Elsa Vettier

Gyan Panchal
Rompre l'orbe

Dans une heure c'est fini, on ne verra plus rien. Trois heures de l'après-midi seulement, mais la nuit tombe tôt sur la vallée de la Graine et il n'y a pas d'éclairage électrique à cet étage du château. Déjà les sculptures deviennent des ombres suspendues à la charpente, prêtes à s'enfoncer dans l'obscurité. Dans une heure on fermera la salle et elles iront se coucher avec les poules.

C'est comme une partition; dans la nef, une portée où se succèdent des notes ou des temps dont la hauteur et la position dans l'espace semblent avoir été réglées pour produire un son particulier ou un silence plus ou moins appuyé. Elles s'intitulent *la robe*, *le berceau*, *le cœur*, *le frai*, *la gelée*, *la lie* et *le noyau*. La lie, c'est aussi une image qu'elles pourraient composer ensemble, comme un dépôt de matière au fond d'un verre de vin, un rebut qui resterait en suspension. Les éléments qui composent les sculptures, pendus en différents endroits de la charpente, reposant en d'autres points du plancher ou des poutres, on les identifie progressivement. Habituellement, ils gisent aux abords des exploitations agricoles, sur le bas-côté de la route, dans le lit des rivières. Il y a notamment un silo, dont on n'aperçoit d'abord qu'une moitié béante, un vêtement de travail agricole retroussé et pendu par la jambe ou encore un casque de vélo dont il ne reste que la couche de polystyrène. On parvient à reconnaître ces choses malgré leur apparence légèrement transformée, morcelée. Après quelques actions de ponçage et de découpe, elles sont en réalité devenues des peaux. Une membrane plastique translucide légèrement jaunie pour les morceaux de silo vide, un derme plus épais et rose qui fait ressembler cette bouée découpée à un cœur ouvert traversé par une épaisse artère caoutchouteuse. Comme les mues de couleuvre que l'on trouve au bord des chemins, lorsqu'on les regarde à la lumière, on peut presque voir au travers.

Autrefois, selon qu'ils servaient de réservoir à grains ou de combinaison de protection, ces objets habitaient l'interface entre ce que l'on appelle nature et ceux qui l'ensemencent, la traitent, la composent. Ces outils

agricoles, finalement délaissés, ont été recomposés à leur tour et ils ne subsistent dans l'exposition qu'au contact d'une faune et d'une flore d'imitation. Ainsi le poisson qui pique la mousse de la planche est factice, la pomme qui repose au fond du silo est en plastique, le poussin en peluche. Comme si l'artiste, qui, avant d'installer son atelier dans la campagne limousine, utilisait davantage de matériaux prélevés dans la nature (bois, pistil, coquilles), n'avait découvert dans la région que des faux. Au sein de ces nouvelles pièces en tout cas, Gyan Panchal semble avoir inversé les proportions entre matières naturelles et plastiques que l'on observait dans ses précédents travaux et permuté les rôles de contenant et de contenu. On se souvient de sculptures où la nature se faisait plus volontiers support, comme cette huître qui servait de contenant à des billes de polymère (*Sans Titre*, 2008). À Rochechouart, contre une poutre, ce sont quelques graines de maïs qui se serrent au creux d'une fausse fourrure jaune.

Sans que je ne sache immédiatement pourquoi, cette réunion silencieuse d'objets parmi lesquels on rencontre assez rapidement une sculpture intitulée *le berceau* m'évoque un souvenir du musée des arts et traditions populaires, une vitrine conçue par Georges-Henri Rivière intitulée *Du berceau à la tombe*. Reposant sur les écrits de l'ethnologue Arnold Van Gennep au sujet des rites de passage, la vitrine présentait une série d'objets en leur qualité d'adjuvants et de symboles du passage d'un âge à un autre. Le bonnet de nourrisson tricoté, les assiettes et les cuillères suspendues par des fils de nylon dessinaient alors la parabole d'une existence rurale ordinaire. Le folklore de ces objets n'est évidemment pas ce qui me fait les mentionner ici, tant il est absent du travail de l'artiste. Mais je repense à l'idée d'un cycle dans lequel les choses sont enchâssées. Quittant une chaîne de production, les objets glanés par l'artiste semblent évoluer dans un temps scandé non pas par des rites mais par des rythmes de passage. Ramassés, laissés un temps à l'indifférence de l'atelier avant d'être touchés, découpés ou agencés, ils passent lentement d'un statut à un autre. La solidité de leur nom glisse, ils deviennent des états

météorologiques, des organes reliés
à un tout. Ainsi, le silo ganté
devient le cœur, la bouée la gelée,
la chose oubliée une œuvre.

