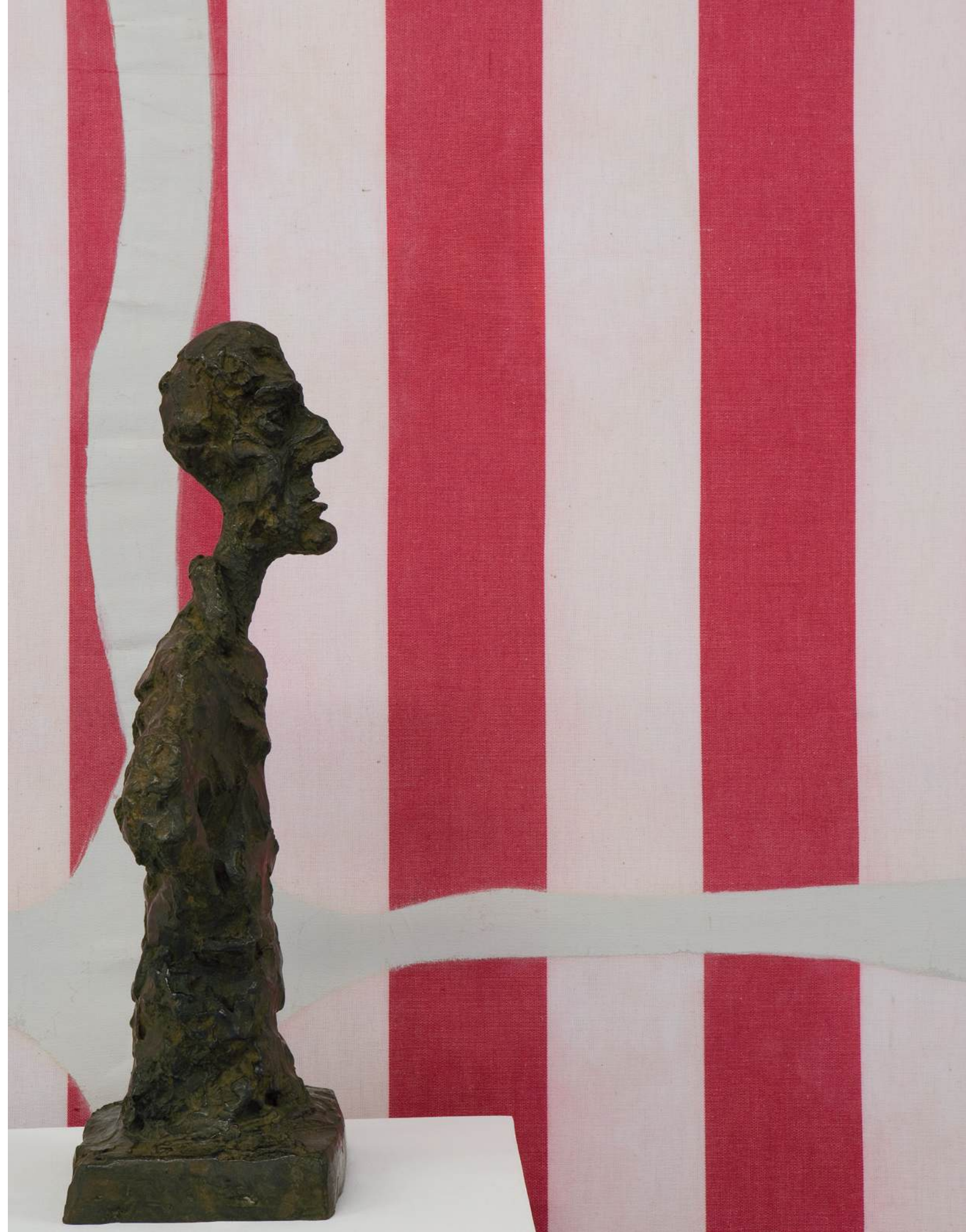
What was going on during those years? What happened that was held in common by Giacometti's final works and the nascent art of Daniel Buren? What was happening that, strangely, might give rise to the idea that, beyond the dissimilarities, there is a shared stem that would justify their being linked? What happened in terms of time's impact on art? What happened in this period that might help us understand these two adventures? What happened in the way they organised their work, in their respective methods? What happened that took form in different ways, following no law other than the one that the artist adopts for himself?

Daniel Buren & Alberto Giacometti, Œuvres contemporaines 1964-1966 is a meditation on the exhibition form, conceived as a hypothesis for work and research. The problematic nature of such a project that does not seek, either, to constitute itself as an aesthetic or history of art, acquires the value of a demonstration that only an artist like Buren could have had the idea of setting out in space. In *Le Musée imaginaire*, seeking to move beyond aesthetic and temporal categories, Malraux echoed Wölfflin's question

about whether art has a history. Aware of the unlimited answers facing him, he wrote: "It is in emptiness, the margins, waiting, that the arts communicate amongst themselves". And he went on to add: "it hardly matters whether or not my answers are approved, if it becomes impossible to ignore my questions". It occurs to me that this is no doubt one of the key issues of this exhibition

