

Il y a quelque chose de déroutant dans l'œuvre de Piero Gilardi. Il est difficile de la décrire, car elle n'est pas une œuvre à proprement parler. C'est un état d'esprit, une attitude, une réflexion. L'artiste italien, né en 1938, a toujours été préoccupé par l'environnement et la nature. Ses œuvres sont souvent des installations qui interrogent la relation entre l'homme et la nature. Il utilise des matériaux naturels comme la mousse de polyuréthane, la terre, la pierre, la bois, etc. pour créer des œuvres qui sont à la fois des œuvres d'art et des œuvres d'écologie. Il a participé à de nombreuses expositions internationales et a reçu de nombreux prix. Il est considéré comme l'un des artistes les plus importants de son époque.

Piero Gilardi

pour une esthétique de l'abnégation

Erik Verhagen



La réflexion sur l'écologie ne date pas d'aujourd'hui. L'Italien Piero Gilardi s'y est attelé dès les années 1960. Le Centre de création contemporaine (CCC) de Tours lui organise une rétrospective du 26 juin au 7 novembre, tandis que l'artiste participe également à l'exposition *D'après nature* (26 juin - 31 octobre) au domaine départemental du château d'Avignon.

« Phosphor », 2008. Mousse de polyuréthane et dispositif électronique. Diam. : 280 x 360 cm. (Coll. Fnac, Paris ; Ph. P.A. Marassé ; Toutes les photos, court. galerie Sémiote, Paris). Polyurethane foam and electronic device

■ Influent, l'artiste turinois Piero Gilardi le fut à bien des égards. « Conseiller » de Wim Beeren, le commissaire de l'exposition *Op losse schroeven* au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1969 (1), il guida au même moment Harald Szeemann lors de la préparation de la (tout aussi) mythique manifestation *Quand les attitudes deviennent forme* (Kunsthalle Berne, 1969). Quant à son œuvre à proprement parler, dont les activités de conseiller ne sauraient toutefois être dissociées, elle fut présentée, dès le milieu des années 1960, chez Gian Enzo Sperone et Ileana Sonnabend, prestigieux marchands qui surent accompagner l'artiste à une période où sa démarche était intimement liée à la préhistoire de l'arte povera. Comment expliquer dès lors que l'importance de Gilardi soit aujourd'hui minimisée ? Que son œuvre ne fasse pas l'objet d'une attention plus soutenue ? Sans doute a-t-il pâti de l'amnésie généralisée qui affecte avec une constance déconcertante les milieux de l'art contemporain. Et payé le prix d'un destin « hors normes ». Car l'artiste n'a effectivement, en matière de « plan de carrière », pas opté pour les « bons » choix, préférant rester fidèle à ses engagements initiaux, jugeant par ailleurs utile, contrairement à certains de ses confrères, de tirer les conséquences d'un processus inéluctable où l'art finit par se dissoudre dans la vie. *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte* est le titre d'un ouvrage consacré à Gilardi, publié au début des années 1980. Beau et juste résumé d'une trajectoire singulière qui poussa l'artiste, au firmament, à abandonner quasiment toute pratique en 1969 avant de la reprendre une dizaine d'années plus tard.

« Microémotif »

Retour en arrière : en 1965, Gilardi crée ses premiers tapis-nature (*tappeti natura*) en mousse de polyuréthane. « Praticables », ces œuvres tridimensionnelles, d'aspect hyper-réaliste, conçues pour être placées au sol dans un cadre domestique amorcent l'impératif cher à l'artiste d'investir la « vie » par le biais de la création. Réfractaires à une récupération et « auratisation » institutionnelles, ces objets censés se confondre avec d'autres éléments du quotidien induisent de facto l'idée d'une dématérialisation, que la critique Lucy Lippard théorisera par la suite. Interactifs et « habitables », ses travaux trouveront enfin légitimement leur place au sein de l'exposition *Arte Abitabile*, montée par Sperone en 1966, à laquelle participeront, entre autres, Mario Merz et Michelangelo Pistoletto. « Je cherchais, précise Gilardi, à faire évoluer mon œuvre d'une dimension autoréflexive à un environnement "relationnel" (2) ». Pour satisfaire cet objectif, il produit, sciemment à la chaîne, un grand nombre de tapis afin de nourrir jusqu'à l'écoûrement une logique