Et la course du soleil qui l'amène à
traverser pendant quelques heures les
vitraux de la salle et à modifier les
couleurs et les surfaces des sculptures
leur imprimera à son tour un autre
rythme, des transitions cycliques.

Dans une heure on ne verra plus rien
et demain lorsqu'il fera jour il
faudra tenter de rompre l'orbe à nouveau,
frayer dans l'atelier, retrousser
les fossés.

Gyan Panchal, ***the seed***, **2018**, cotton undershirts, mosquito net, resin, wood, 72 1/8 × 42".

Gyan Panchal

JHAVERI CONTEMPORARY

In Arun Kolatkar's poem "Meera," from his collection *Kala Ghoda Poems* (2004), a street sweeper puts modest piles of trash on display along the curb in front of the Jehangir Art Gallery in Bombay (now Mumbai). These "installations," Kolatkar writes, "might as well have been / titled 'Homage to Bombay, one,' / 'Homage to Bombay, two,' and so on, / since a good bit of the city stands / on sweepings such as these." The latter bit is a reference to the land reclaimed from the sea for the purpose of filling in marshes and inlets with rubble and refuse, linking what were once seven islands into a single landmass and

thus developing the city. In her book *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India: Moving Lines* (2014), scholarLaetitia Zecchini writes about the modern poet's celebration of the regenerative capacity of objects, stating that things are never "definitely devitalize

or restricted to one purpose" and "can be recreated and 'begin again' after they have been 'used,' cast off, or destroyed."

Something like Kolatkar's attentiveness to the life (or lives) of objects and their poetry informed Gyan Panchal's latest exhibition, "against the threshold." Like Kolatkar, Panchal is a flaneur whose wanderings lead to fateful encounters with objects. But it's the confrontation, not so much with the object but with the material of which it is made, that triggers Panchal's artistic impulse. He labors over the thing—washing, peeling, sanding, effacing, slicing, and treating it—seeking to make it lose its identity, status, and functionality, trying to return it to an earlier state or to transform and recontextualize it.

In "against the threshold," Panchal's concern seemed to be with envelopes and skins. In *the beating* (all works cited, 2018), one side of an aluminum *thali* (plate) has been flattened using a sledgehammer; now fixed perpendicular to the wall, it almost resembles an agape oyster shell or the petal of a flower nearing dehiscence. In *the leaving*, a small wooden theatrical mask has been sanded to remove most of its color and luster and has been positioned against a cross-section of an East Indian walnut tree—thereby retreating into its material source.

Flung against the window is a "thing that the wind brings to you, with its agitated outlines, this form constrained by the force of the city and thrown up towards you," the artist writes in the exhibition text. "It clings to the surface and does not intend to let go. It tries to stay on the edge, failing to pass to the other side. It is trapped. You observe this uncertain and trembling thing behind the glass, and you feign to understand that it addresses you." Both *the dawn* and *the seed* feature mosquito nets stretched on window-

like wooden frames; Panchal describes these works as canvases facing away from the viewer—the net filtering or leaving behind elements that didn't make it to the painting. In *the dawn*, Styrofoam plates that the artist has finger-painted white compose an auroral vista, with the plates playing the part of the moon against the pale-yellow sky of the mosquito net.

To create *the seed*, Panchal soaked men's white undershirts in water-based resin and then affixed them to the mosquito net, where they look like floating embryos or pupae. In *the spark*, coveralls are suspended in the air from a wire shaped like a hook so that they appear to be frozen in a headlong dive. These garments allude to the many lives they have been parts of, and appear to have lives of their own.

– *Roshan Kumar Mogali*

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY.

ART

Big, little lives

Tejal Pandey

FEBRUARY 22, 2018 22:47 IST
UPDATED: FEBRUARY 22, 2018 22:47 IST

SHARE ARTICLE | 30 | | | 0 | PRINT | A | A | A

Feature photos: (Clockwise from left) The Fruit (wrapping plastic); both, The Leaning (East Indian walnut, sanded theatre mask); The Dawn (styrofoam plates, mosquito net, paint)

For its concluding show at its Walkeshwar location, Jhaveri Contemporary invites viewers to come experience intriguing new dimensions to things most familiar

Do we reject that what's familiar? Do we push ourselves enough to re-imagine or question what's around us often, everyday? Do we believe in the inanimate as animate, with a history, present and a future, in our anthropogenic world? A plate — to eat food from or a lid to cover, clothes which we wear and wash and wear again or a tree stump, left by the roadside to disintegrate and disappear into the environment — what lies beyond their present forms and given identities? There is clearly a process at play here, a "life cycle" of the object/s in question. It's something that has always interested France-based artist Gyan Panchal enough to dig deeper and to explore beyond.