Translation from the French: Charles Penwarden

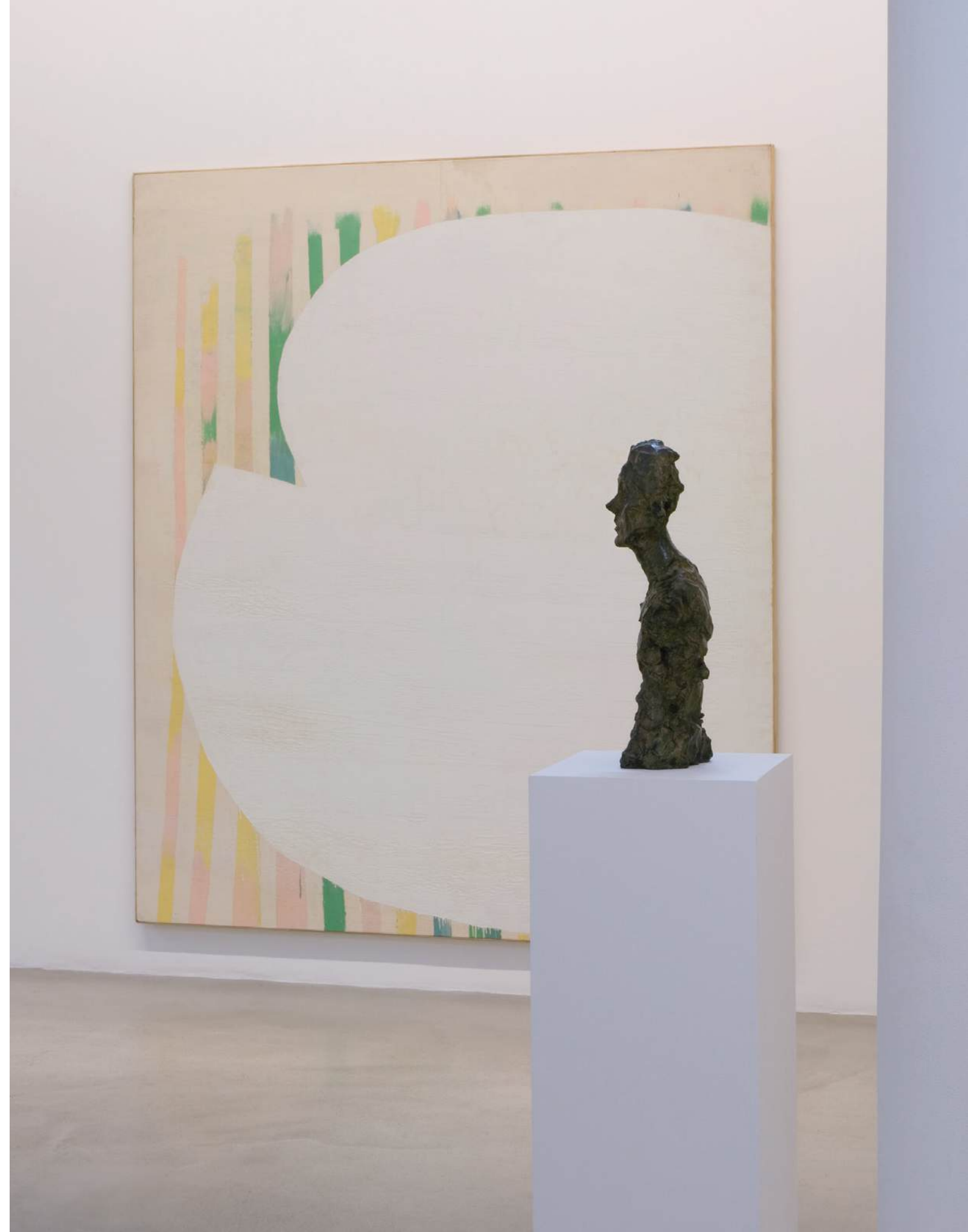
DANIEL
BUREN
& ALBERTO
GIACOMETTI
ŒUVRES
CONTEMPORAINES
1964-1966







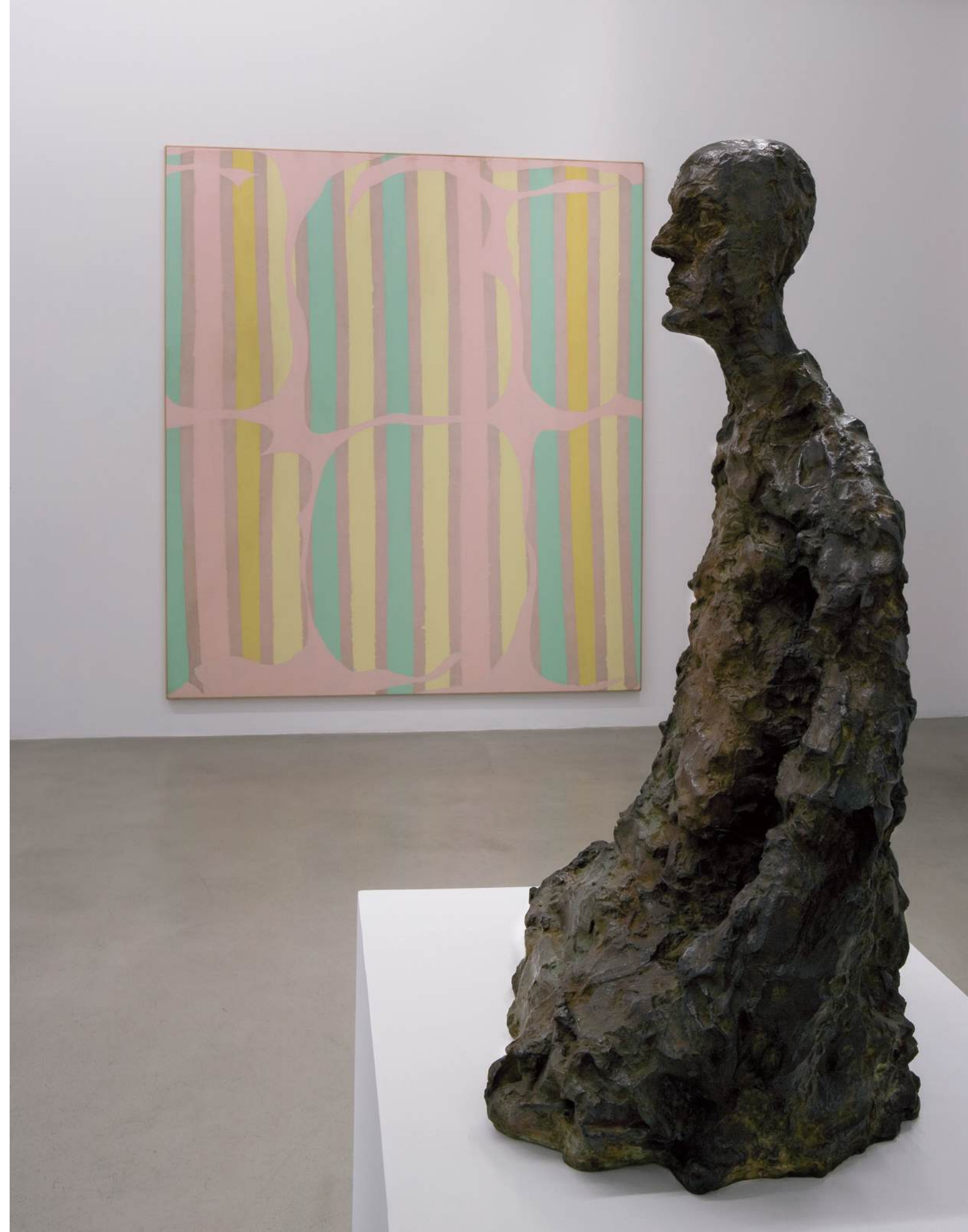


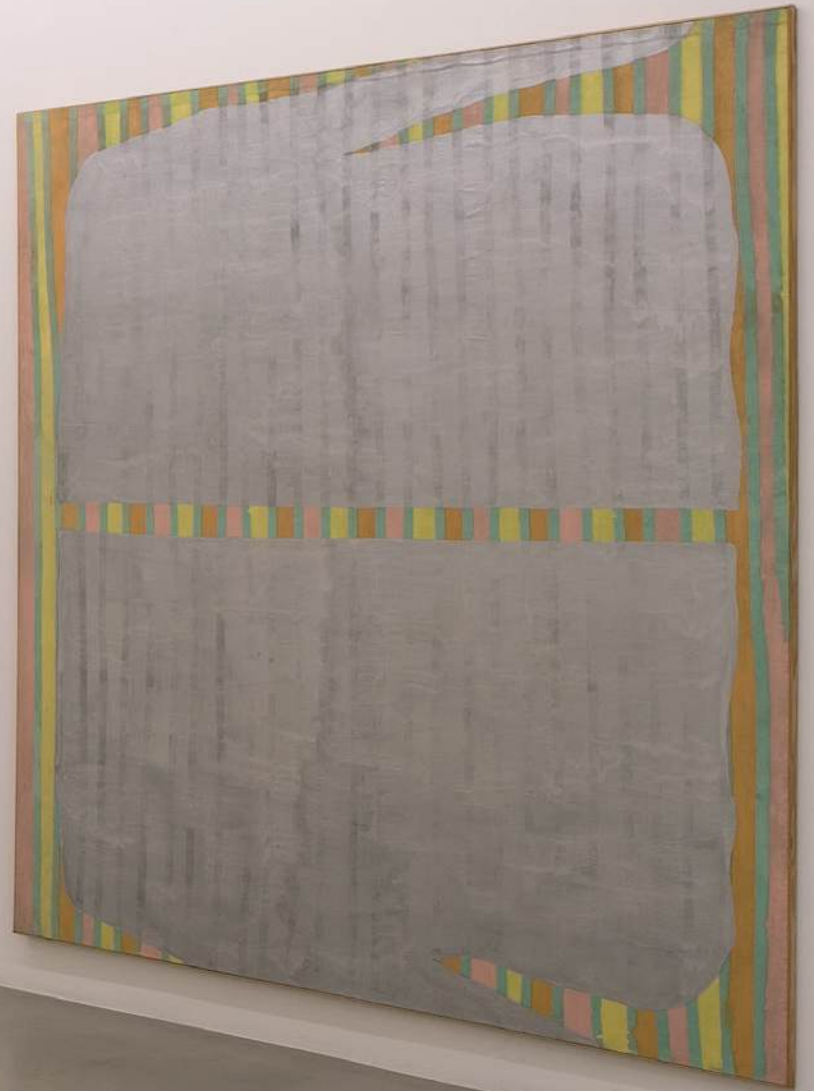


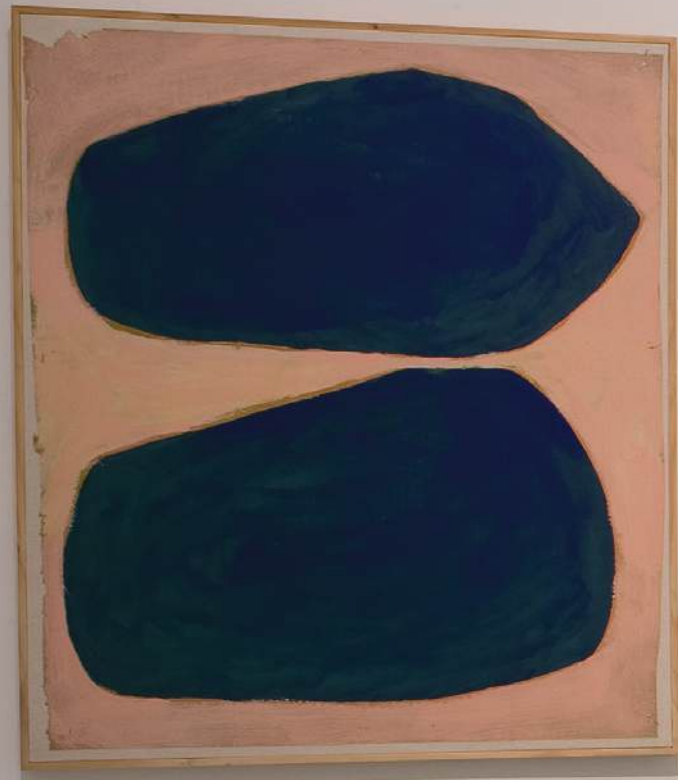
































DANIEL BUREN ŒUVRES 1964-1966

82



«Photo-souvenir» : *Peinture et collage sur toile*, [avril-mai] 1964

Acrylique, papiers collés colorés et mine de plomb sur toile
de lin
187,9 x 188,8 cm

«Photo-souvenir» : *Peinture et collage sur toile*, [avril-mai] 1964

Acrylique et papiers collés sur toile (réentoilée)
240,2 x 170,2 cm





« Photo-souvenir » : *Peinture sur papier*, [janvier-mai] 1965

