

FABIO MAURI

L'écran mental

→ 1^{er} mars | 27 avril 2003



Senza Titolo, 1980, copyright Maria Mulas

studio
le Fresnoy
national
des arts
contemporains

janvier 2003

Dossier de presse

Dossier de presse

FABIO MAURI L'écran mental

commissaire **Dominique Païni**
commissaire adjointe **Pascale Pronnier**

→ 1^{er} mars | 27 avril 2003

visite de presse
Vendredi 28 février 2003

Le Fresnoy
Studio national des arts contemporains


contacts presse

- Michèle Vibert, responsable communication
Tél : +33 (0)3 20 28 38 05
Fax : +33 (0)3 20 28 38 99
mvibert@le-fresnoy.tm.fr
- Christelle Dhiver, assistante communication
Tél : +33 (0)3 20 28 38 61
Fax : +33 (0)3 20 28 38 99
cvan-coster@le-fresnoy.tm.fr



FABIO MAURI

L' é c r a n m e n t a l

- **L'écran mental**4
par Dominique Païni, commissaire
 - **Texte d'Alain Fleischer,**
directeur du Fresnoy 8
 - **Biographie de Fabio Mauri** 10
 - **Liste des œuvres** 27
 - **Soirée organisée**
dans le cadre de l'exposition 30
 - **Informations pratiques** 31
 - **Prochains événements au Fresnoy** ... 32
- 

L'ECRAN MENTAL

Quelques artistes sont ainsi : ils défient toute soumission à une « image de marque ». Rien dans leurs propositions qui se développent sur presque un demi-siècle – c'est le cas de Fabio Mauri – ne se fixe définitivement par rapport à la mode passagère ou la trouvaille heureuse. L'art contemporain de ce début de siècle aurait plutôt tendance à privilégier les gestes répétés ou les mêmes formes devenues logotypes, qui comblent le commentaire critique ou l'avidité du marché. Il serait pourtant déplacé de supposer que les igloos de Mario Merz ou les portraits anonymes inversés de Baselitz relèvent de la paresse créative. Ce serait nier la productivité de l'obsession, de la sérialité et des variations infimes. Mais il faut convenir que le parti pris défiant ou troublant toute identité figurative et stylistique chez un Gerhard Richter, par exemple, est stupéfiant. Comme si rien ne pouvait se stabiliser, durer ou s'approfondir, l'œuvre de cet artiste allemand pourrait être rapprochée de celle de Fabio Mauri au-delà des spécificités de leur culture nationale et de leur génération. Les deux artistes ont en commun finalement un jeu comparable avec la dispersion et plus particulièrement une égale soumission de leurs représentations aux contraintes de la surface et de l'écran qui l'enserme.

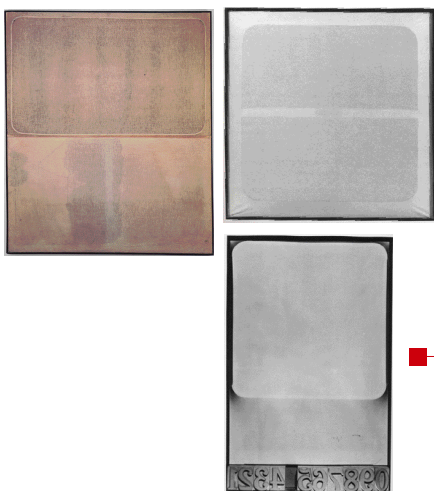
On pourrait situer Fabio Mauri entre le Nouveau Réalisme français et l'Arte Povera italien.

Il serait le rare chaînon unissant ces deux mouvements qui ont connu peu de relations et de passeurs, les collages, les manipulations d'affiches, les reports sérigraphiques, les projections, les matériaux naturels, les déchets de la consommation, les accumulations, le « bricolage » de matériaux industriels rappellent les deux mouvements confondus.

