

**DIRECTION  
DE LA COMMUNICATION**

**DOSSIER DE PRESSE**



# **VIDES**

# **UNE RÉTROSPECTIVE**

**ART & LANGUAGE, ROBERT BARRY, STANLEY BROUWN,  
MARIA EICHHORN, BETHAN HUWS, ROBERT IRWIN,  
YVES KLEIN, ROMAN ONDÁK, LAURIE PARSONS**

**25 FÉVRIER - 23 MARS 2009**

**Centre  
Pompidou**

# VIDES

## UNE RÉTROSPECTIVE

ART & LANGUAGE, ROBERT BARRY, STANLEY BROUWN, MARIA EICHHORN,  
BETHAN HUWS, ROBERT IRWIN, YVES KLEIN, ROMAN ONDÁK, LAURIE PARSONS

# 25 FÉVRIER – 23 MARS 2009

MUSÉE, NIVEAU 4



### **Direction de la communication**

**75191 Paris Cedex 04**

Directrice de la communication

**Françoise Pams**

Responsable des relations presse

**Isabelle Danto**

Attachée de presse

**Dorothee Mireux**

téléphone

**00 33 (0)1 44 78 46 60**

e-mail

**dorothee.mireux@centrepompidou.fr**

### **Direction des Éditions**

Contact presse

**Évelyne Poret**

téléphone

**00 33 (0)1 44 78 15 98**

e-mail

**evelyne.poret@centrepompidou.fr**

**www.centrepompidou.fr**

## **SOMMAIRE**

<b>1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE</b>	<b>page 3</b>
<b>2. PLAN DE L'EXPOSITION</b>	<b>page 6</b>
<b>3. PARCOURS DE L'EXPOSITION</b>	<b>page 7</b>
<b>4. AUTOUR DE L'EXPOSITION</b>	<b>page 8</b>
<b>5. PUBLICATION</b>	<b>page 10</b>
<b>6. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE</b>	<b>page 10</b>
<b>7. INFORMATIONS PRATIQUES</b>	<b>page 10</b>

L'exposition est une coproduction Centre Pompidou, Paris  
et Kunsthalle Bern, Berne

Centre  
Pompidou



## COMMUNIQUÉ DE PRESSE

# VIDES

## UNE RÉTROSPECTIVE

ART & LANGUAGE, ROBERT BARRY, STANLEY BROUWEN, MARIA EICHHORN,  
BETHAN HUWS, ROBERT IRWIN, YVES KLEIN, ROMAN ONDÁK, LAURIE PARSONS

# 25 FÉVRIER – 23 MARS 2009

MUSÉE, NIVEAU 4, SALLES 18 À 31

*« J'ai justement tenu à réduire aux limites les plus extrêmes mon action picturale pour cette exposition. Ces quelques paroles que j'ai prononcées, ça a déjà été trop. Je n'aurais pas dû venir du tout et même mon nom n'aurait pas dû figurer au catalogue. » Yves Klein*

Avec **VIDES, UNE RÉTROSPECTIVE**, une première au sein d'un musée d'art moderne, le Centre Pompidou propose de faire découvrir une page essentielle de l'histoire de l'art. Après l'exposition d'Yves Klein en 1958 à la galerie Iris Clert à Paris, le vide est devenu une thématique récurrente de la création artistique. Le parcours chronologique réunit neuf expositions vides réactualisées, depuis celle du groupe Art & Language en 1966 à la proposition de Roman Ondák en 2006, en passant par le projet de Robert Barry en 1970.

L'exposition est une coproduction du Centre Pompidou, Paris et de la Kunsthalle Bern, Berne



Direction de la communication

75191 Paris cedex 04

directrice

**Françoise Pams**

téléphone

00 33 (0)1 44 78 49 08

responsable des relations presse

**Isabelle Danto**

téléphone

00 33 (0)1 44 78 42 00

attachée de presse

**Dorothee Mireux**

téléphone

00 33 (0)1 44 78 46 60

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 40

mél

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

© Centre Pompidou

Architectes : Renzo Piano et Richard Rogers

*«Rien me semble la chose la plus convaincante au monde.»* Robert Barry

L'exposition emblématique d'Yves Klein, un espace essentiellement vide présenté comme tel au public, est considérée comme une des étapes majeures de la modernité, à l'instar de l'Armory Show à New York en 1913 ou de 0,10, en 1915 à Saint-Pétersbourg. L'espace vide, comme objet d'exposition, devient ainsi une sorte de classique du mode radical, et sera rejoué dans d'autres contextes, d'autres lieux, d'autres époques par d'autres artistes avec des intentions proches, ou au contraire différentes, voire opposées. Le principe de VIDES est de ne présenter que les expositions où l'espace est laissé strictement vide, sans ajout ni retrait d'aucun élément. Sont donc exclues, par exemple, les manifestations avec modification d'éclairage, fermeture au public des accès, construction de parois ou sonorisation spéciale. Il n'y a aucune intention de reconstituer les sites originaux des expositions.

*«Rien n'est moins aisé à décrire que le vide, rien n'est plus difficile à rendre que la monotonie.»*  
Stefan Zweig

Chaque proposition offre une lecture différente du vide qui peut, par exemple, être revendicatif, exprimer un renoncement ou bien célébrer l'architecture du Centre Pompidou. En envisageant le vide, on se confronte au rien, à l'absence, à l'invisible, à l'ineffable, à la destruction et à la négation. VIDES s'offre autant pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle permet. Le visiteur parcourt des expositions vides en 2009 dans le Musée national d'art moderne. L'accumulation des vides à l'apparence similaire, mais à la réalité radicalement différente, résonne hors de ses murs.

*«Je ne souhaite pas ajouter quoi que ce soit. Je pense que tout est déjà là et je n'ai le choix que de travailler avec ce qui est déjà là.»* Bethan Huws

Cette exposition réunit un ensemble d'artistes (et d'œuvres) qui tentèrent ce geste extrême où l'artiste expose sans exposer d'objet, sans intervenir autrement que par une seule annonce. En ce sens, l'exposition en 1990 de Laurie Parsons à la galerie Lorence-Monk à New York annoncée par un carton qui ne comportait que l'adresse du lieu, et non les dates de la manifestation ni le nom de l'artiste est peut-être la proposition la plus radicale du projet. De la recherche de perceptions inédites, à la mise en abîme du principe même d'exposer, en passant par la prise de position politique ou idéologique, ces expositions offrent une palette de questions essentielles sur le rôle du musée. Leur rassemblement inédit au cœur du Centre Pompidou est un véritable défi à l'institution.