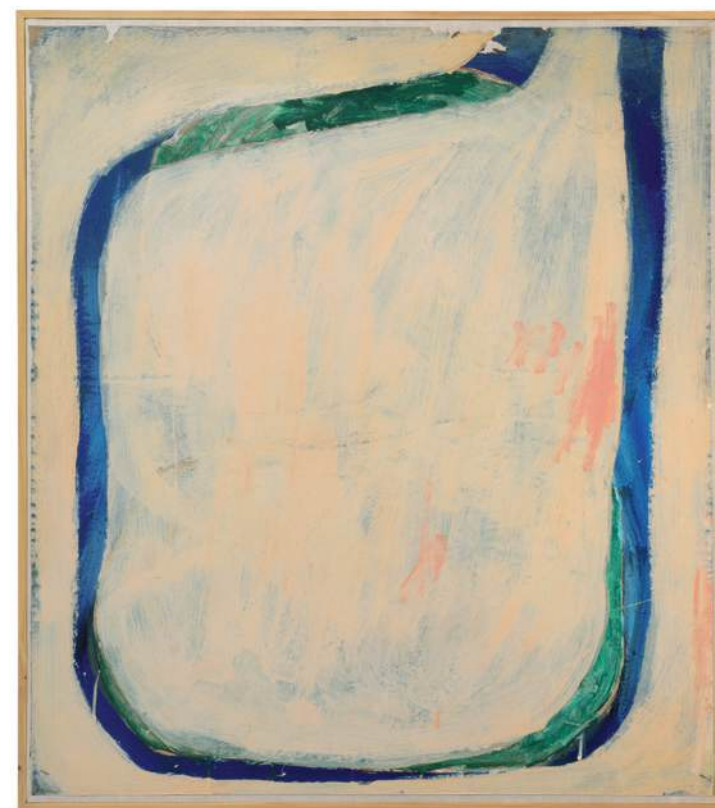
Peinture émail sur papier marouflé sur toile contrecollée sur bois
85,2 x 96 cm



« Photo-souvenir » : *Peinture sur papier*, [janvier-mai] 1965

Peinture émail sur papier marouflé sur toile contrecollée sur bois
97,2 x 80 cm





« Photo-souvenir » : *Peinture sur papier*, [janvier-mai] 1965

Peinture émail sur papier marouflé sur toile contrecollée sur bois
96 x 85,2 cm



« Photo-souvenir » : *Peinture sur papier*, [janvier-mai] 1965

Peinture émail sur papier marouflé sur toile contrecollée sur bois
96,1 x 85,1 cm

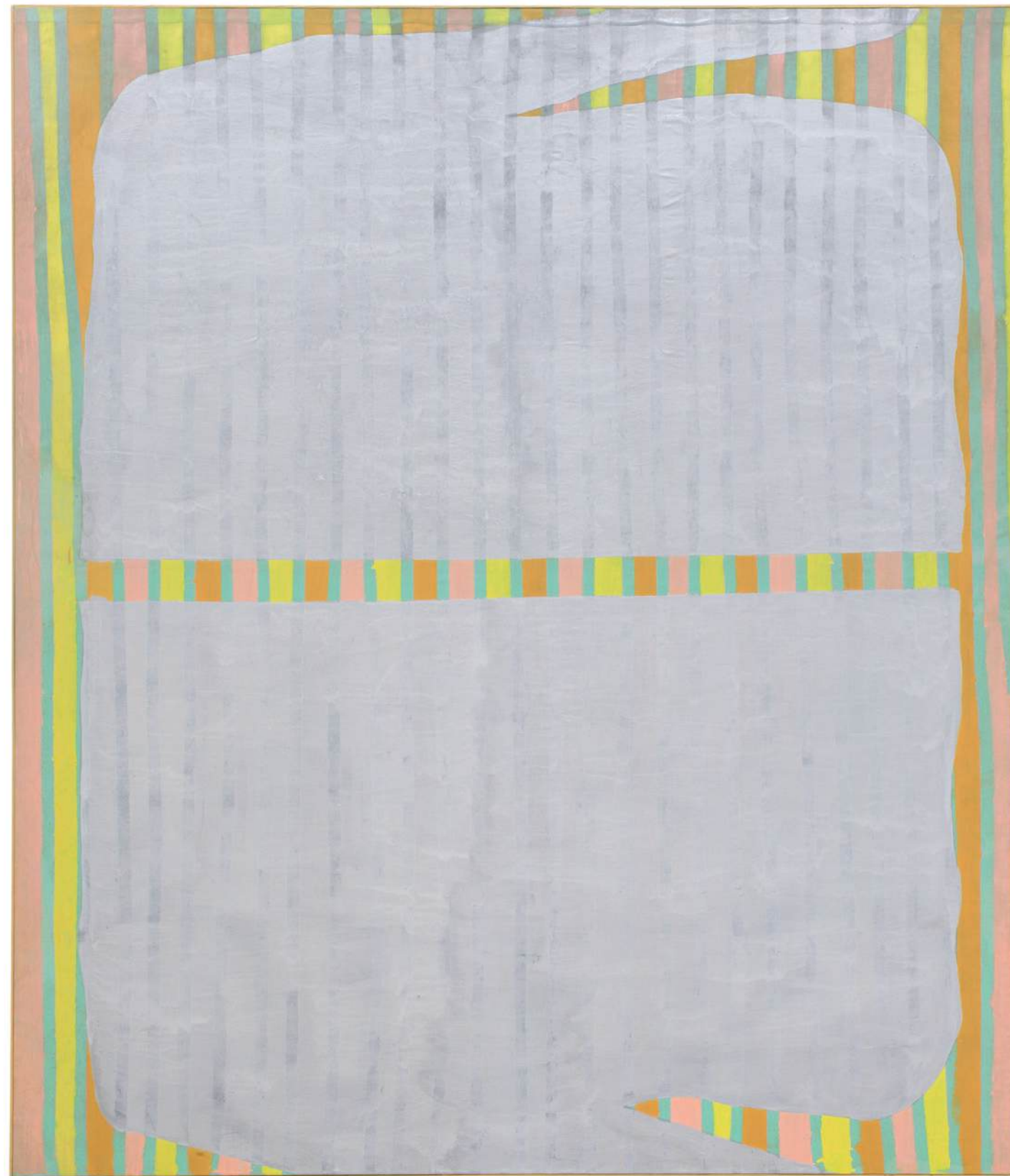
« Photo-souvenir » : *Peinture émail sur toile*, [février-mai] 1965