Du fait précisément de cette disparité, il est tentant de proposer un classement des travaux de Fabio Mauri. Hormis les grandes performances scénographiques, l'essentiel de l'œuvre est présent au Fresnoy. Il est ainsi possible de repérer les préoccupations essentielles de cet artiste, enfouies sous la diversité des œuvres, diversité qui constitua d'une part un véritable masque, brouilla toute appartenance à un courant d'art reconnu, et conjura d'autre part ce qui pouvait réduire l'œuvre à un seul message. Ces préoccupations pourraient se résumer en un mot : *le média*. J'écris attentivement le média en me gardant d'écrire les médias, même si en effet, Mauri envisagea fréquemment de commenter et de critiquer les médias modernes (les médias furent-ils autrement que modernes !) : la photographie de presse, le cinéma, la télévision, l'édition et la presse ... Ces deux derniers n'échappèrent pas à cet artiste qui fut



familier du monde de Bompiani et de Mondadori dès son enfance. Est-ce l'anecdote qui explique que des collages des années soixante fassent références à la bande dessinée, aux *fumetti* (*Archibaldo*, *Le Spie*). Le père de Fabio Mauri importa en effet en Italie Mickey et Flash Gordon dans les années trente et, dès cette époque, Mauri manipula ces images « déjà faites », véritables ancêtres de nos médias contemporains.



Mais ce ne sont pas seulement les médias, désignant depuis les années soixante-dix les canaux confondus de l'information et de la publicité, auxquels s'est intéressé l'artiste. C'est au média comme « matériau » auquel Mauri n'a cessé de réfléchir : de la toile à l'écran cathodique, de la lumière projetée au papier photosensible, de l'écran de cinéma traditionnel aux corps des cinéastes eux-mêmes, des décalcomanies aux reports photographiques. Fabio Mauri questionne la transparence autant que l'opacité du média, son imperméabilité autant que sa capillarité, sa rigidité autant que sa souplesse. La série des *Schermi* montre selon une exemplaire expérience haptique tous ces états.

Cinema e figura est fait de gaze mais *Scherma The End* ou *Numeri* viennent rappeler l'ordre métallique et le caractère tangible d'une communication révolue, celle du plomb de l'imprimerie, qui prend valeur d'anamnèse familiale.



Si l'écran prend une telle importance dans les travaux des années soixante et soixante-dix, c'est au nom de deux effets : surface et cadrage. Une part significative des propositions de Mauri s'est attachée à éprouver la platitude de la représentation. Malgré les apparences, *Nursery News* et

Cassetto sont marqués par le même phénomène d'accumulation écrasée. Le collage expressionniste et l'assemblage « Pop Art » réunis par un même parti pris de compression rappelle les jeux de profondeur contrariée de Michael Snow. L'artiste canadien soutient sa démonstration illusionniste par le flamboiement du caisson lumineux. Rien de tel avec Fabio Mauri : aplatir, accumuler, « mettre en boîte », compacter et conditionner sont avant tout pour lui, exposer les actes de la société industrielle à son âge « communicationnel » plutôt que la virtuosité optique. Comme Schifano dans sa période Pop, Mauri témoigne de cette métamorphose dans les arts visuels, métamorphose aux conséquences tant plastiques qu'anthropologiques.

Les décalcomanies du milieu des années soixante sont des épreuves de la surface émanant de dessous ou déposées sur la toile. La décalcomanie souligne la surface de la toile, son matériau poreux. Par bien des aspects, *Successo della morte di mio padre o Famiglia* ou *Esterno o Marilyn* évoquent déjà l'absorption de l'écran cathodique : diffusion de l'image et non projection, l'écran comme trame.

Si l'écran comme surface dote Mauri d'un matériau (le média) pour interroger l'image télévisuelle (les médias), l'écran comme cadre affirme, pour le collaborateur de Pasolini, les qualités lumineuses et analytiques du cinéma. Chez Mauri, lumière et analyse se conjuguent, se confondent. Alors que la lumière est absorbée avec indifférence dans les métaphores télévisuelles que sont certains *Schermi*, et cela jusqu'au blanc pur dénué d'image, en revanche la lumière projetée du cinéma palpite, redonne vie aux êtres disparus, contamine de sens les objets quelconques, réaffirment l'indissociabilité de l'œuvre et de son auteur, fait



coller les images à la peau des artistes-cinéastes qui les ont conçues. Le « message » est clair : Marilyn est interchangeable ! L'écran remplace son visage. Il suffit désormais d'annoncer un nom pour que le spectateur contemporain, ou, plus exactement, le téléspectateur accepte un personnage mythique dénué de visage. Jadis, de l'antiquité aux débuts du XX^e siècle (de la sculpture hellénistique au cinéma hollywoodien !), il fallait un visage – même stéréotypé – pour la constitution mythologique. Ce n'est plus nécessaire aujourd'hui. C'est même superflu. L'écran cathodique se substitue à tous les visages possibles.