*«Ne faisons rien et ce sera probablement de l'art.»* Andy Warhol

À exposition exceptionnelle, commissariat inédit. VIDES, UNE RÉTROSPECTIVE, à la fois exposition au sens le plus traditionnel du terme et manifestation à connotation artistique, a réuni pour sa conception John Armleder qui s'est toujours intéressé au rien, Gustav Metzger, figure historique de l'art autodestructif, Mai-Thu Perret, jeune artiste conceptuelle, Mathieu Copeland, curateur qui interroge les limites du modèle de l'exposition, Clive Phillpot, écrivain, Laurent Le Bon, conservateur au Centre Pompidou, et Philippe Pirotte, directeur de la Kunsthalle de Berne.

VIDES est accompagnée d'un important dispositif pédagogique restituant le contexte de chaque exposition. Un colloque est programmé le 25 février. Un catalogue est publié regroupant de nombreuses contributions inédites d'historiens d'art et des entretiens avec les artistes. En août 2009, VIDES, UNE RÉTROSPECTIVE, sera présentée à la Kunsthalle de Berne où a eu lieu, il y a quarante ans, « Quand les attitudes deviennent forme... », exposition de référence d'Harald Szeemann.

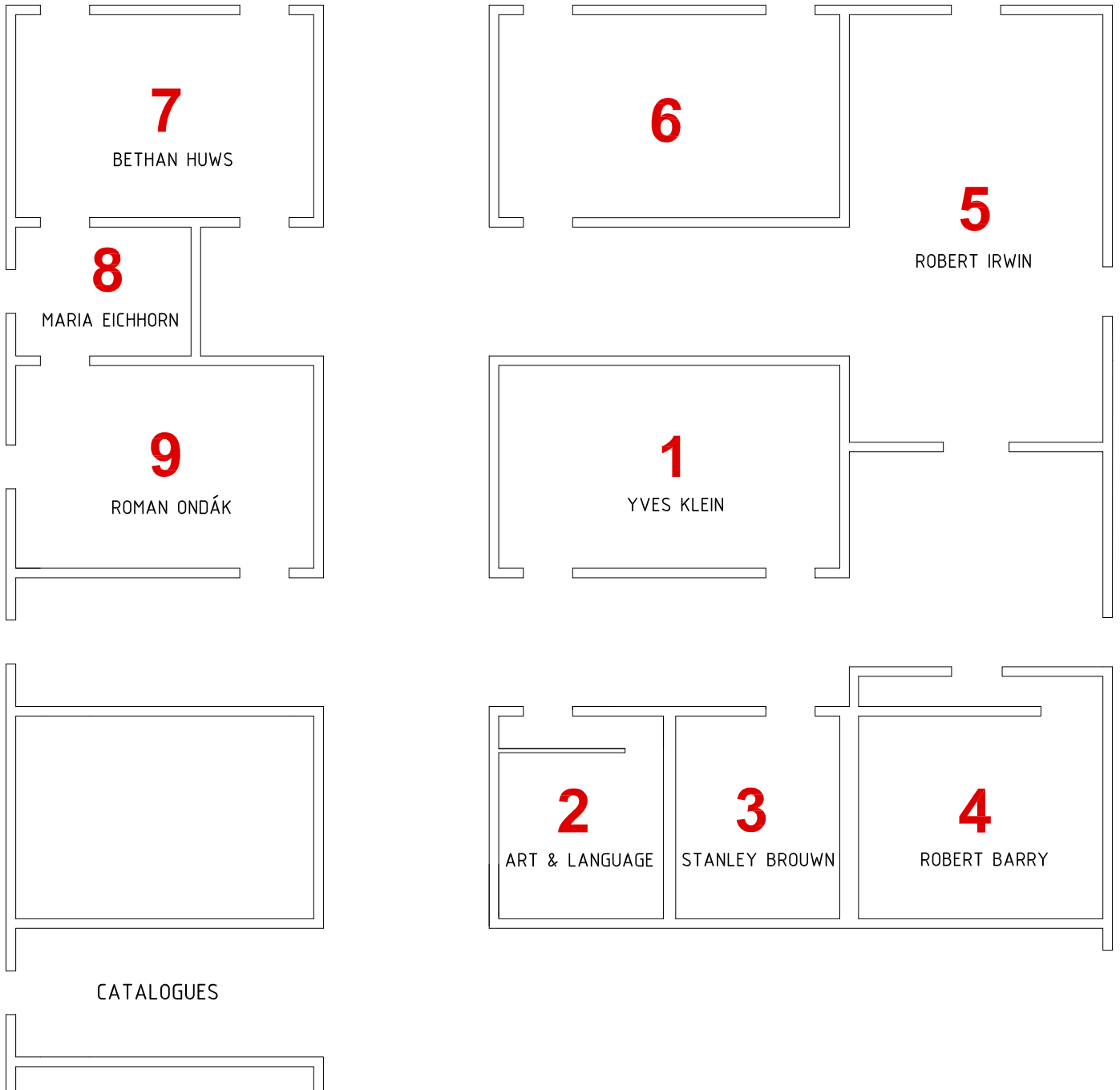
« *Avec le vide, les pleins pouvoirs* » Albert Camus, à propos de l'exposition d'Yves Klein.

en partenariat média avec





## 2. PLAN DE L'EXPOSITION





### 3. PARCOURS DE L'EXPOSITION

#### YVES KLEIN

*La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Galerie Iris Clert, Paris, 1958*

Le 28 avril 1958, les recherches d'Yves Klein sur le monochrome et la sensibilité pure l'amènent à présenter à la galerie Iris Clert *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, désignée historiquement comme l'exposition du « Vide ». Prolongeant la présentation de ses premières œuvres immatérielles à la galerie Colette Allendy en mai 1957, l'artiste peint en blanc l'intérieur de la galerie pour créer « une ambiance, un climat pictural sensible et à cause de cela même invisible ».

En 1961, à la Haus Lange de Krefeld (Allemagne), Yves Klein présente une salle vide, repeinte en blanc, qui demeure encore visible aujourd'hui. Quelques mois avant sa disparition le 6 juin 1962, il réalise son ultime vide en décrochant les tableaux d'une salle du musée d'Art moderne de la Ville de Paris dans le cadre du Salon Comparaisons. L'ensemble de ces actions successives et radicales signe l'avènement comme œuvre d'un espace non altéré et entièrement vide, geste artistique fondateur devenu mythique.

Yves Klein est né à Nice en 1928 et décédé à Paris en 1962.