For his latest show, Panchal brings together objects that he discovered on his many trips to Mumbai in the past few years, which he found walking around the city's streets and shops, while seeking nothing in particular. One wonders, looking at a misshapen aluminium thali, hinged on one edge, jutting out from the wall, whether it is in fact what one understands it to be, in an Indian context. It's familiar to the memory, but also strange in its current form. "...I try to go backwards actually, to a certain status or a certain point in the object...when they lose a part of their identity, of their function...of what they used to be", explains Panchal. Aptly titled 'the beating', the thali was flattened out till it became something else completely – a basic circle of aluminium, where the bend on one side, a blunt scar, tells of its process of transformation, one that Panchal describes as "muted violence".

MORE-IN

Bombay Showcase

Memory devices

In the gallery's inner room, where *'the spark'* is put up along with three other works, there is a sense of life, movement and of memory. Crumpled men's vests and styrofoam plates, that look like a storm flung them up against framed mosquito nets seen often on windows in city homes, speak of rough usage, of cheap mass production and of the act of disposal itself. First the physical crumpling, then the throwing and finally the forgetting of it, just like the plastic wrappings in 'the fruit' — leftovers from printing factories, reused for wrapping stainless steel furniture, which are also just as thoughtlessly discarded. While sanded buckets in 'the peel' are as commonplace as the plates and the vests found in the bazaars that Panchal explores, they are not as impersonal. They bring back memories of childhood spent in relatives' homes, where these humble, often obscured objects, were an essential part of the everyday domestic scene. Panchal is equally interested in — the private and the public as also in the "qualified and non-qualified status" of these objects.

One realizes somewhere, that the show is as much about this city as it is not. Mumbai has always lived in its streets brimming with activity, its livelihoods, its labour and its markets. The objects then belong to this milieu of the city's working classes, to whom these often, ironically mean nothing beyond their assigned usage. But to Panchal, at the risk of exoticizing the everyday, the objects are what they are in their contexts, but can also be so much more when removed from the same.

Against the Threshold *is ongoing at Jhaveri Contemporary, Walkeshwar till March 3*

Invisible yet omnipresent

Each one of these seven works on display, bears evidence to these invisible yet omnipresent lives at work. Ones that are not always smooth and peaceful in their flow and which in our obliviousness, do not exist beyond their attributed face values. Traces of collisions, crashes or a "smooth accident", are to be found in each piece, imbuing them with a life of their own. The boiler suit in 'the spark', torn at its seams in different places, makes way for air or the wind or "a current" to flow through and through. It reminds us that it breathes and lives and also, that it has memories of its own, of sweat retained in its folds — a venting point of sorts, which Panchal highlights with copper pastel. Hung, as if caught flying mid-air in the cord from which it drops, Panchal thinks of it as "half of a body", fragments of which are strewn across the gallery. To him, the missing head of the suit, could very well be that of the goat mask, slammed against the piece of uneven wood in work titled, 'the leaving'. The mask, used in children's theatre performances, was once a colourful object which Panchal has stripped to its original wooden base, reminiscent of "a face when it loses all colour". In a return-to-roots approach, this particular piece is an aberration from the rest of the show, where there is a crash, a struggle to let up, and yet there is a merging, a return to source, of wood to wood, of nature to nature. There is growth or birth in this death, in this collision here; the only piece that isn't stuck to the walls facing the streets and the city beyond, where all objects in the show hail from. Placed as a sort of centrepiece in this minimal setup, it is more inward looking, acting as a pivot that holds and yet from which, the rest of the pieces sprout, retaining their individuality yet connected in their overarching themes.

Panchal's description of the idea as "more like an encounter but also a dead end," clearly shows his affinity towards exploring the concept of what is let through and what is kept out — one of filtration. One is taken back to the self, to the home and to the city eventually. In this space, that is the threshold, what do we hold onto and what do we let go? In our everyday, as mentioned in the beginning of this article, is there truly a rejection of the familiar — a hardening up or numbness to things in one's lived environment?