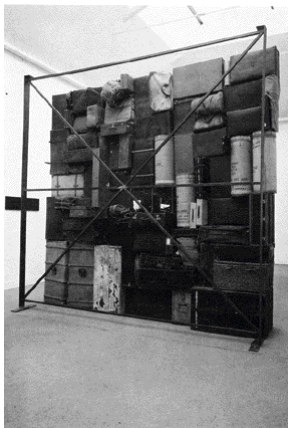
Le détournement de l'image de Frank Sinatra, fermement encadré, fait ressembler ce portrait du célèbre *crooner* américain à la banale promotion d'un alcool capiteux. Encadrer, c'est détourner et *vice versa* (pratique courante de la diffusion imprimée des images), encadrer, c'est mettre en boîte (télévisuelle), encadrer c'est tirer l'image vers une signification univoque. Mais projeter les images, c'est en revanche éloigner les images de l'encadrement des médias et de leurs canaux. Multiplier à l'envi tous les médias, au sens de supports qui recevront les images transportées par la lumière, jusqu'à l'utilisation de cet écran qu'est le lait, réfléchissant et onctueux, brillant et fécond, constitue une critique radicale et sensuelle de cet encadrement.

La série d'installations projectives réunies par le même vocable, *Senza*, participe de la part à la fois la plus poétique et la plus critique de l'œuvre de Mauri. De ce point de vue, Fabio Mauri est proche de Marcel Broodthaers et ses expériences projectives des années soixante-dix. Probablement aussi critique que l'artiste belge héritier de Magritte et de Duchamp – critique de la notion d'auteur et du statut de la signature d'artiste – Mauri est pourtant plus engagé dans les débats idéologiques. La dérision de Broodthaers, proche d'un certain cynisme, eu finalement peu d'équivalent. Mauri est italien et il participe d'une tendance critique de gauche : critique du fascisme, valorisation des images révolutionnaires, interrogation idéologique de la culture (*Senza ideologia*).

Souvent la projection s'associe à la performance et les corps de Pasolini et de Miklos Jancso demeureront en mémoire comme les réceptacles légendaires de stigmates modernes : les faisceaux lumineux de la projection de leurs propres films. Les cinéastes deviennent dans les projections lumineuses de Mauri de nouveaux saints martyrs, torturés par leurs propres images. Mais, plus précisément, cette mise en scène quasi-religieuse de la posture du créateur est également une interrogation sur la dépendance qui unit celui-ci à son œuvre.

A qui appartiennent les images ? A qui appartiennent les images de *L'Évangile selon Saint-Mathieu* qui défilent sur le torse de Pasolini ? Ou celles de *Psaume rouge*, qui défilent sur le torse de Jancso ? Ces images qui sont des illusions de réalité appartiennent-elles à leur réalisateur ? En remodelant et en recouvrant le corps des cinéastes avec leurs propres images, Mauri intervient vivement dans le débat sur la propriété de l'œuvre cinématographique à l'ère de sa médiatisation. Aussi, sans recourir à la reproduction en bronze comme Joseph Beuys, Mauri dote-t-il la pellicule quelconque d'un statut d'objet d'art en la décrétant telle (*Coda gialla*).

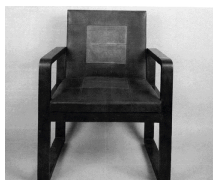




Dans les années quatre-vingt-dix Mauri n'en a pas terminé avec les écrans, mais, parce que les grands systèmes idéologiques se sont effondrés, il n'emprunte plus les métaphores. La toile picturale ne se transforme plus ou ne tend pas vers l'écran cathodique. Ce sont des bagages accumulés qui sont érigés en murs imposants. On pense aux murs détruits par la chute des illusions communistes et aux murs reconstruits par les particularismes ethniques et religieux. Mais ces bagages évoquent encore et toujours le génocide des camps d'extermination. Les corps disparus obsèdent Mauri à travers ces traces qu'ils laissèrent derrière eux, valises d'un ultime voyage. Plutôt que ces immondes et informes pyramides d'objets retenus par les nazis, Mauri construit un glorieux mur de mémoire dont la monumentale plasticité ne cède rien au message (*Muro occidentale o del pianto*). L'installation *Tien an men* décline autrement cette radicale scénographie en contraignant encore la volumétrie à l'effet écran.



Malgré la franchise idéologique de certaines de ses propositions (*Linguaggio è guerra*), la brutalité de ses images (*Sedia in pelle ebrea*), cet artiste respecté et honoré dans les pays anglo-saxons, n'a pas rencontré à ce jour la faveur de la critique et des institutions françaises. Sans doute l'insistance de Fabio Mauri à revenir frontalement sur ce qui lie au xx^e siècle le fascisme et la « société du spectacle », la violence d'Etat et la communication, les camps d'extermination et la production industrielle, ne font guère plaisir. L'œuvre est rugueuse parfois, agressive. Mais l'invention en art est à ce prix.