#### ART & LANGUAGE

*The Air-Conditioning Show, 1966-1967*

Groupe fondateur de l'art conceptuel à la fin des années 1960, Art & Language développe une pratique artistique radicale fondée sur l'analyse de la relation entre l'art et le langage. Pour Art & Language, l'œuvre d'art n'est déterminée ni par sa matérialité ni par sa visibilité, mais par sa capacité à être pensée. Considérant la description écrite d'une œuvre et sa possible réalisation dans l'espace comme équivalentes, *The Air-Conditioning Show* – conçue en 1966, apparaît pour la première fois en 1967 sous la forme d'un article dans la revue *Arts Magazine* [Michael Baldwin, « Remarks on Air-Conditioning »]. Ce texte prend comme point de départ un volume d'air conditionné dans l'espace de la galerie, et précise que les salles doivent être laissées scrupuleusement vides et blanches. Le but est moins de désigner un nouvel objet, plus ou moins inhabituel, comme œuvre d'art, que de remettre en question nos certitudes les plus établies sur la nature de l'art et sa relation à son contexte, tant critique qu'institutionnel.

Art & Language est formé en 1968 à Coventry, Royaume-Uni, par Michael Baldwin, David Bainbridge, Terry Atkinson et Harold Hurrell. Entre 1968 et 1982, plus de cinquante personnes ont participé aux activités associées au nom d'Art & Language. Aujourd'hui, les acteurs principaux du groupe sont Michael Baldwin, Mel Ramsden et Charles Harrison.

#### ROBERT BARRY

*Some places to which we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do." (Marcuse), 1970- Première présentation à la Galleria Sperone, Turin, 1970*

La question de la matérialité est au centre des interrogations de Robert Barry. Pionnier de l'art conceptuel, l'artiste cherche à repousser les limites de la réalité physique de l'objet d'art. Ses premières expositions constituent un travail de révélation de la galerie d'art par la disposition d'œuvres dans l'espace. En 1968, il poursuit cette démarche d'une manière radicale, créant des œuvres à l'apparence immatérielle. Il émet des ondes radio, puis des radiations dans une galerie vide, et disperse ensuite des gaz nobles dans l'atmosphère. À l'occasion de ses expositions personnelles à Amsterdam, Turin et Los Angeles, il décide de déclarer les galeries fermées (*Closed Gallery Piece, 1969-1970*). La galerie d'art devient le matériau même de l'œuvre. Avec *Some places to which we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do." (Marcuse)* [Des lieux où nous pouvons venir, et pendant un moment, « être libre de penser à ce que nous allons faire » (Marcuse)], œuvre initiée en 1970 et toujours en cours, Robert Barry invite le visiteur à considérer l'espace d'exposition non pour ce qu'il est ou ce qu'il a à montrer, mais comme un lieu de réflexion et d'échanges. Il indique ainsi que la matérialité de l'œuvre se situe autant dans l'esprit de celui qui l'envisage que dans l'espace laissé vide.

Robert Barry est né en 1936 à New York. Il vit dans le New Jersey, États-Unis.



## ROBERT IRWIN

### *Experimental Situation*, Ace Gallery, Los Angeles, 1970

Tout comme le temps, *cosa mentale*, Robert Irwin réfute l'existence du vide. Selon lui, une galerie n'est jamais véritablement vide puisque chaque espace possède des qualités spécifiques que nous pouvons percevoir. Lié au mouvement expressionniste abstrait à ses débuts dans les années 1950, Robert Irwin délaisse ensuite son activité picturale. Il radicalise sa démarche à la fin des années 1960, et abandonne son atelier en 1972. « S'intéressant uniquement à la qualité de l'espace d'une salle sans y ajouter d'objet », il ne prend en compte que les caractéristiques physiques des lieux d'exposition. Sa réflexion sur les limites de l'art et de la perception le mène à concevoir des installations utilisant directement l'espace et la lumière. À l'aide d'altérations discrètes (coins arrondis, lumière filtrée à travers des voiles synthétiques presque imperceptibles), il crée des environnements parfois désorientants, qui influent sur la perception du spectateur. Pour son exposition à la Ace Gallery de Los Angeles en 1970, il laisse l'espace vide et y revient régulièrement pour réfléchir à ce qu'il pourrait y réaliser. Cette œuvre occupe une place unique dans la trajectoire de l'artiste et donne lieu à son exposition suivante dans la même galerie, *Scrim Piece*, en 1971.

Robert Irwin est né en 1928. Il vit à San Diego, États-Unis.

## LAURIE PARSONS

### Lorence Monk Gallery, New York, 1990

La pratique artistique de Laurie Parsons s'articule autour de gestes forts qui interrogent la nature de l'art et son système. L'artiste se fait connaître à la fin des années 1980 avec des œuvres composées de morceaux de bois, de terre et de détritiques ramassés dans des terrains vagues en bordure de New York. Son intervention sur ces matériaux se borne à une simple activité de collecte et d'arrangement. Dès 1989, Laurie Parsons demande aux galeries avec lesquelles elle travaille de ne vendre aucune de ses pièces. En 1991, lors de son exposition au Forum Kunst de Rottweil en Allemagne, elle investit l'espace dans lequel elle séjourne pendant sept semaines, invitant les habitants de la ville à la rencontrer. En prologue à sa retraite progressive du monde de l'art en 1994, après huit années d'activité, Laurie Parsons décide pour sa troisième exposition à la Lorence-Monk Gallery de New York en 1990 de ne rien y présenter. Le carton d'invitation n'indique que l'adresse de la galerie, sans mention du nom de l'artiste ni des dates d'exposition. Interrogée sur ce geste, elle répond qu'il lui semble « essentiel de considérer la galerie elle-même, plutôt que de continuer à l'utiliser comme contexte sans questionnement ». Plus tard, l'artiste retire cette exposition de sa biographie, comme pour en parachever l'effacement.

Pour respecter le geste de Laurie Parsons, la salle qui lui est consacrée dans l'exposition ne comporte aucun cartel.

Laurie Parsons est née en 1959. Elle vit aux États-Unis.