Moving house

After a good run of close to a decade, Jhaveri Contemporary, started by siblings Amrita and Priya Jhaveri in 2010, will be moving out of its current sea-facing location at Walkeshwar. "The idea when we began is to show artists who we were interested in and whose practices we'd been following internationally but who hadn't shown in India previously", shares Priya on their work flow and process, which they will continue to stick to even after the move. "Everything stays the same, we're just moving geographically, we're not moving identities, we're not changing our roster of artists...we're just changing location," she adds. Currently scheduled for a spring opening later this year around April, the new location puts the gallery right in the heart of the art district in Colaba – one of the main reasons for the shift which makes the gallery now more accessible both to art collectors as also to a larger audience. "After a point, when you put in all the time, you put in all the work, you put in your heart and you just wish you could share [the work] with a wider audience", reasons Priya. Although not custom designed, like the [soon to be redeveloped] Walkeshwar space, the new gallery, says Priya, has inherent features perfect for a gallery – high ceilings and great light, owing to its proximity to the sea. The latter, most definitely a defining feature of the current location, would've otherwise been sorely missed by its regular visitors.

Gyan Panchal

MARCELLE ALIX

Broken beehive boxes, a discarded hunting tent, a three-foot-tall wedge of eroded polyurethane: These are among the raw materials of Gyan Panchal's latest works. Starting with man-made items scavenged from the French countryside near his home in Limousin, Panchal takes care not to efface marks made by humans, animals, chemicals or other forces of nature whose interactions with these once-functional objects predate his own. Via subtle, sometimes almost imperceptible modifications, such as the addition of a layer of dust, some gentle sanding, or a strategic fold, Panchal casts himself in the humble role of coauthor in a story of nature versus culture. Though the gallery context deprives some of the objects of their practical connotations, even abstracting them in a sense, Panchal's work raises real concerns about the relationship between man and his environment.

Gyan Panchal, *La face* (The Face), 2014, polyurethane, rust, 33 × 22¾ × 10¾".

The first grouping encountered in Panchal's recent exhibition "*Redevenir soleil*" (To Become Sun Again) was a trio of sculptures—*L'urne* (The Urn; all works cited, 2014), *Le vol* (The Flight), and *Le pas* (The Step)—made from artificial beehives that had been burned and abandoned following a devastating mite infestation. By listing "propolis" (a sticky substance produced by bees to seal their hive and protect against intruders and pathogens) as a material in two of the three works alongside wood and paint, Panchal recognizes the bees' contribution to the final art object, appearing here, postfire, as a brownish, charred crust. Panchal's installation, however, laments this collaboration between man and nature as a morbid failure on both sides. *Le pas*, a pillar made from reconfigured planks

ArtForum
05.2015
1/2

from a hive-box cover, towered over the corresponding topless box, *Le vol*, like a mourner beside an open casket. Nearby, *L'urne*, a closed silver-painted hive box, suggested a tombstone.

Elsewhere, less poignant works appeared to shame and ridicule apparatuses that exploit nature. In an otherwise empty room, *L'aveugle* (The Blind), a tent designed for hunters and nature photographers who need cover in the woods, cowered in the corner. Transposed into a stark white, brightly lit space, the protective gear—an object on display—became itself a defenseless target. In an act of retributive justice, Panchal has not only ratcheted up the lighting but covered the tent in sawdust. The woody coating, with its tar-and-feathers implication, mocks the tent's camouflage pattern and thwarts the would-be occupant's ability to see without being seen. Receiving a similar reckoning, *Le tronc* (The Trunk), a hunter's outfit cut lengthwise, was mounted on a wall like a trophy head.

Like politicized non-sites, Robert Smithson's installations featuring dirt and rocks brought from specific outside locations into the exhibition space, Panchal's sculptures describe a battle between nature and culture. Some man-made objects appear marred to the point of incomprehension—for instance *La face* (The Face), a sliced cylinder of polyurethane that looks like a giant hunk of moldy Swiss cheese. Others, like the hunting accoutrements, maintain their formal integrity but have been duly humiliated. In both scenarios, it is the artist's touch, light though it may seem, that tips the balance in favor of nature.

—*Mara Hoberman*

Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967, ciment, mixe, vêtements, 150 x 280 x 100 cm, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli. © Photo : Paolo Pellion.