Peinture émail sur toile de coton (drap de lit)
212,3 x 180,3 cm



« Photo-souvenir » : *Peinture émail et peinture argentée sur toile de coton, [mai] 1965*

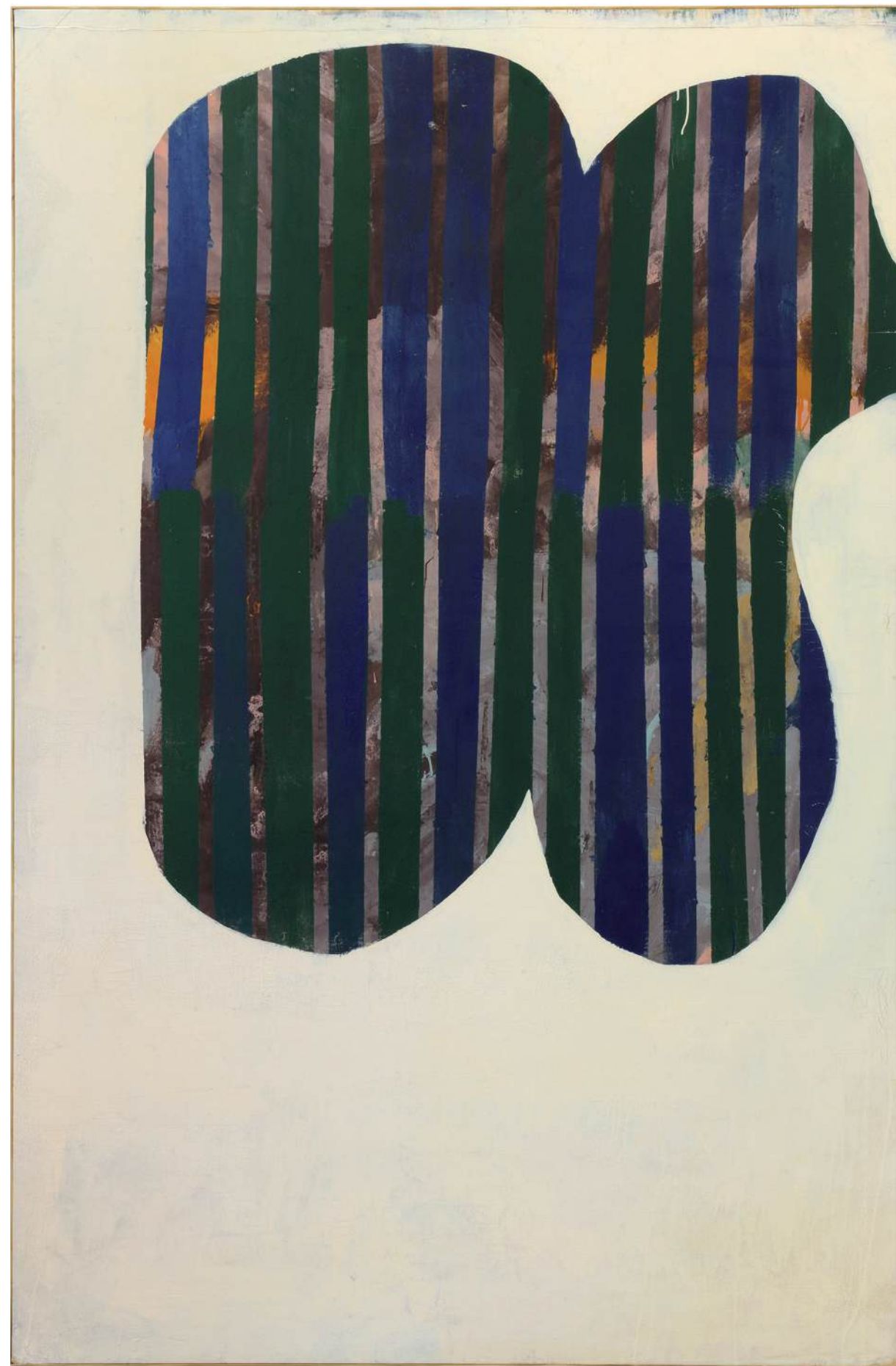
Peinture émail et peinture argentée sur toile de coton (drap de lit)
225,7 x 193,7 cm



« Photo-souvenir » : *Peinture émail et peinture argentée sur toile*, [mai] 1965

Peinture émail et peinture argentée sur toile
260,2 x 184,2 cm





«Photo-souvenir» : *Peinture sur toile*, [avril-mai] 1965

Peinture émail sur toile de coton
227 x 193 cm



« Photo-souvenir » : *Peinture sur papier*, [avril-mai] 1965

Peinture émail sur papier marouflé sur toile contrecollée sur bois
97,3 x 81 cm



«Photo-souvenir»: *Peinture émail sur toile de coton*, juin 1965

Peinture émail sur toile de coton (drap de lit)
223,5 x 191 cm

«Photo-souvenir» : *Peinture aux formes variables*, octobre 1965

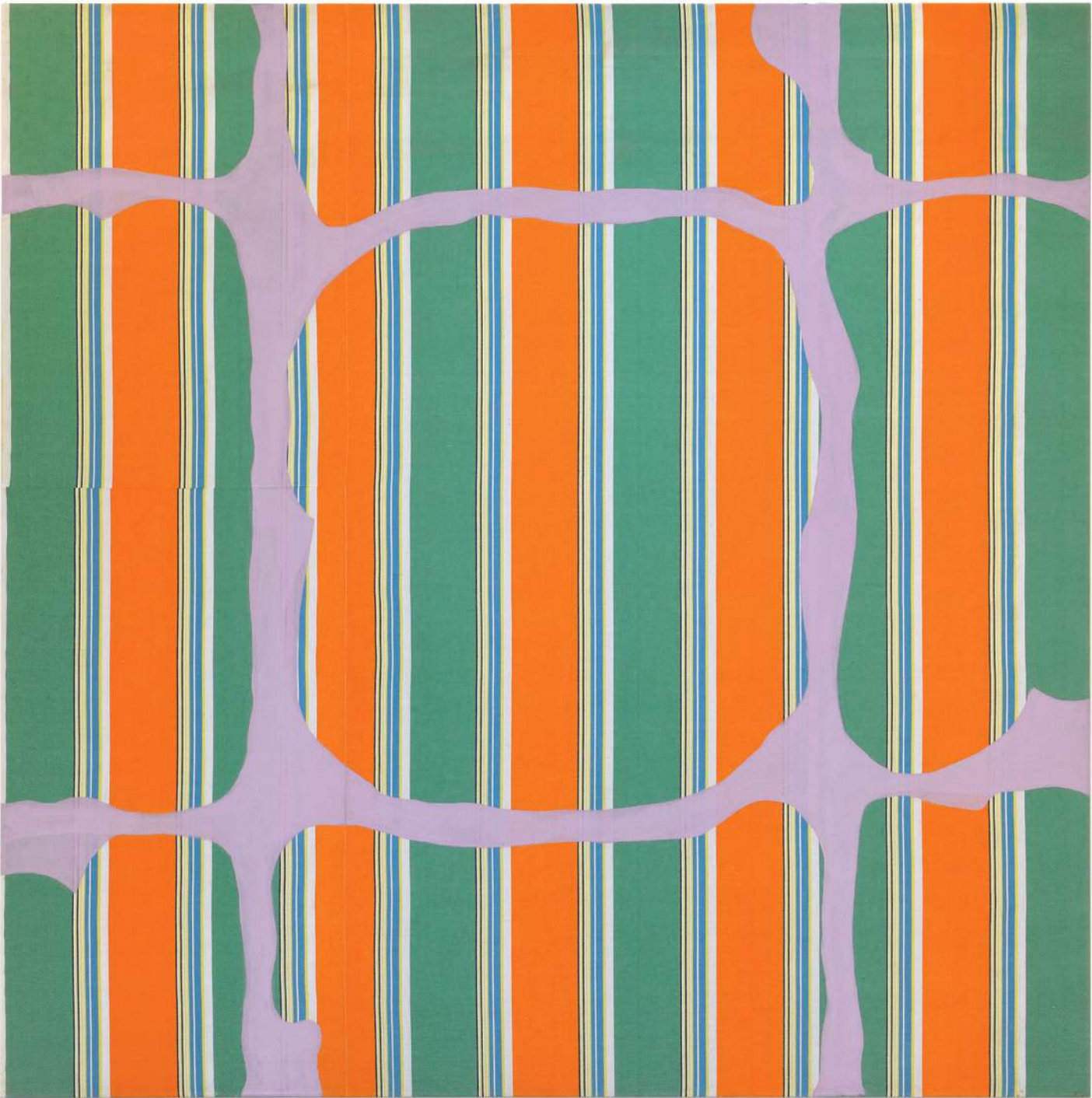
Peinture émail sur toile de coton (drap de lit)
224 x 191,5 cm