« tayloriste ». Mais la lassitude ne tarde pas à se manifester. En 1967, l'artiste décide progressivement de se désolidariser d'un milieu de l'art de plus en plus alienant, tout en cherchant à établir de nouvelles bases auxquelles il tente, en vain, de rallier ses pairs. En 1968, il décline le concept d'*« énergie primaire et d'art microémotif »*, ces termes devant être compris comme des alternatives aux « structures primaires » inhérentes à un art minimal jugé sévèrement par l'artiste, même si, reconnaît-il aujourd'hui (3), l'*« épilogue »* minimalisté était sans doute « nécessaire » dans la mesure où il marquait la fin et, à ses yeux, la déchéance du récit moderniste. Réceptif à l'anti-forme développée par Robert Morris et au principe entropique défendu par Robert Smithson, Gilardi tente simultanément de trouver un moyen de contrecarrer le diktat de l'objet au profit d'une « dispersion » de l'énergie, cette dernière coïncidant notamment avec les possibilités offertes par le dialogue et la discussion. « Gilardi, note Szeemann dans son journal tenu lors de la préparation des *Attitudes*, concevait le tout comme une réunion d'artistes, à partir de laquelle l'exposition se créerait tout naturellement : pas de transports, pas de marchands d'art, mais le résultat de la discussion entre les artistes et de l'auto-critique du musée (4) ». Or, Gilardi se sentit trahi par le commissaire, allant jusqu'à dire que ce dernier avait vendu son âme au mécène de l'exposition, Philip Morris, et à son allié, le marchand new-yorkais Leo Castelli. Une même désillusion marqua ses rapports conflictuels, suite aux rencontres d'Amalfi (1968), avec le futur pape de l'arte povera,

Germano Celant, que l'artiste qualifia d'opportuniste et d'inféodé aux effets de mode. Gilardi est de toute évidence un créateur emblématique de la fin des années 1960 et l'un des rares à avoir su assumer jusqu'au bout les implications propres au processus de dématérialisation de l'objet d'art. Car force est de constater qu'il fut esseulé dans sa volonté de revendiquer pleinement, outrepassant les frontières menant à l'anonymat et l'abnégation, l'idée d'une « sculpture sociale » dialogique. Voyant, à tort ou à raison, en Beuys, à qui ce terme renvoie irrémédiablement, un « poseur », Gilardi fut de ceux qui ne se laisseront pas ensorceler par le chaman de Düsseldorf. « En ce qui me concerne, écrit-il dans une nécrologie incisive, Joseph Beuys était depuis longtemps à des siècles lumière de moi : c'était une distance physique, artistique et idéologique [...] Lorsqu'en 1967, j'étais allé le voir à Düsseldorf, je l'avais rencontré dans l'atmosphère ouatée de sa maison. Il m'avait reçu avec son sourire en coin, un peu moqueur, et il me regardait avec ses yeux transparents et enjôleurs, qui trahissaient un "narcissisme" désarmé (5) ». Selon Gilardi, la plupart de ses confrères, à commencer par Beuys, n'avait pas su s'extraire des milieux académiques ou institutionnels, ni couper les ponts avec un marché avide de protocoles, fétichismes et autres traces – à l'image des certificats d'un Ian Wilson – transactionnelles. Critiquer l'institution ou le marché de l'*« intérieur »* lui semble, à la fin des années 1960, incompatible avec la dynamique émancipatrice enclenchée. Y être sans y être ou ne pas y être tout en y étant, à l'instar de