L'ARTE POVERA EST-IL UN ART PAUVRE ?

Huit expositions sont consacrées en Italie par différentes institutions à ce mouvement artistique tandis que le Carré d'Art de Nîmes en appelle à un art pauvre. Alors, Arte Povera : art de la décroissance ou opulence sensible ? *Bénédicte Ramade*

Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera*, 1971, pierre sur toile, 266 x 190 cm, collection de l'artiste.

Rarement un mouvement artistique aura été aussi difficile à circonscrire. En effet, visuellement, que peuvent avoir en commun la tarentule géante, bleue et pelucheuse (*Vedova blu*) de Pino Pascali, *l'Igloo di Giap* réalisé également en 1968 en terre et bardé de néons de Mario Merz et la *Vénus aux chiffons* (1967-1969) plantée par Michelangelo Pistoletto devant une montagne de textiles colorés ?

Se départir des effets pour retrouver l'essentiel de l'art

Si l'adjectif « pauvre » pousse à attendre des œuvres faites de matériaux humbles, voire recyclés, d'un art de l'infime proche de la dissolution, d'un art de la crise monétaire, usé mais digne, il s'agit là des dommages collatéraux que provoque un faux ami comme le terme « pauvre ». « La langue italienne est probablement la seule au monde à accorder une signification positive à l'adjectif "pauvre" en le situant, au-delà de l'économie, dans les domaines de la spiritualité, de la philosophie et de l'esthétique », explique en effet l'historien de l'art Giovanni Lista. Cette nuance est fondamentale pour comprendre l'usage qu'en fait Germano Celant, commissaire de l'exposition qui lança le mouvement en Italie en 1967. Celui-ci était allé emprunter la formule dans le théâtre que Jerzy Grotowski venait de qualifier deux ans auparavant de « pauvre » dans un manifeste retentissant. La « pauvreté » signifiait alors davantage de se départir des effets scénographiques et d'atours pour retrouver l'essentiel de la performance théâtrale et dégager une puissance de jeu. L'expérience s'intensifiait par cet appauvrissement qui n'avait rien d'une perte, bien au contraire.

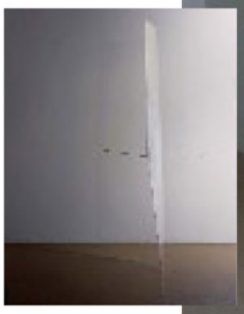
Celant avait perçu cette caractéristique chez nombre de ses contemporains artistes malgré des différences stylistiques parfois abyssales.

Gyan Panchal

DU BON USAGE DE LA PAUVRETÉ

Exposé à Nîmes aux côtés de Karla Black, Katinka Bock, Abraham Cruzvillegas, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Guillaume Leblon et Gedi Sibony, Gyan Panchal appréhende la sculpture par l'essence de ses matériaux. S'agit-il pour autant d'un art « pauvre » ?

Gyan Panchal, *Dhrso,* *2011, carton-mousse, bitume de Judée, 300 x 100 x 1 cm chaque élément, courtesy de l'artiste et Galerie Frank Elbaz, Paris.*



Ci-dessous : Giovanni Anselmo, *Sans titre,* *1967, Plexiglas, fer, collection Margherita Stein, Castello di Rivoli. © Photo : Paolo Pellion.*

Gyan Panchal, *neudo,* *2009, PVC, sisal, poudre, 170 x 100 x 30 cm, courtesy de l'artiste et Galerie Frank Elbaz, Paris.*

Lorsqu'on demande à Gyan Panchal s'il se voit en héritier de l'Arte Povera, la réponse est précise : non. Pourtant, en en parlant, il se dégage des évidences : « La plupart des artistes rassemblés à Nîmes sont sculpteurs, mais nous sommes très différents. Cependant, on partage tous une même appréhension des œuvres qui sont davantage de l'ordre de la proposition que de l'affirmation, reposant sur un travail d'atelier, de variation autour de différents matériaux. Personnellement, la forme ne m'intéresse pas tant que ça. C'est ce que je vais pouvoir faire avec le matériau, mettre à jour son histoire, ses origines… C'est plus cette concentration qui ferait le lien avec Anselmo et d'autres artistes de l'Arte Povera. »