## BETHAN HUWS

### *Haus Esters Piece*, Museum Haus Esters, Krefeld, 1993

« L'espace est la chose la plus concrète pour chacun d'entre nous et pourtant personne ne peut le voir », déclare Bethan Huws, soulignant ainsi l'approche sensible de son œuvre. Pour sa première exposition personnelle en 1989 aux Riverside Studios de Londres, son intervention consiste simplement à rehausser le sol de la galerie en créant un deuxième plancher, copie exacte du premier. Doubant ainsi la surface du sol, elle réalise une œuvre qui souligne et éprouve les conditions physiques de l'espace de la galerie, devenue ready-made. Bethan Huws s'attache aux caractéristiques données d'un environnement, à son histoire et à sa perception comme à la charge intrinsèque de chaque lieu. Lors de sa première visite à la Haus Esters de Krefeld en Allemagne, où elle est invitée à réaliser une exposition personnelle en 1993, Bethan Huws est émerveillée par la beauté du bâtiment de Mies van der Rohe. Elle décide alors de le laisser vide et de mettre un texte à la disposition des visiteurs. Reprenant et dépassant les codes du ready-made, l'artiste affirme ainsi la présence *a priori* de l'art et la non-nécessité d'y ajouter quoi que ce soit.

Bethan Huws est née en 1961 au pays de Galles. Elle vit à Paris.



## MARIA EICHHORN

### *Money at the Kunsthalle Bern, Kunsthalle Bern, Berne, 2001*

Travaillant le vide par nécessité, Maria Eichhorn concentre son action et l'attention du spectateur sur les réalités de l'institution. En 2001, à la Kunsthalle Bern, l'artiste entreprend une recherche sur l'histoire du lieu et de son financement et décide de consacrer le budget de sa propre exposition à la rénovation du bâtiment, laissant les espaces d'exposition vides. Il ne s'agit pas ici de présenter l'espace comme œuvre, mais d'inscrire une action dans le réel et dans le temps, au-delà des quelques mois que dure l'exposition. L'artiste agit ici de façon salutaire pour l'institution, révélant au passage ses failles et ses dysfonctionnements. Porte-parole de la critique institutionnelle, elle en reprend les conventions en révélant les modes de production artistiques et les paramètres économiques inhérents à toute œuvre. Pour sa participation au Skulptur Projekt Münster en 1997, Maria Eichhorn se porte acquéreur d'un terrain vide désignant comme « sculpture » l'échange monétaire immatériel d'un terrain laissé vide (*Erwerb des Grundstückes Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5, n° 672*).

Maria Eichhorn est née en 1962 à Bamberg, Allemagne. Elle vit et travaille à Berlin.

## ROMAN ONDÁK

### *More Silent Than Ever, gb agency, Paris, 2006*

Dans ses œuvres, Roman Ondák envisage les différentes perceptions possibles des espaces d'exposition, à la fois lieux de création et de présentation. Cette conscience et cette attention portées au contexte le conduisent à utiliser le motif de la galerie vide comme figure centrale de son œuvre. Avec *Guided Tour* à la galerie Josip Račić de Zagreb, 2002, il organise des visites de l'espace laissé vide ; avec *Untitled Empty Gallery*, 2000, plus métaphoriquement, il invite ses parents et amis à dessiner une galerie vide telle qu'il la leur décrit. Poussant à leur paroxysme les codes de l'art conceptuel, Roman Ondák propose en 2003 au gouvernement slovaque de soutenir son intention d'établir un musée virtuel d'art contemporain, soit un musée sans murs ni lieu. Pour souligner la nature hybride de la galerie et sa position d'artiste comme transformateur de l'espace, Roman Ondák présente en 2006 *More Silent Than Ever*, une installation dans laquelle l'espace vide est censé être équipé d'un système d'écoute caché. Ce dispositif conduit le spectateur à croire que quelque chose d'invisible lui échappe et questionne la position du spectateur face à l'artiste et ses propositions.

Roman Ondák est né en 1966 à Žilina, Slovaquie. Il vit à Bratislava.



## 4. AUTOUR DE L'EXPOSITION

### VIDES. LE SYMPOSIUM

#### En lien avec l'exposition *Vides. Une rétrospective*

MERCREDI 25 FÉVRIER, 19H30, PETITE SALLE

Entrée libre dans la limite des places disponibles

Manifestation exceptionnelle, *Vides* est une rétrospective des expositions vides depuis celle d'Yves Klein en 1958.

Dans une dizaine de salles du Musée national d'art moderne, elle rassemble de manière inédite des expositions qui n'ont rigoureusement rien montré, laissant vide l'espace pour lequel elles étaient pensées.

Si toutes ces expositions dont il est fait la rétrospective ont en commun d'avoir fait le choix du vide, elles se différencient par la signification qu'elles lui attribuent. D'Yves Klein à Roman Ondák, en passant par Robert Barry, Art & Language ou encore Maria Eichhorn, chacun des artistes présentés illustre, de différentes manières, souvent complémentaires, le désir de travailler le vide.

De la recherche de sensibilité ou de perceptions inédites à la mise en abyme du principe même d'exposition, de la prise de position politique ou idéologique à la réflexion philosophique, cet ensemble d'expositions, d'apparence similaire, propose une constellation radicale de questionnements et de contestations sous forme de défis à l'institution sacralisante.

Cette rencontre est donc le pendant nécessaire de cette étonnante rétrospective puisqu'elle permettra à ces questionnements de s'explicitier et de se confronter grâce aux interventions et aux discussions menées tout à la fois par des artistes de la rétrospective et par les commissaires.

Avec, entre autres invités : Robert Barry, Françoise Bonardel, Bethan Huws, Roman Ondák ; et les commissaires de l'exposition John Armleder, Laurent Le Bon, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret et Clive Phillpot.

### RENCONTRES

#### avec les commissaires de l'exposition

DIMANCHES 1<sup>ER</sup>, 8 ET 15 MARS 2009, 15H30, RDV À L'ENTRÉE DU MUSÉE, NIVEAU 4

4,50 €, tarif réduit : 3,50 € + billet musée, expositions au tarif réduit

Laissez-passer : 3,50 €

### UN DIMANCHE, UNE ŒUVRE

DIMANCHE 22 MARS, 11H30, PETITE SALLE

4,50 €, tarif réduit 3,50 €. Gratuit avec le Laissez-passer ou la carte Ircam

Un regard singulier sur une œuvre des collections du Musée national d'art moderne ou sur une œuvre musicale d'un compositeur familier de l'Ircam. Ces conférences, proposées par le service éducatif, invitent un artiste, un conservateur, un écrivain, un musicologue, un historien ou un critique d'art à présenter une œuvre à travers une riche documentation iconographique, des extraits musicaux. Elles offrent une analyse approfondie de l'œuvre.