« Sottobosco », 1967. Mousse de polyuréthane. 90 x 130 x 20 cm. (Ph. P.A. Marassi). « Forest Floor. » Polyurethane



« Igloo », 1984. Mousse de polyuréthane et matériaux synthétiques. 200 x 200 x 120 cm. (Ph. P.A. Marassé). Polyurethane foam and synthetic materials

la stratégie développée par un Daniel Buren, notamment à Berne, où Gilardi n'« exposera » finalement pas, s'avère pour l'artiste synonyme d'un fourvoiement. Aussi décide-t-il, en toute logique, de se distancier et de tourner le dos à un monde de l'art dont les chamboulements n'ont jamais su atteindre le cœur du « système » (6).

Exception faite de rares incursions dans le design, pourtant à même de favoriser une optique « relationnelle », Gilardi ne « produit » quasiment rien dans les années 1970. Mais n'en demeure pas moins actif. « Je voulais, note-t-il, ouvrir la voie à une nouvelle créativité pouvant bouleverser l'individu et la vie. Mais la vie, la société, son langage et ses structures refusaient la créativité. Alors je me suis engagé aux côtés de tous ceux qui voulaient changer la société. [...] Au début, il n'y avait guère de temps pour l'art. La lutte contre l'establishment monopolisait toutes nos énergies. À cette époque, la créativité s'exprimait par le comportement : la lutte, la discussion, l'égalité. Le plus important était de reprendre en main son propre destin pour essayer de changer la vie partout et concrètement. Les affiches, les vignettes et les bandes dessinées que je réalisais à ce moment-là communiquaient ces besoins humains [...] J'ai travaillé dans des ateliers psychiatriques. [...] Plus tard, j'ai participé aux activités d'un collectif culturel et politique ; avec mes camarades, je suis allé dans les quartiers, les

Piero Gilardi For an Aesthetic of Abnegation

Artistic interest in ecology is nothing new. The Italian artist Piero Gilardi first grappled with the subject in the 1960s, along with broad social issues. This summer and fall a retrospective of his work can be seen at the Centre de Création Contemporaine (CCC) in Tours (June 26 to November 7, 2010), and Gilardi will also feature in the exhibition *D'après nature* (June 26–October 31, 2010) put on at the Domaine Départemental du Château d'Avignon.

■ The Turinese artist Piero Gilardi has exerted an influence in a number of ways. While acting as "adviser" to Wim Beeren, curator of the exhibition *Op losse schroeven* at the Stedelijk Museum, Amsterdam, in 1969,(1) he was also guiding Harald Szeemann in his preparation of the (equally) mythic *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern, 1969). As for his own art (although of course his work as adviser cannot be separated from this), it was shown as of the mid-60s by Gian Enzo Sperone and Ileana Sonnabend, two prestigious dealers who were able to support the artist at a time when his work was intimately bound up with the prehistory of Arte Povera. How, then, are we to explain the fact that Gilardi's importance is so underrated today, and that his work does

not receive more sustained attention? For sure, he has suffered from the general amnesia that afflicts the world of contemporary art with disheartening regularity. He has also paid the price for his maverick life. For, if we are talking "career plans," Gilardi definitely made some "bad calls," preferring to uphold his early commitments and, unlike some of his colleagues, choosing to draw the obvious conclusions regarding an ineluctable process whereby, it was thought, art would become one with life. *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte* (*From Art to Life, from Life to Art*) is indeed the title of a book about him published in the 1980s. It makes for a fine and fair summing-up of a singular life in which, having shot to the top, he more or less gave up making art in 1969, only to resume his activity a decade or so later.