«Photo-souvenir» : *Papier d'argent*, [octobre] 1965

Collage de papier d'argent sur toile de coton (drap de lit)
218,5 x 190,5 cm

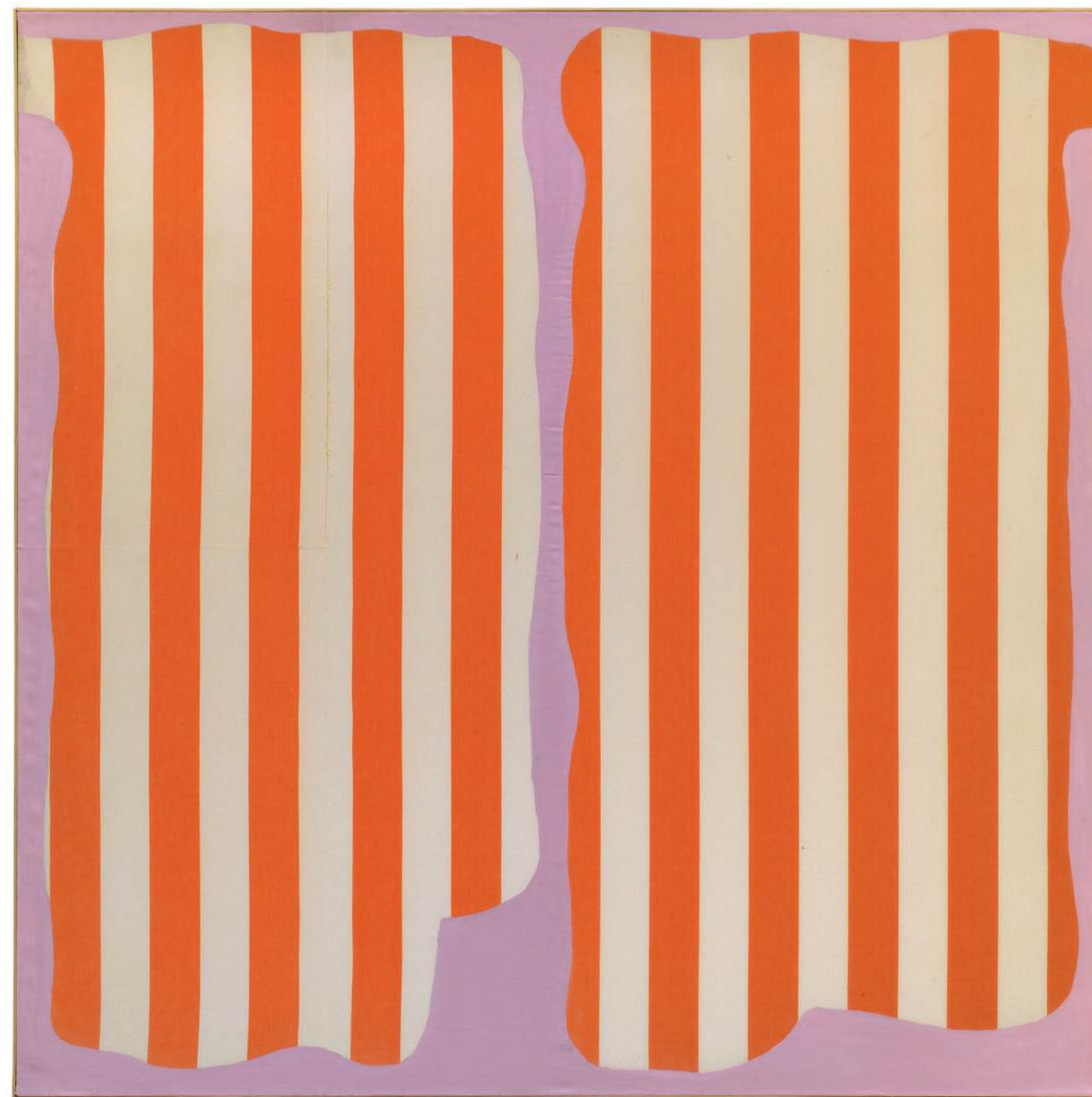


«Photo-souvenir» : *Peinture aux formes variables* [octobre] 1965 Peinture sur toile de coton bayadère tissée
185,5 x 188,5 cm

«Photo-souvenir» : *Peinture aux formes variables*, mai 1966

Peinture sur toile de coton tissée à rayures blanches et rouges,
alternées et verticales, de 8,7 cm de large chacune
214 x 178,5 cm





« Photo-souvenir » : *Peinture aux formes variables*, juin 1966

Peinture sur toile de coton tissée à rayures blanches et orange,
alternées et verticales, de 8,7 cm de large chacune
190,5 x 188 cm