Loin de toute référence à la situation économique actuelle

En effet, si l'on regarde les œuvres de Giovanni Anselmo, notamment *Sans titre* (1968), soit la relation improbable d'une laitue fraîche qui maintient en équilibre deux parallélépipèdes de différents volumes de granit poli, Gyan Panchal se situe dans la sensibilité essentialiste. « En 2009, avec *Neudo,* j'assumais presque une sorte de reprise d'une pièce d'Anselmo de 1967 de la collection du Castello di Rivoli, alors que je ne fais quasiment jamais de relecture ou de référence immédiate. Du Plexiglas courbé par la tension en son milieu d'un filin d'acier dans la sculpture d'Anselmo ■■■

L'œil
12.2011
2/3

■ ■ ■ (*Sans titre*, 1967), je suis passé à une feuille de PVC blanche, très électrostatique, très bon marché, tenue debout par un exercice de torsion grâce à une corde de sisal et une découpe dans le centre de la feuille de taille standard, libérant ainsi l'énergie de la tension dans l'œuvre d'Anselmo et soulignant la fragilité de l'ensemble. » L'œuvre de Panchal déployait une puissance paradoxale dans l'espace, impérieuse et précaire, se recouvrant petit à petit de poussière ; une œuvre qui sédimentait le temps de l'exposition. Étonnamment, cette œuvre n'est pas dans l'exposition « Pour un art pauvre » de Nîmes.

Gyan Panchal a choisi, comme ses compères Guillaume Leblon, Katinka Bock ou Gabriel Kuri, de produire de nouvelles pièces. Carton-mousse, plaques d'isolation, l'artiste poursuit son exploration des matériaux pauvres et sans qualité apparente qu'il affectionne : « Je réagis à des matériaux pauvres, dédaignés comme des sacs poubelles, des matériaux isolants ; ils sont en bout de la chaîne de production. Ce sont des produits d'emballage, des enveloppes éparses qui sont là pour isoler. Ils constituent un ensemble de cadres diaphanes, mais n'ont presque aucune valeur en tant que matériau produit. » Avec une telle analyse « povériste » du matériau et des gestes simplifiés, Panchal assume une position critique « contre une idée de l'art qui serait du luxe, de l'étalage, de l'ostentation, du démonstratif avec une économie aussi conséquente que la forme ».

L'artiste est toutefois parfaitement conscient d'un piège que recèle le titre de cette exposition : « Le bémol que je mettrais à propos de l'intitulé "Pour un art pauvre", c'est qu'il peut très vite prêter à quelque chose d'autre que notre position en réserve, qui serait dans l'air du temps : la crise, la décroissance, le retour à la terre. Toutes ces questions m'intéressent, mais qu'on ne s'y trompe pas, je ne fais pas de l'art de la décroissance ou de l'art de la dette européenne ! » ■

Bénédicte Ramade

Gyan Panchal, ***Dhoighos*****, 2011,** *détail et vue d'ensemble, polystyrène extrudé et poncé, 240 x 101 x 22 cm, courtesy de l'artiste et Galerie Frank Elbaz, Paris.*

Autour de l'Arte Povera

EXPOSITION ARTE POVERA AU CARRÉ D'ART DE NÎMES :
Informations pratiques. « Pour un art pauvre (inventaire du monde et de l'atelier) », jusqu'au 15 janvier 2012 au Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes (30). Ouvert du mardi au dimanche de 10 h à 18 h. Tarifs : 5 et 3,7 €. http://carreart-musee.nimes.fr

EXPOSITION ARTE POVERA 2011 EN ITALIE :
Informations pratiques. « Arte Povera International » jusqu'au 19 février 2012 au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea à Rivoli (Italie). Ouvert du mardi au vendredi de 10 h à 17 h et le samedi et dimanche de 10 h à 19 h. Tarif : 6,5 €. www.castellodirivoli.org

L'Arte Povera en son pays. L'Italie célèbre l'Arte Povera à travers huit expositions organisées dans sept villes jusqu'en avril 2012. Cet événement de grande ampleur est orchestré par le Castello di Rivoli et la Triennale de Milan et regroupe près de 250 installations. Il présente le mouvement depuis ses origines en 1967 jusqu'à ses créations les plus contemporaines et rassemble ses grandes figures comme Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Giuseppe Penone. Cette manifestation nationale qui mobilise les institutions du nord au sud du pays est aussi l'occasion de célébrer le 150e anniversaire de l'unification italienne.

Pino Pascali, *Ponte levatoio, 1968, laine d'acier, contre-plaqué, 221 x 118 x 10 cm, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz. © Photo : Stefan Altenburger.*

L'œil
12.2011
3/3