écoles et les usines pour catalyser la créativité collective des gens qui luttaiient (7). » Indépendamment de ces activités, Gilardi voyage et monte des projets en Afrique, au Nicaragua et dans des réserves d'Indiens en Amérique du Nord, puis amorce, en 1981, sans véritablement la justifier, une réinsertion dans le monde de l'art. D'une part, en (re)produisant des tapis-nature qui traduisent son goût pour les simulacres tout en s'investissant, à partir du milieu des années 1980, dans les nouvelles technologies. Convaincu que ces dernières sont susceptibles de parfaire un dessein relationnel, l'artiste conçoit en conséquence des dispositifs interactifs explorant un potentiel virtuel. Cette double polarité simulacre/virtualité circonscrit jusqu'à ce jour sa création, certaines de ses œuvres pouvant associer ces deux vecteurs.

Jardin en mouvement

Si Gilardi a repris avec beaucoup d'enthousiasme le chemin de l'atelier, renoué le dialogue avec d'autres artistes, il n'a pas pour autant abandonné le travail de terrain auquel il se consacra prioritairement dans les années 1970. Parallèlement aux workshops qu'il organise régulièrement, l'artiste s'investit depuis plusieurs années dans l'aventure du *parco arte vivente*, lequel peut être considéré comme son *opus magnum*. Synthèse de ses interrogations et préoccupations, cet opus témoigne à la fois de ses élans utopistes et de son désir d'œuvrer dans une perspective sociale et collective. *Work in progress*, le *parco arte vivente* est un « jardin en mouvement », selon la formule de Gilles Clément, avec lequel Gilardi a collaboré. Basé sur un ancien terrain industriel de Turin laissé à l'abandon et reflétant l'intérêt de l'artiste pour le paysagisme, les biotechnologies et l'écologie, il est, aux dires de son concepteur, un laboratoire favorisant la mise en place de rencontres en tous genres. Dominique Gonzalez-Foerster ou Michel Blazy y sont notamment intervenus. Mais la liste des participants ne saurait bien entendu se résumer à des acteurs de l'art contemporain, cette scène demeurant aujourd'hui comme hier bien trop étiquetée pour l'"interlocuteur" turinois. ■

(1) Se reporter à Christian Rattemeyer, « Op losse schroeven: Tentative Connections » dans *In & out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, catalogue de l'exposition du MoMa, New York, 2009.

(2) Piero Gilardi, entretien avec Stefania Delaidotti dans *Piero Gilardi Interdipendenze*, Silvana Editoriale, Milan, 2006, p. 106.

(3) Piero Gilardi, entretien avec l'auteur le 25 janvier 2010.

(4) Harald Szeemann, « Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition "When Attitudes become form" », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°73, 2000, p. 11.

(5) Piero Gilardi, « Beuys peut vivre » (1996), in Piero Gilardi, *Not for sale*, Dijon, Presses du Réel, 2002, p. 59.

(6) Comme le note à juste titre Anne Dagbert dans un essai consacré aux *Attitudes*: « Ainsi, pour beaucoup, malgré l'enthousiasme sans précédent soulevé par un espoir de libération des contraintes sociales (parallèle avec l'idéologie de mai 1968) et malgré le succès énorme de l'exposition, cette dernière demeure paradigmatische d'une utopie qui s'est éteinte dans sa confrontation au réel. » (Anne Dagbert, « Quand les attitudes deviennent forme. Vers un nouveau mode de perception », *artpress*, n°121, janvier 1988, p. 39).

(7) Piero Gilardi, « Depuis 16 ans... », in Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita della vita all'arte*, Paris, Prints etc., 1982.

Erik Verhagen est historien de l'art, enseigne à l'université de Valenciennes.



En haut / top: « Vestito Natura Betulle », 1987. Vêtement de performance (document d'archive). Performance clothes
Ci-dessus / above: Parco Arte Vivente – Centro d'Arte Contemporanea, Turin. (© Parco Arte Vivente)