#### Yves Klein, « Une sorte de bon d'entrée gratuite » pour l'exposition dite du « Vide », 1958

par Denys Riout, historien de l'art, Professeur émérite, Université Paris 1

L'exposition de Klein inaugurée le soir du 28 avril 1958 dans la galerie Iris Clert (3, rue des Beaux-Arts, Paris) est la première des « expositions vides ». Minutieusement préparée, elle ne portait alors aucun titre et l'artiste ne présentait aucun tableau, aucune sculpture ni objet. Il convient pourtant de nous interroger sur la nature du « Vide » qui a fait la célébrité de cette manifestation, car Klein précisa l'année suivante que les lieux étaient vides, certes, mais « en apparence seulement ».

## 5. PUBLICATION

### VIDES / VOIDS

Ce catalogue est co-édité par les Éditions JRP Ringier, Zurich, et les Éditions du Centre Pompidou, Paris, en partenariat avec la Kunsthalle Bern, Berne et le Centre Pompidou-Metz

540 pages, broché, 21,5 x 28 cm  
100 illustrations couleur / 200 noir et blanc  
prix : 39 €, £ 35, 49 \$



**EXTRAITS DE TEXTES** (Toutes ces citations sont extraites du catalogue VIDES/VOIDS)

### QUI NE RISQUE RIEN N'A RIEN

**Laurent Le Bon**

*Vides. Une rétrospective* est une exposition qui ne contient rien, ni objet ni matière, sinon ses visiteurs, ses regardeurs. La citation de Stefan Zweig, « rien n'est moins aisé à décrire que le vide » pourrait s'appliquer à cette exposition. Aux antipodes du canular, *Vides* se propose de poser quelques questions simples et radicales pour un musée aujourd'hui : qu'est-ce qu'exposer, conserver, collectionner ? [...] La réduction des budgets d'acquisition et le coût de la gestion quotidienne des œuvres obligent à être toujours plus inventif lorsqu'il s'agit d'acquérir. La manifestation pose également en filigrane la question de l'information dans le musée. Sans titre, sans cartels, *Vides* en effet, n'existerait pas. La proposition nécessite un contenant, le musée, pour marquer l'espace de la rétrospective, délimiter une succession d'espaces clos, les salles qu'on peut parcourir librement sans contrainte prédéterminée, même si un parcours chronologique est mis en place. En conséquence, les seuils deviennent importants : là où commencent les œuvres/salles/expositions historiques actualisées. Il s'agit d'englober l'espace avec une seule idée déclinée différemment.

Le projet n'a d'intérêt que dans sa réalisation dans une institution de renommée internationale, légitimant cinquante ans d'expériences du vide artistique, comme une rétrospective traditionnelle. Dans le contexte de la crise économique, il y a une nouvelle lecture possible de la proposition, mais on se doit de souligner que *Vides* a été programmée bien avant les premiers signes de la chute des cours. [...] *Vides* se veut une contribution différente dans cette course effrénée à la rentabilisation des espaces : une pause dans le flot de la production. C'est une exposition de groupe sans soucis d'egos. Chaque salle correspond à une exposition qui est aussi une œuvre. Il n'y règne aucune activité particulière, mais pourtant la seule promenade fait événement. Produire une exposition est devenue une machinerie lourde avec de nombreux acteurs. [...] Même si l'espace peut sembler vide, de véritables œuvres sont exposées. C'est une mission essentielle de l'institution de proposer ce type de projet hors limites et hors normes, avec rigueur. *Vides* est un antiblockbuster, une exposition de tous les possibles plutôt qu'une exposition impossible ; elle offre une certaine pluridisciplinarité en déclinant le concept, hors des salles du musée, avec des films vierges, des livres blancs, des concerts silencieux, mais avec un colloque et un catalogue très fournis. [...]

*Vides* se situe dans le musée et nulle part ailleurs. Il n'y avait guère d'intérêt à placer la rétrospective dans les espaces traditionnels d'exposition temporaire. Au contraire, le contraste avec le plein de la présentation des collections qui la précède dans le parcours est essentiel à la compréhension de l'exposition. Quand on entre dans l'institution muséale, on a souvent le ventre vide, affamé de découvrir les œuvres, parfois dans le seul but de les reconnaître plutôt que de les regarder. *Vides* permet peut-être de mieux apprécier le reste de la présentation des collections, en étant plus réceptif. Le regard est comme nettoyé par cette proposition. Daniel Buren avait bien compris ce phénomène en alternant espaces vides et pleins dans Le Musée qui n'existait pas, son antirétrospective au Centre Pompidou, une des rares d'ailleurs à avoir utilisé les vides du Centre pour prolonger son œuvre vers la ville. *Vides* occupe trois travées du niveau 4, au nord, chacune espacée de 12,80 m. Elle est aussi une expérience de l'architecture. Un musée est parfois plus intéressant vide que plein comme d'aucuns le pensent du musée juif de Daniel Libeskind à Berlin. Les salles du musée où se situe *Vides* sont dans l'état où elles ont été livrées en 2000 après la rénovation du Centre Pompidou. Rien ne vient rompre l'uniformité : jamais deux fois le même vide et pourtant l'impression de parcourir des salles semblables. Les vides sont à la fois solutions et manques de continuité. Il n'y a pas de rupture franche, sinon les cartels qui désignent les œuvres et qui sont placés dans les espaces de circulation, très proches de la muséographie des salles. [...]



*Vides* est conçue comme un potentiel, une machine à rêves, comme l'utopie originelle du Centre Pompidou : un édifice aux sept plateaux qui attendent d'être remplis, et par extension où les projets artistiques peuvent être réalisés. [...] Il y aurait une petite histoire culturelle à écrire, celle de la lutte entre vide et plein au Centre Pompidou, proche de celle entre transparence et opacité. Elle commencerait par ce choix fascinant des jeunes architectes de laisser l'espace proposé pour la construction à moitié vide en créant la piazza. Dominateur de la ville du fait de sa hauteur exceptionnelle, le Centre qui magnifie la circulation de l'air et des autres fluides est un bâtiment qui ne vit que par le vide qui l'entoure. C'est un édifice qui n'est jamais aussi surprenant que lorsqu'il propose des projets où sa transparence est mise en valeur, comme dans la galerie sud. Il propose un immense espace vide dès l'entrée avec le trou du forum que d'aucuns ont voulu combler et qui a finalement été réduit. La chenille, magnifique symbole de l'institution, fait jouer le visiteur avec le vide et ne vit que grâce à eux. Finalement le musée du vide rêvé par l'artiste Robert Smithson existe un peu avec le Centre. Pour lui visiter un musée, c'était se déplacer de vide en vide, un intéressant parallèle avec *Vides*. Rien ne tient plus de place que les vides de cette exposition qui occupent plus d'espace que les plus grandes installations de la collection. Le visiteur est emporté dans une sorte de vertige...