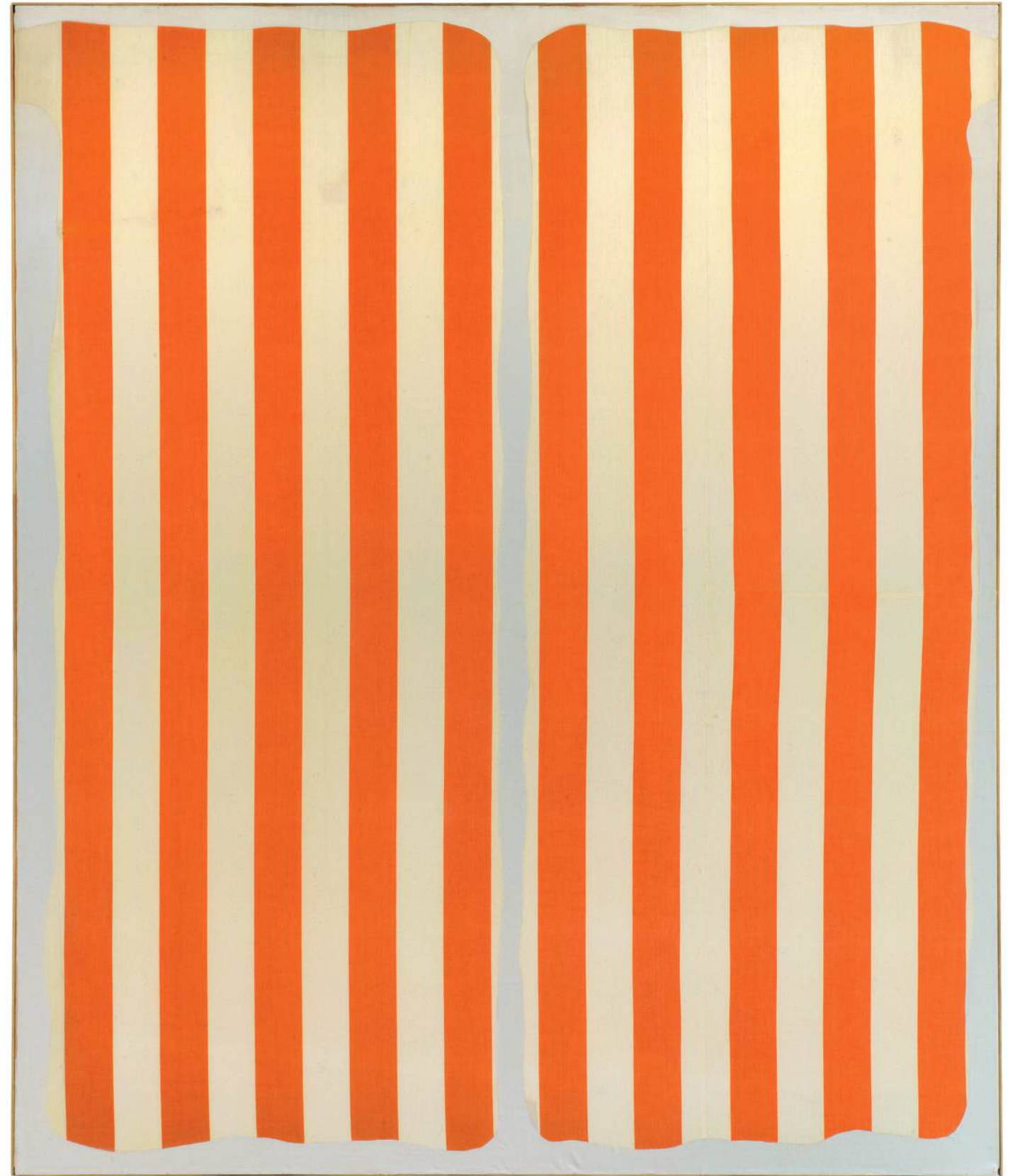


«Photo-souvenir» : *Peinture aux formes variables*, juin 1966

Peinture sur toile de coton tissé à rayures blanches et gris foncé,
alternées et verticales, de 8,7 cm de large chacune
135 x 155 cm

« Photo-souvenir » : *Peinture aux formes variables*, juillet 1966

Peinture sur toile de coton tissée à rayures blanches et rouges,
alternées et verticales, de 8,7 cm de large chacune
214 x 178,5 cm



«Photo-souvenir» : *Peinture aux formes variables*, septembre 1966

Peinture sur toile de coton tissé à rayures blanches et grises,
alternées et verticales, de 8,7cm de large chacune
224,5 x 191 cm



ALBERTO GIACOMETTI ŒUVRES 1964-1966

124

Buste d'Annette IX, 1964

Bronze
44,7 x 17,8 x 15 cm





[Buste d'homme, dit Chiavenna II], 1964

Bronze
40,5 x 24,5 x 12,6 cm

[Buste d'homme (Lotar III)], vers 1964-1965

Bronze
57,8 x 38,2 x 25 cm



[Figurine de Londres I], 1965

Bronze
25,6 x 9,4 x 14,2 cm



Buste d'Annette X, 1965

Bronze
44 x 18,2 x 14 cm



Buste d'homme [dit New York II], 1965

Bronze
46,6 × 24,5 × 16,5 cm



Buste d'homme [dit New York I], 1965

Bronze
53,9 × 29,4 × 17,8 cm



Daniel Buren né en 1938 à Boulogne-Billancourt. Vit et travaille *in situ*.

PRIX & DISTINCTIONS

1955	« 4^e Prix Premier Voyage Zellidja » pour son étude: « En Provence, de Cézanne à Picasso ».
1957	« 1^e Grand Prix Zellidja » décerné par le président de la République Française pour son étude sur les peintres muralistes mexicains
1965	« Grand Prix de la Biennale de Paris », Paris, France. « Prix Lefranc de la Jeune Peinture », Paris, France.
1976	« Prize for best drawings », Cracovie, Pologne.
1986	« Lion d’Or du meilleur pavillon », Biennale de Venise, Venise, Italie.
1990	« Trésor vivant », titre décerné par la Nouvelle-Zélande.
1991	« International Award for best artist », Land de Bad Württemberg Land, Stuttgart, Allemagne.
1992	« Grand Prix National de Peinture », Paris, France.
1994 - 1996	« 1^e Grand Prix du plus beau parking d’Europe » pour l’œuvre « Sens-Dessus Dessous, sculpture <i>in situ</i> et en mouvement », Lyon, 1994 (architecte : Michel Tage), décerné à Budapest par European Parking Awards, 1996.
2007	« Praemium Imperiale » pour la peinture, Tokyo, Japon.

Daniel Buren born 1938 in Boulogne-Billancourt. Lives and works *in situ*.

PRIZES & AWARDS

1955	“ 4^e Prix Premier Voyage Zellidja ” for his study : “En Provence, de Cézanne à Picasso”.
1957	“ 1st Zellidja Grand Prize ” awarded by the President of the French Republic for his study of the Mexican muralist painters.
1965	“ Grand Prix, Biennale de Paris ”, Paris, France. “ Lefranc Prize for Young Painting ”, Paris, France.
1976	“ Prize for best drawings ”, Cracow, Poland.
1986	“ Golden Lion for the Best Pavilion ”, Venice Biennale, Italy.
1990	Honoured as a “ Living Treasure ” in New Zealand.
1991	“ International Award for best artist ”, The Bad Wurtemberg Land, Stuttgart, Germany.
1992	“ Grand Prix National de Peinture ”, Paris, France.
1994 - 1996	“ 1^e Grand Prix du plus beau parking d’Europe ” for the work “Sens-Dessus Dessous, sculpture <i>in situ</i> et en mouvement”, made in Lyon in 1994 (architect: Michel Tage), at the European Parking Awards, Budapest, 1996.
2007	“ Praemium Imperiale ” for painting, Tokyo, Japan.

Alberto Giacometti naît le 10 octobre 1901 à Borgonovo, petit village de la Suisse italienne près de Stampa, dans le Val Bregaglia. Il est le premier fils du peintre et graveur impressionniste suisse Giovanni Giacometti (1868-1933) et d'Annetta Stampa (1871-1964). Il aura deux frères, Diego (1902-1985) et Bruno (né en 1907), et une sœur, Ottilia (1904-1937).

Il réalise son premier portrait sculpté de son frère Diego ainsi que sa première peinture à l'huile (une *Nature morte aux pommes*) vers 1915. Inscrit au collège protestant de Schiers, près de Coire, il interrompt ses études secondaires en 1919 et s'inscrit à l'école des beaux-arts, puis à l'école des arts et métiers de Genève. En 1920-1921, après un voyage à Venise avec son père, invité par la Biennale, il séjourne presque un an à Rome et visite Assise, Florence et Naples.

Arrivé à Paris en janvier 1922 pour étudier la sculpture, il fréquente épisodiquement l'académie de La Grande Chaumière, dans l'atelier de Bourdelle, jusqu'en 1926. Il participe au salon des Tuileries en 1925, puis en 1927 avec le *Couple* et la *Femme cuillère*. En décembre 1926 il s'installe dans l'atelier du 46 rue Hippolyte Maindron. Grâce à Jeanne Bucher qui l'expose dans sa galerie en 1929, il entre en contact avec Jean Cocteau, les Noailles et André Masson, qui l'introduisent dans les milieux surréalistes. Soutenu par les critiques Christian Zervos et Carl Einstein, il obtient un contrat d'un an avec la galerie Pierre, dirigée par Pierre Loeb, et réalise les premières fontes en bronze de ses œuvres.