In 1965 Gilardi created his first *Nature Carpets* (*tappeti natura*) in polyurethane foam. These useable, hyperrealist works designed to be placed on domestic floors show the artist beginning to look for ways of bringing his art into everyday life. Refusing recuperation and "auratization" by the institution, these objects supposed to fit in with other quotidian elements pointed, *de facto*, towards the idea of dematerialization later theorized by critic Lucy Lippard. Interactive and "habitable," his works were finally granted their proper place at the exhibition *Arte Abitabile* put on by Sperone in 1966, with, among others, Mario Merz and Michelangelo Pistoletto. "What I was trying to do," Gilardi would later recall, "was to move my work away from a self-reflexive dimension and towards a 'relational' type of environment." (2) To achieve this goal, he deliberately mass-produced his carpets in order to feed a "Taylorist" logic, almost ad nauseam. But it was not long before he wearied of this. In 1967 the artist decided to gradually move away from an art world that he found increasingly alienating, while at the same time trying to lay down new foundations and persuade his peers to join him (which they did not). In 1968 he articulated the concept of "primary energy and micro-emotive art," which he put forward as alternatives to the "primary structures" inherent in Minimal Art. Gilardi took a dim view of Minimalism at the time, although today he concedes that the Minimalist

"epilogue" was probably necessary, in order to mark the final phase, as he saw it, in the failure of the Modernist narrative.⁽³⁾ Gilardi was receptive to the idea of anti-form developed by Robert Morris and to the entropy principle advocated by Robert Smithson, while simultaneously looking for a way of countering the supremacy of the object in favor of a "dispersion" of energy, coinciding with the possibilities offered by dialogue and discussion. "Gilardi," notes Szeemann in the journal he kept when preparing *Attitudes*, "conceived of the event as a gathering of artists, out of which the exhibition would be created by a natural process: no transport, no art dealers, but the result of discussions between the artists and the museum's own self-critique."⁽⁴⁾ In the end, however, Gilardi felt that Szeemann betrayed him, and even claimed that he had sold his soul to the exhibition's sponsor, Philip Morris and their ally, the New York dealer Leo Castelli. A similar sense of disillusionment colored his conflictual relations with Germano Celant, the future pope of Arte Povera, after their conversations during the exhibition at Amalfi in 1968. Gilardi saw him as an opportunist and slave of fashion. Gilardi is quite clearly one of the emblematic artists of the late 1960s and one of the few who really acted on the implications of the dematerialization of the artwork. The fact is that he was indeed isolated in his efforts to really assert the idea of "social sculpture," a process that meant crossing the frontier to anonymity and abnegation. Rightly or wrongly seeing Beuys as a "poseur" (the association was irremediable), Gilardi was among those who resisted the spells worked by the shaman of Düsseldorf. "As far as I am concerned," he wrote in an incisive obituary, "Joseph Beuys was light years away from me: the distance was physical, artistic and ideological [...] When I went to see him in Düsseldorf in 1967, I met him in the cozy atmosphere of his house. He greeted me with a slightly mocking kind of half smile, and looked at me with transparent, coaxing eyes that betrayed a helpless 'narcissism'.⁽⁵⁾ According to Gilardi, the majority of his peers, and Beuys foremost among them, had failed to break free of academic or institutional circles and to cut themselves off from a market hungry for protocols, fetishism and transactional traces, such as the certificates provided by Ian Wilson. At the end of the 1960s, he considered critique of the institution or the market "from within" as incompatible with the emancipatory dynamics that had been unleashed. Being part of the game without playing, or playing without being part of

the game, as in the kind of strategy developed by someone like Daniel Buren—particularly at Bern, where in the end Gilardi did not "exhibit"—struck him as synonymous with artistic errancy. He therefore made the perfectly logical decision to move away and turn his back on an art world whose upheavals could never touch the heart of the "system."⁽⁶⁾