En pleine queue de comète d'un certain postmodernisme, *Vides* est aussi une contribution au débat sur la répétition et la reproductibilité de l'exposition qui est enfin devenue un objet d'analyse d'histoire de l'art. Depuis notamment Stationen der Moderne en 1988 à Berlin, l'exposition rétrospective d'expositions est née. Lors de la première biennale de Bruxelles en 2008, Once Is Nothing a poussé encore plus loin la réflexion sur la reconstitution d'une exposition. Entre le « j'y étais » fragmentaire et les archives rarement conservées, le partiel et le partial sont le lot commun du souvenir d'exposition. Qui n'a pas essayé de se rappeler, dès la sortie franchie, les œuvres parfois simplement entraperçues ? L'exercice est souvent cruel. Pourtant le musée a tendance à ne plus se focaliser sur la seule conservation de l'œuvre et ne pas négliger les conditions de sa présentation. En affirmant clairement que la répétition parfaite est impossible, *Vides* apporte sa contribution à cette problématique actuelle en minant la demande pour la restitution sans finalité, qui fleurit à tort dans l'univers des monuments historiques. Il est bien plus passionnant de repenser ce qui a eu lieu et d'éviter la solution de facilité qu'aurait été la commande. En se rapprochant des divers artistes qui ont créé les expositions vides sélectionnées et en leur faisant approuver l'actualisation de leur projet originel dans un autre contexte spatio-temporel, le commissariat de *Vides* propose une manifestation rétrospective d'une certaine manière intemporelle et sans évocation des lieux originaux, créant ce bizarre sentiment d'être un peu partout et nulle part à la fois. [...]

*Vides* concerne des propositions qui ont pour première exigence d'analyser ce qui permet à l'art d'être art, l'exposition exposition, le musée musée. Elle est exigeante plus que provocante. Elle implique l'attention aux détails. Le visiteur se voit offrir la possibilité de regarder le vide, dans le vide, peut-être parce qu'il est trop absorbé par ses pensées. À l'heure où le musée adopté, conquis par l'artiste est un peu aseptisé, sous vide, *Vides* permet l'étonnement, la critique, le débat, voire aussi de parler dans le vide, comme certains propos entendus au musée qui n'intéressent personne. Lors d'un vernissage, par exemple, tout le monde ne vient pas pour regarder de l'art. Les vides exposés sont à connotation positive et constructive. Le visiteur découvre un autre parcours avec la même profondeur et la même densité que dans le reste du musée plein d'œuvres matérialisées. *Vides* est une ouverture à la métaphore, nous décille le regard, non sans créer un petit sentiment d'absence, de nostalgie et de frustration. Le visiteur est invité à y projeter son imaginaire. « Œil et esprit travaillent au miroir de leur propre perception. L'acte de regarder devient un artefact instantané », selon les belles formules de Brian O'Doherty, qui a si bien défriché la problématique de notre sujet tout en soulignant le pouvoir de la salle blanche.

[...] *Vides* ne montre rien pour mieux mettre en valeur la force du langage et du contexte architectural, social, politique... Elle ne développe pas d'argument d'autorité : il s'agit peut-être plus de révéler une part de contingence de la modernité. [...] *Vides*, projet ultime de résolution de tout problème d'accrochage, se situe entre le degré zéro du commissariat et la proposition artistique. *Vides* crée un entre-deux dialectique fertile. Quelle frontière entre le matériel et le conceptuel ? Contrairement à Malcolm de Chazal, qui affirme que le vide n'a pas d'issue, l'exposition proposerait plutôt une certaine plénitude du vide. Dans un tout autre contexte que Picasso qui se disait directeur d'un musée vide quand il fut nommé honorifiquement à la tête du Prado en 1936, le commissariat de *Vides* manipule un peu l'appareil muséal à faire le vide. Quel vide ? Grossier, moyen, poussé, ultravide pour reprendre les termes de physique. Ici, le registre de l'art nous laisse plutôt une impression d'énigme et de mystère. Comme le dit le proverbe chinois : « Que les hommes conquièrent les choses, c'est le vide qui leur donne sens ». Circulez dans le Centre ! Il y a tout à voir !



## QUALIFIER LE VIDE

Mathieu Copeland

Le vide ne peut être envisagé d'un seul point de vue. À la fois nature physique et état spirituel, il s'immisce dans tous les champs du possible et permet précisément l'avènement de ce(s) possible(s). [...] En envisageant le vide, on se confronte immédiatement au rien, à l'absence, à la vacuité, à l'invisible et à l'ineffable, à la destruction et à la rejection, à la négation enfin - le vide comme contraire de la vie, comme absence de tout.

Cet ouvrage et son anthologie d'essais, de tous horizons et de toutes disciplines, offrent des lectures possibles du vide - ou plutôt des vides - par le prisme historique d'une rétrospective des expositions vides. Comment définir ces dernières ? Il s'agit des expositions laissées strictement vides, sans ajout ni retrait d'aucun élément, sans altération aucune de l'espace, celui-ci demeurant libre de tout contenu autre que lui-même. L'ensemble des contributions propose alors d'envisager la nature du vide et la manière dont celui-ci change, de fond comme de forme, en fonction de la compréhension que l'on s'en fait, et comment chaque vide se définit par sa propre qualité, révélant ainsi son rapport inhérent à la réalité. [...]

L'expérience du vide n'est pas vide : il ne s'agit pas de rien, il ne s'agit pas non plus d'absence. Au contraire, il s'agit en fait d'un tout mais d'un tout sans apparente réalité. Le vide n'a de connotation ni positive ni négative. Il est. Envisager le vide en art conduit à une définition impossible. Le désir de travailler avec « rien » peut se manifester par de nombreuses manières, complémentaires, et engendre de nombreuses approches : vides purs, espaces laissés vides, « vides assistés » pour reprendre l'heureuse expression de John Armleder, vides résultant du désir de tout enlever, vides consécutifs à l'envie de ne rien ajouter, vides comme signature, vides non réalisés et vides conceptuels, vides comme refus... Exposer le vide s'avère être un motif récurrent dans l'Histoire de l'art depuis la fin des années 1950, à tel point que cette démarche, qu'elle soit directe ou « citationniste », est presque devenue un « cliché » de la pratique artistique contemporaine.

### Une rétrospective des expositions vides

[...]

[*Vides. Une rétrospective*] ne se veut évidemment pas exhaustive.