Le premier article monographique consacré à son œuvre paraît sous la plume de Michel Leiris dans la revue *Documents*, en septembre 1929. En 1930, il commence à produire des objets d'art pour des décorateurs, dont Jean-Michel

Frank. La même année, son frère Diego le rejoint définitivement à Paris. Giacometti devient membre du groupe surréaliste d'André Breton en 1931, et participe à ses activités, publications et expositions. Sa première exposition personnelle à Paris a lieu en 1932, à la galerie Pierre Colle. Son père meurt le 25 juin 1933. La même année, Giacometti réalise la première estampe pour l'illustration d'un livre : *Les Pieds dans le plat*, de René Crevel. En décembre 1934, il a sa première exposition personnelle à New York, à la galerie Julien Levy. Exclu du groupe surréaliste, le 14 février 1935, il continue à participer entre 1935 et 1940 à de nombreuses expositions de groupe dans le monde, tout en menant une recherche solitaire sur les têtes. Il fréquente alors Balthus, Gruber, Tal Coat, et le groupe autour de la revue *Abstraction-Création*. Dès 1936, il confie à Pierre Matisse la représentation de son œuvre aux États-Unis. La même année, *Le Palais de 4 heures* entre dans les collections du Museum of Modern Art de New York, première œuvre dans un musée.

Il rencontre Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre en 1941, avant de se rendre en Suisse, où il reste pour la durée de la guerre. Il y retrouve l'éditeur Albert Skira, et rencontre celle qui deviendra son épouse en 1949 et l'un de ses modèles favoris, Annette Arm (1923-1993).

Rentré à Paris, en septembre 1945, il retrouve le milieu littéraire parisien et réalise une série de portraits de personnalités des arts et lettres : Marie-Laure de Noailles, Simone de Beauvoir, et le héros de la Résistance Rol-Tanguy. Travaille à l'illustration d'*Histoire de rats* de Georges Bataille, qui paraît en 1947. En 1947 Annette Arm emménage rue Hippolyte Maindron.

La première exposition personnelle de ses œuvres nouvelles depuis 1934 a lieu en janvier 1948, à la galerie Pierre Matisse à New York. Sartre écrit la préface du catalogue, tandis qu'un premier article monographique paraît dans la presse américaine, dans la revue *Harper's Bazaar*, illustré par des photographies de Brassai.

L'homme qui pointe, acheté par la Tate Gallery de Londres en 1949, est la première œuvre acquise par un musée européen. En 1951, *La Cage* est achetée par le musée de Grenoble (première œuvre à entrer dans les collections publiques françaises), et *La Table* surréaliste est donnée par Charles de Noailles au Musée national d'Art moderne (première œuvre à entrer dans les collections nationales). En 1951 a lieu la première exposition à la galerie Maeght, à Paris, où se succéderont d'autres expositions en 1954, 1957 et 1961. À cette occasion il réalise les premières planches lithographiques éditées par Maeght, pour la revue *Derrière le miroir*.

La première exposition monographique dans un musée a lieu aux Etats-unis, à Santa Barbara (Californie) en 1954, puis à New York, à Londres, et en Allemagne en 1955. Le milieu des années 1950 marque aussi le début d'une intense collaboration, qui durera jusqu'à sa mort, avec les écrivains et poètes pour illustrer leurs livres ou leurs poèmes de dessins ou d'estampes : René Char, Jean Genet, André du Bouchet, Paul Eluard, Jacques Dupin, Olivier Larronde, Lena Leclercq, Édith Boissonas. Jean Genet, qui pose pour Giacometti depuis 1954, publie en 1957 « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans la revue *Derrière le miroir*, qui paraîtra sous forme de livre, illustré de photographies d'Ernst Scheidegger, en 1963.

En 1956, Giacometti expose au pavillon français à

la Biennale de Venise, et à la Kunsthalle de Berne. En octobre, Isaku Yanaihara, professeur de philosophie française à l'université d'Osaka, commence à poser pour lui. Il reviendra poser chaque été en 1957, 1959, 1960 et 1961. En 1958 il rencontre Caroline (née en 1938), qui posera pour lui de 1960 à 1965.

En 1959 il participe au concours sur invitation pour le monument prévu sur la place devant la Chase Manhattan Bank, à New York. Ce travail l'absorbe pendant un an jusqu'au printemps 1960. Dans les années 1960, une série de prix internationaux consacrent la reconnaissance publique de son œuvre : Giacometti remporte le premier prix de sculpture à l'exposition Pittsburgh International, organisée par le Carnegie Institute en 1961; le grand prix de sculpture de la Biennale de Venise en 1962; le prix Guggenheim International de peinture, décerné par le Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 1964; et le grand prix national des Arts, décerné par le ministère français des Affaires culturelles, en 1965.

En février 1963 il est opéré d'un cancer à l'estomac. L'opération est un succès. Sa mère meurt le 25 janvier 1964. En 1963, il fait don d'une série de sculptures (dont Aimé Maeght paye la fonte) à la Fondation Marguerite et Aimé Maeght à Saint-Paul de Vence, dont la cour et la salle Giacometti sont inaugurées le 28 juillet 1964. Le photographe Eli Lotar commence à poser pour des bustes; il le fera jusqu'en 1965.

En 1965, trois rétrospectives ont lieu à Londres (Tate Gallery), New York (Museum of Modern Art) et Humlebaek, Danemark (Louisiana Museum). Il participe activement à la préparation de celle de Londres, organisée par David Sylvester. Le 16 décembre 1965, la Alberto Giacometti-

Stiftung est créée à Zurich, par achat d'une partie de la collection de G. David Thompson.

Le 11 janvier 1966, pendant une courte hospitalisation pour des examens de contrôle, il décède d'épuisement cardiaque à l'hôpital de Coire. Il est enterré le 15 janvier au cimetière de Borgonovo.

La première rétrospective française de son œuvre se tient à l'Orangerie des Tuileries en 1969. La même année, l'éditeur Tériade publie *Paris sans fin*, avec un texte et 150 lithographies auxquelles Giacometti travaillait depuis 1959.

Annette Giacometti meurt le 19 septembre 1993. Elle est enterrée au cimetière du Père-Lachaise.

SELECTIVE CHRONOLOGY

ALBERTO
GIACOMETTI

142

143

Alberto Giacometti was born on October 10, 1906 in Borgonovo, a small village in the Val Bregaglia region of Switzerland. The eldest child of Swiss Impressionist painter and engraver Giovanni Giacometti (1868-1933) and Annetta Stampa (1871-1964), he later has two brothers, Diego (1902-1985) and Bruno (born 1907), and a sister, Ottilia (1904-1937).

Circa 1915 he realizes his first sculpted portrait of his brother Diego and his first oil painting (*Still Life with Apples*). He attends the Schiers Protestant School near Coire until he gives it up in 1919. He enrolls then at the École des Beaux-Arts in Geneva and at the École des Arts et Métiers.

In 1920-1921, after a trip to Venice with his father, a guest of the Biennale, he stays in Rome for almost a year and visits Assisi, Florence and Naples.

He arrives in Paris in January 1922 to study sculpture and attends Bourdelle's classes on an irregular basis, at the Académie de la Grande Chaumière, until 1926. He exhibits at the Salon des Tuileries from 1925, showing *The Couple* and *Spoon Woman* in 1927. On December 1, 1926 he moves into the studio at 46 rue Hippolyte-Maindron.

Through Jeanne Bucher who exhibits *Gazing Head* in her gallery in 1929, he meets Jean Cocteau, the Noailles and André Masson and is introduced into the Surrealist circle. Supported by the critics Christian Zervos and Carl Einstein, he signs a one-year contract with the Galerie Pierre, directed by Pierre Loeb and he can cast in bronze his first works. The first monographic review of his work, written by Michel Leiris, is published in the journal *Documents* in September 1929.

In 1930 he begins producing decorative art objects for designers, including Jean-Michel Frank. The same year, his brother Diego joins him permanently in Paris.

Giacometti joins André Breton's Surrealist group in 1931 and contributes to its events, publications and exhibitions. His first solo exhibition in Paris takes place in 1932 at the Galerie Pierre Colle.

His father dies on June 25, 1933. The same year Giacometti publishes his first print to illustrate René Crevel's book *Les Pieds dans le plat*.