Struggle, discussion, equality

Apart from a few ventures into a design, a field that was perhaps more conducive to a "relational" aesthetics, Gilardi "produced" almost nothing in the 1970s. He was, however, quite active. "I wanted to open up the path to a new creativity that could change the individual, and change life. But life, society, its language and structure, rejected creativity. So I joined forces with all those who wanted to change society. [...] At first, there was hardly any time for art any more. The fight against the establishment was taking all our energy. In those days, creativity was expressed through behavior: struggle, discussion, equality. The key thing was take back control of our own lives in order to try to change life everywhere, and in real ways. The posters, sketches and cartoons that I made in those days communicated these human needs [...] I worked in psychiatric workshops. [...] Later, I took part in the activities of a cultural and political collective. My comrades and I would go round the neighborhoods, to the schools and factories, trying to catalyze the collective creativity of the people who were struggling."⁽⁷⁾ Independently of these activities, Gilardi also traveled and set up projects in Africa, in Nicaragua, and on the Indian reservations of North America. Then, in 1981, without really offering any kind of explanation, he started to move back into the art world. He began (re)producing his nature carpets, reflecting his taste for simulacra, and also, as of the mid-1980s, moving into new technologies. Believing that these tools could enable him to put his relational ideas into practice, Gilardi devised interactive installations exploiting the potential of virtuality. Since then, virtuality and simulacra have constituted the twin poles of his art, and have sometimes been combined in specific works.⁽⁸⁾

But if Gilardi's return to the studio and dialogue with other artists has been enthusiastic, he has not forsaken the kind of work in the field that was his priority in the 1970s. He continues to organize workshops on a regular basis, and for several years now has been involved in the creation of a *parco arte vivente*, which could fairly be considered his magnum opus.

Synthesizing his questions and concerns, this work reflects both his utopian impulses and his desire to work towards social and collective ends. The *parco arte vivente* is a work in progress, or, in the words of Gilles Clément, an occasional collaborator, a "moving garden." Located on a derelict industrial site in Turin, the project reflects Gilardi's interest in landscape, biotechnologies and ecology and is, as he himself puts it, a laboratory designed to promote all kinds of encounters and collaborations. French artists Dominique Gonzalez-Foerster and Michel Blazy are among those who have contributed to its activities, but of course the list of participants reaches well beyond the ranks of contemporary art, a field that continues to be too restrictive for this "interlocutor" from Turin. ■

Translation, C. Penwarden

(1) See Christian Rattemeyer, "Op losse schroeven: Tentative Connections," *In & out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, exhibition catalogue, MoMA, New York, 2009.

(2) Piero Gilardi, interview with Stefania Delaidotti in *Piero Gilardi Interdipendenze*, Milan: Silvana Editrice, 2006, p. 106.

(3) Piero Gilardi, interview with the author, January 25, 2010.

(4) Harald Szeemann, "Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition 'When Attitudes become Form,'" *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 73, 2000, p. 11.

(5) Piero Gilardi, "Beuys peut vivre" (1986), in P. Gilardi, *Not for sale*, Dijon: Les Presses du Réel, 2002, p. 59.

(6) As Anne Dagbert rightly notes in an essay on *Attitudes*, "for many, in spite of the unprecedented enthusiasm aroused by the hope of liberation from social restrictions (parallel with the ideology of May 1968), and in spite of the huge success of the exhibition, it remains paradigmatic of the utopias that collapsed in their confrontation with the real." (Anne Dagbert, "Quand les attitudes deviennent forme. Vers un nouveau mode de perception," *artpress* 121, January 1988, p. 39).

(7) Piero Gilardi, "Depuis 16 ans..." Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, Paris: Prints etc., 1982.

Erik Verhagen is an art historian. He teaches at the University of Valenciennes.

PIERO GILARDI

Né en/born 1942 à/in Turin

Vit et travaille à/lives and works in Turin

Expositions personnelles récentes/recent shows:

2001 Galerie Cristiani-Pron, Paris

2003 Biasutti & Biasutti Gallery, Turin

2004 Poggi Gallery, Ravenna

2005 Biasutti & Biasutti Gallery, Turin

2006 City Gallery, Modène

2009 Galerie Sémirose, Paris

2010 CCC, Tours (26 juin - 7 novembre); Domaine départemental du château d'Avignon (26 juin - 31 oct.)