Ainsi, est-il tout aussi fondamental d'envisager les qualités du vide dans la pratique réductionniste et sans concession d'Emilio Prini. En 2007, l'artiste réalise au Sound Art Museum de Rome l'exposition *Il Vuoto*, laissant la galerie entièrement vide. Représentant emblématique de l'Arte Povera, l'artiste poursuit avec cette œuvre son engagement avec le moins et l'absence et démontre la réalité nue d'une galerie. Invité pour cette rétrospective, l'artiste nous a répondu avec ces mots définitifs : « Yves ; *Il Vuoto* » (Yves ; *Le Vide*).

Le vide jouit d'une nature complexe. Envisagé dans toute sa dimension critique, il se rattache tout autant aux aspects physiques qui le caractérisent qu'au contexte précis d'un lieu donné. Invité à participer à la rétrospective présente, Michael Asher a décliné notre invitation, indiquant que « chacune des installations qui n'ont pas d'objets et présente uniquement les espaces d'expositions font naître des questions et des rapports spécifiques à un espace donné, précises à ce contexte. Ces expositions ne sont pas transportables et actualiser un seul de ces travaux conduirait à la perte du sens de l'exposition qui deviendrait alors une autre œuvre et qui, probablement, soulèverait des problèmes nouveaux ».

Affirmant que l'existence du vide est une chose impossible - puisque personne ne sera jamais témoin d'un vide, cet état étant nié par la présence des témoins - Maria Nordman a travaillé et embrassé depuis la fin des années 1960 les qualités des lieux, envisageant l'espace vide dans toutes ces possibilités sculpturales. Ainsi, dans *Unnamed*, œuvre initiée en 1967 à Los Angeles, l'artiste envisage les espaces vides entre les immeubles comme une œuvre continue. En 1979, elle propose pour le musée d'art de Berkeley de l'Université de Californie de vider le musée de toutes ses œuvres et de l'ouvrir au passage du soleil et du public durant sept rotations terrestres. Bien que non réalisée alors, une œuvre similaire sera proposée au Kunstmuseum de Lucerne en 1993. Le musée est alors vidé, pendant vingt-quatre heures, de son exposition des dessins de Maria Nordman et les galeries sont « ouvertes au soleil, à la pleine lune et à toute personne qui arrive ». Il nous faut également évoquer son exposition réalisée au musée Haus Esters de Krefeld en 1984 - encore Krefeld, comme pour Yves Klein et Bethan Huws ! -, pour laquelle Nordman a célébré les qualités de la lumière naturelle unique à tout temps d'exposition en imprégnant les espaces laissés vides du passage du soleil.



Affirmant fermement l'impossibilité de pouvoir « refaire » une œuvre, travaillant et célébrant les qualités de la lumière naturelle, et réfutant l'idée de rétrospective en lui préférant celle de prospective, l'artiste n'a finalement pas souhaité être présente dans la rétrospective, affirmant que « les personnes qui visiteront l'exposition ne trouveront pas une pièce blanche avec mon nom dessus, puisque je travaille uniquement avec l'illumination solaire depuis plusieurs décennies. Il s'agit de quelque chose de concret d'où l'importance de reconnaître cette différence ».

### «Void If Opened»

Le vide est autant le résultat d'une démarche artistique qu'un engagement profond sur la politique de nos vies contemporaines. Le vide comme état de fait affirme l'importance de ne pas créer, pour paraphraser Douglas Huebler, de ne pas ajouter d'objet à un monde déjà saturé. Penser le vide comme refus de créer est un acte politique suprême.

Un parti-pris serait d'envisager le vide comme une affirmation écologique et de raisonner dans un monde à l'agonie. En effet, en réaction à la surproduction des récentes décennies, ne rien faire, laisser les espaces vides, permet de créer sans contribuer à cette surproduction physique.

[...] Pour nombre d'artistes, il est fondamental d'envisager le vide comme un acte d'engagement et de défiance. Pour citer [...] Gustav Metzger, il est important de questionner « comment les artistes se sont efforcés de se rapprocher des limites du monde où ils sont forcés d'habiter, et qu'ils sont forcés de rejeter, et comment ils y ont répondu en n'exposant pas, en mettant l'emphasis sur le rien, et pour nombre d'entre eux en s'engageant dans la destruction ».

[...] Pour revenir à une considération plus pragmatique, une rétrospective d'expositions vides nous laisse face à un lieu vide, et l'exposition du vide peut s'apparenter à l'exposition du lieu. Prenant pour référence les expositions pleines, une rétrospective dite des vides montre le musée, grâce aux œuvres et à leurs partis pris. Se jouant d'un rôle non désiré mais finalement peut-être bien présent, il est tout aussi possible de voir dans le vide la plus belle exposition d'architecture qu'il puisse être ! L'espace non altéré !

Pour poursuivre cette réflexion, nous sommes en droit de nous demander si cette exposition sur le vide s'intitulant Vides ne revient pas à affirmer ce qui devrait être questionné. Pourtant, l'exposition n'est ni sur le vide ni une affirmation du vide. Avoir fait le vide, exposer le vide pose de nombreux problèmes nouveaux et radicaux et, en premier lieu, celui de savoir ce qu'est devenu le vide originel. À de nombreux égards, cette rétrospective poursuit les interrogations premières de chacune des œuvres exposées et propose une possible continuité du vide.

[...]

Cette rétrospective ne se propose ni de rejouer des expositions passées – ce qui est impossible – ni de réaliser de nouvelles expositions vides. [...] Une rétrospective d'expositions vides s'offre comme une exposition de mémoire, des lieux vides commémorant leurs propres passés de lieux vides. Une rétrospective d'expositions, ce qui en soit est un genre à explorer, s'apparente de tant de manières possibles à une accumulation progressive de mémoires ; le vide de ces espaces ne montre rien si ce n'est le souvenir que l'on y projette. Des vides distants en termes d'espace comme de temps, et le plus beau demeurant l'impossibilité de définir le vide, qui continuellement échappe à toutes définitions. Plus on s'approche d'une compréhension possible, plus celle-ci se fragmente, révélant mille autres aspects qu'il faut définir à nouveau. En fonction du point de vue choisi, le vide change de texture et de qualités. Et, finalement comme dès son origine, par le vide nous faisons l'expérience de sa qualité fondamentale, soit la présence de son absence.