His first solo exhibition in New York takes place in December 1934 at the Julien Levy Gallery.

Expelled from the Surrealist group on February 14, 1935, he still takes part in a large number of group exhibitions in various countries from 1935 to 1940 with his Surrealist works. In the meantime, he explores a personal avenue of research into heads. He frequents Balthus, Gruber, Tal Coat and the group gravitating around the journal *Abstraction-Création*.

In 1936, he chooses Pierre Matisse to represent his work in the United States. The same year *The Palace at 4 A.M.* is his first piece to enter a museum collection, that of the Museum of Modern Art in New York.

He meets Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre in 1941, before he leaves for Switzerland in December where he remains for the rest of the war. There he renews his friendship with the publisher Albert Skira and meets in 1943 Annette Arm (1923-1993), his future wife (1949) and one of his favorite models.

After his return to Paris in September 1945,

he becomes involved once more in the Paris literary scene. He carries out a series of portraits of leading figures in the world of the arts and letters, including Marie-Laure de Noailles, Simone de Beauvoir and the Resistance hero Rol-Tanguy. He works on the illustrations for Georges Bataille's *Histoire de rats*, published in 1947. In 1947 Annette Arm moves into the studio at 46 rue Hippolyte-Maindron.

The first solo exhibition of new works since 1934 takes place at the Pierre Matisse Gallery in New York in January 1948. Sartre writes the preface to the catalogue, and the first monographic review in the American press is published in *Harper's Bazaar*, featuring photographs by Brassai.

Man Pointing is purchased by the Tate Gallery in London in 1949 and becomes his first work in a European museum. In 1951, the Museum of Grenoble purchases the Cage (his first work to enter France's public collections) and Charles de Noailles donates the Surrealist *Table* to the Musée national d'art moderne (first work to feature in the French State collections). His first exhibition at the Galerie Maeght in Paris takes place in 1951. To mark the event, he creates the first lithographic plates to be published by Maeght, for the journal *Derrière le miroir*. More exhibitions will follow in 1954, 1957 and 1961.

His first solo exhibition in a museum takes place in Santa Barbara (California) in 1954, followed by others in New York, London, and Germany in 1955. From the middle of the 50s on he works closely with writers and poets such as René Char, Jean Genet, Paul Eluard, André du Bouchet, Jacques Dupin, Olivier Larronde, Lena Leclercq and Edith Boissonas, illustrating their books or poems with drawings or prints. Jean Genet publishes in 1957 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in the journal *Derrière le miroir*

and then as a book, illustrated in 1963 with photographs taken by Ernst Scheidegger. In 1956, he exhibits in the French Pavilion at the Venice Biennale and at the Bern Kunsthalle. In October Isaku Yanaihara, a professor of French philosophy at Osaka University (Japan), begins posing for him. He returns in summer 1957, 1959, 1960 and 1961. In 1958 he meets Caroline (born 1938) who poses for him from 1960 to 1965.

In 1959 he starts working on a monumental sculpture for the Chase Manhattan Bank Plaza in New York, which absorbs him until spring 1960.

In the 60s, several international prizes sanction the public recognition of his work. Giacometti wins the first prize at the Pittsburgh International Exhibition organized by the Carnegie Institute in 1961, the Grand Prize for Sculpture at the Venice Biennale in 1962, the Guggenheim International Award for Painting from the Solomon R. Guggenheim Museum in New York in 1964 and the National Arts Award from the French Ministry for Cultural Affairs in 1965.

In February 1963 he undergoes operation for stomach cancer. The operation is a success. His mother dies on January 25, 1964. In 1963 Giacometti donates a series of sculptures to the Marguerite and Aimé Maeght Foundation, where the Giacometti courtyard and gallery are opened to the public on July 28, 1964 (Aimé Maeght pays for the bronze casting). The photographer Eli Lotar starts posing for a series of busts, which continue into 1965.

In 1965, three retrospective exhibitions take place, in London (Tate Gallery), New York (Museum of Modern Art) and Humlebaek, Denmark (Louisiana Museum).

Giacometti takes an active part in preparing and installing the London exhibition, curated by David Sylvester. The Alberto Giacometti-Stiftung is created in Zurich on December 16, 1965 to conserve part of the former collection of G. David Thompson.

Giacometti dies on January 11, 1966 of cardiac exhaustion at Coire Hospital in Switzerland, while undergoing a series of routine examinations. He is buried in Borgonovo cemetery on January 15.

The first retrospective exhibition of his works in France is held at the Orangerie des Tuileries in 1969. The same year Tériade publishes *Paris sans fin*, featuring a text and 150 lithographs by Giacometti.

Annette Giacometti dies on September 19, 1993. She is buried in Père-Lachaise cemetery in Paris.

Remerciements /
Acknowledgments

Nous tenons à remercier tout particulièrement /
We would like to especially thank

Véronique Wiesinger Bernard Blistène, Marie-Sophie Eiché,
Annick Boissard, Vesna Antic, Sophie Streefkerk, Johanne Legris,
Marie Delanoe et toute l'équipe de la Fondation Giacometti,
Jessy Mansuy-Leydier Marie-Cécile Burnichon, Charles Duprat,
Jean-Pierre Lagiewski, Michel Pencreac'h, Charles Penwarden,
Anthony Allen, Christophe Pany, et toute l'équipe de la galerie
kamel mennour.

© 2010 Daniel Buren / ADAGP pour les œuvres de Daniel Buren /
For the works by Daniel Buren

La plupart des œuvres reproduites ici sont repertoriées dans
le catalogue raisonné *Daniel Buren 1964/1966*, tome II, Éditions
11/28/48, Le Bourget (France), 2000 /
*Most of the works reproduced here feature in the catalogue
raisonné Daniel Buren 1964/1966, tome II, Éditions 11/28/48,
Le Bourget (France), 2000*

© 2010 Succession Giacometti / ADAGP pour les œuvres
d'Alberto Giacometti /
For the works by Alberto Giacometti

© 2010 kamel mennour Paris

© 2010 Les auteurs pour les textes de Bernard Blistène, Daniel
Buren et Véronique Wiesinger /
*The authors for the essays of Bernard Blistène, Daniel Buren and
Véronique Wiesinger*

© 2010 Charles Duprat pour les photographies des œuvres de
Daniel Buren /
For the photographs of the works by Daniel Buren

© 2010 Fondation Giacometti, Paris pour les images des œuvres
d'Alberto Giacometti et les vues de l'exposition par Jean-Pierre
Lagiewski /
*For the photographs of the works by Alberto Giacometti and
the views of the exhibition by Jean-Pierre Lagiewski*

Tous droits réservés /
All rights reserved

*No part of this book may be reproduced by any means, in any
media, electronic or mechanical, including motion picture film,
video, photocopy, recording or any other information storage
retrieval system, without prior permission in writing from kamel
mennour gallery.*

Dans le souci de la protection de l'environnement, ce livre
est imprimé avec des encres végétales sur Satimat 170 g
certifié FSC sources mixtes issues de forêt suivant une gestion
responsable, ainsi que sur Munken Print White 150 g, papier
également certifié FSC.
*In order to protect the environment, this book was printed
in vegetable ink on Satimat 170 g, from responsibly managed,
FSC-certified mixed source forests, and on Munken Print White
150 g, FSC certified paper also*

Édition / *Publishing*
kamel mennour

kamel mennour⁺

47, rue saint-andré des arts
paris 75006 france
tel. +33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.fr
kamelmennour.fr

Coordination générale / *General coordination*
Marie-Sophie Eiché

Coordinatrice éditoriale / *Publishing coordination*
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Graphisme / *Graphic design*
Yorgo Tloupas

Graphisme / *Graphic design*
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / *Translations*
Anthony Allen (Anglais / *English*)
Charles Penwarden (Anglais / *English*)

Relectures / *Rereading*
Michel Pencreac'h

Production / *Printing production*
Seven7 - Liège
Imprimé en Belgique / *Printed in Belgium*

ISBN 13 : 978-2-914171-36-6
29 €