## 6. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

À l'attention de la presse, pour les artistes inscrits à l'ADAGP :

- Les 2 premières reproductions sont exonérées jusqu'à ¼ de page (chacune) et uniquement dans le cadre de la promotion de l'exposition ;
- Au-delà de ce nombre et de ce format les reproductions devront faire l'objet d'une demande d'autorisation de reproduction auprès du Service Presse de l'ADAGP, et seront soumises à droits de reproduction ;
- Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation ;
- Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction (ou concernant la presse artistique, dans les crédits photographiques) sera : © Adagp, Paris 2009, et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

ADAGP : 11, rue Berryer, 75008 PARIS, tél : 01 43 59 09 79, fax : 01 45 63 44 89

Informations : <http://www.adagp.fr>

### 01

Exposition *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* ou *Le Vide* d'Yves Klein, Paris, galerie Iris Clert, 28 avril - 12 mai 1958  
courtesy Archives Yves Klein, Droits réservés, ADAGP, Paris



### 02

Bethan Huws  
*Haus Esters Piece*, 1993, Krefeld - Allemagne  
vue d'exposition  
Museum Haus Esters Krefeld, 1993  
© photo : Volker Döhne, Krefeld  
ADAGP, Paris

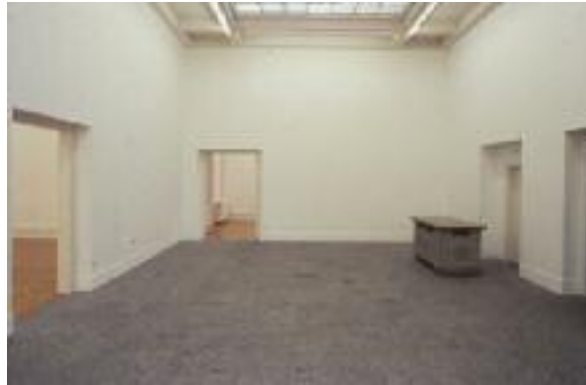


**03**

Maria Eichhorn  
*Money at the Kunsthalle Bern, 2002*  
Kunsthalle Bern, skylight room  
Courtesy Maria Eichhorn  
© photo : Dominique Uldry  
ADAGP, Paris

**04**

Maria Eichhorn  
*Money at the Kunsthalle Bern, 2002*  
Kunsthalle Bern, entrance hall  
Courtesy Maria Eichhorn  
© photo : Dominique Uldry  
ADAGP, Paris

**05**

Roman Ondák  
*More Silent Than Ever, 2006*  
Salle équipée d'un système d'écoute caché  
Courtesy Roman Ondák et gb agency, Paris  
© photo : François Doury  
© Roman Ondák





## 7. INFORMATIONS PRATIQUES

### COMMISSARIAT

**John Armleder**, artiste, est né à Genève en 1948, où il vit. La pratique anti-establishment et anti-formaliste de John Armleder comprend aussi bien la réalisation de *Pour, Dot* ou *Puddle Paintings* que de *Furniture Sculptures* ou d'installations monumentales à partis de néons. En 1969, Armleder a fondé avec Patrick Lucchini et Claude Rychner le Groupe Ecart afin de lier toutes les phases d'un travail artistique, depuis sa création jusqu'à sa présentation et sa diffusion. Son travail a été présenté dans le monde entier à travers des expositions monographiques et collectives.

**Mathieu Copeland**, commissaire indépendant, est né en 1977 à Lagny-sur-Marne, France, et vit à Londres. Diplômé du Goldsmith College de Londres en 2003, il cultive une pratique qui cherche à subvertir le rôle traditionnel des expositions et à en renouveler nos perceptions. Entre autres expositions, entre 2004 et 2006 il organise «Expart-Art Centre/EAC». En 2006 il est commissaire de «Soundtrack for an Exhibition» au Musée d'Art Contemporain de Lyon, et initie l'exposition itinérante «Une Exposition parlée». En 2008 il réalise «Une Exposition chorégraphiée» à la Kunsthalle de Saint-Gall et à La Ferme du Buisson, Noisiel. Il publie en 2003 «Perfect Magazine», et dirige et publie une collection de films d'artistes en DVD.

**Laurent Le Bon**, conservateur au Musée national d'art moderne, directeur de l'Association de préfiguration du Centre Pompidou-Metz

**Gustav Metzger**, artiste, né à Nuremberg en 1926, vit à Londres. Artiste, pionnier et activiste, Gustav Metzger est la grande figure de l'art autodestructeur. En 1959, Metzger publie le premier manifeste de l'art autodestructeur, et il co-organise à Londres en 1966 le colloque international sur la destruction dans l'art (Destruction In Art Symposium). Il appelle à une grève de l'art qui durera 3 ans, de 1977 à 1980, et il continue aujourd'hui à défendre farouchement ses principes écologiques, politiques et artistiques.

**Mai-Thu Perret**, artiste, vit et travaille à Genève. En 1999, elle commence un projet artistique intitulé *The Crystal Frontier*, autour des activités d'une communauté utopique éponyme. Elle poursuit comme une idée fixe les différentes façons dont peut disparaître un auteur. En 2007, une monographie, sous le titre de *Land of Crystal*, est publiée sur son travail aux éditions JRP-Ringier. Rien ne lui plaît plus que les motifs qui reviennent.

**Clive Phillpot**, écrivain. *Ray Johnson On Flop Art*, London 2008 est sa dernière publication. Il a été directeur de la Bibliothèque du MoMA, New York de 1977 à 1994 et avant cela, de la Bibliothèque de Chelsea School of Art, London.

### INFORMATIONS PRATIQUES

#### Centre Pompidou

75191 Paris cedex 04

téléphone

00 33 (0)1 44 78 12 33

métro

Hôtel de Ville, Rambuteau

#### Horaires

Musée ouvert tous les jours de 11h à 21h, sauf le mardi

#### Tarifs

10 euros

**Tarif réduit** : 8 euros

valable le jour même pour le Musée national d'art moderne et l'ensemble des expositions

Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel)

Renseignements au

**01 44 78 14 63**

Billet imprimable à domicile

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

### AU MÊME MOMENT AU CENTRE

#### MATIÈRE À RÉTRO-PROJETER !

4 FÉVRIER – 1<sup>ER</sup> MARS 2009

Attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

#### ASGER JORN, DESSINS

11 FÉVRIER – 11 MAI 2009

Attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

#### ALEXANDER CALDER –

**LES ANNÉES PARISIENNES**

18 MARS – 20 JUILLET 2009

Attachée de presse

Dorothee Mireux

01 44 78 46 60

#### QUEL CIRQUE !

**UNE EXPOSITION-ATELIER  
AUTOUR DE CALDER**

18 MARS – 20 JUILLET 2009

Attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87