« **CETTE EXPOSITION** et cette publication tentent modestement de réparer une faute, une injustice : celles, très collectivement partagées par le milieu de l'art français, qui a pu laisser un artiste de l'importance de Fabio Mauri accomplir son œuvre (encore en développement, au-delà de ce qu'on appelle traditionnellement la maturité), sans lui offrir dans nos musées, dans nos centres d'art ou dans nos galeries, une de ces places qui semblent trop souvent programmées aujourd'hui par les mouvements de la mode ou par la soumission à la loi du marché. En Italie - un pays qui, ne l'oublions pas, donna tout au long du vingtième siècle quelques figures majeures de l'art et quelques mouvements historiques -, Fabio Mauri est un artiste largement consacré et reconnu par ses pairs, parfois ses cadets : Boetti (prématurément disparu), Pistoletto, Parmigiani, Penone, Calzolari, Merz, Kounellis... Mais cette reconnaissance s'étend aussi à l'Autriche, à l'Allemagne, aux Etats-Unis, des pays peut-être moins concernés que le nôtre par l'inquiétude d'être dans la bonne lumière, au bon moment (et du coup, moins menacés de rater l'une ou l'autre...). Fabio Mauri représente aussi un type d'artiste dont l'œuvre a pu s'épanouir idéalement dans un pays où les théoriciens, les philosophes, les écrivains et les poètes, ont depuis toujours entretenu un dialogue fraternel et fécond avec l'art, la musique, le théâtre, le cinéma, et ces derniers se croisant transversalement en permanence. Pour se représenter ce qu'a pu être l'amitié, la complicité de Fabio Mauri avec Pier Paolo Pasolini ou avec Michelangelo Antonioni, il faut imaginer, par exemple, Robert Bresson ou Jacques Rivette acceptant d'être performers dans une action imaginée par Yves Klein ou par Arman...

Je ne prétendrai pas, dans le cadre si limité de cette introduction, présenter l'œuvre de Fabio Mauri, mais je peux dire que sa découverte, l'été 1994, à l'occasion de la grande rétrospective qui lui fut consacrée par la Galerie d'Art Moderne à Rome, m'impressionna mémorablement, parce que conjuguant à la fois des thèmes que peu d'artistes sont capables d'exposer sur la scène parfois frivole de l'art, un goût de l'exploration et de l'expérimentation qui, par les risques pris, rend à la démarche artistique le sens d'une aventure, et enfin une pertinence formelle telle qu'on la trouve chez Michael Snow ou Garry Hill. Si l'on me lit entre les lignes, on comprendra pourquoi le Fresnoy - Studio national, se devait d'être le lieu qui réparerait l'injustice car, défendant l'œuvre et les enjeux idéologiques, théoriques et esthétiques de Fabio Mauri, le Fresnoy s'illustre lui-même, et réaffirme une ambition pour une fois incarnée par un artiste vivant. Nous ne prétendons donner de leçon à personne mais, en l'occurrence, rendre simplement le public français attentif à un message resté jusque-là sans écho dans notre pays.

C'est donc au début de l'été 1994 que je découvris l'œuvre de Fabio Mauri ; je devais le rencontrer en personne un peu plus tard, participant avec lui à une exposition à Rome, dont le commissaire était Achille Bonito Oliva, et dont les autres participants italiens, eux aussi injustement méconnus chez nous, étaient Renato Mambor, Vettor Pisani, Cloti Ricciardi, tandis que Ange Leccia et moi-même y figurions les artistes romains d'adoption. Lorsque Dominique Païni me fit, à Rome, au cours du même été, une visite devenue rituelle, je l'entraînai prioritairement à la Galleria d'Arte Moderna et sa réaction ne fit que confirmer mon impression première : dès ce moment, nous formâmes le projet d'introduire Fabio Mauri en France, encore loin de penser à cette époque que ce serait au Fresnoy même. C'est donc très naturellement, et dans le bonheur de tenir parole face à un engagement pour une juste cause, que Dominique Païni a accepté, huit ans plus tard, d'être le commissaire de cette exposition. Nous avons cessé de nous remercier réciproquement dans ce genre d'échanges : nous sommes seulement heureux de faire partager à d'autres ce qui se nourrit longuement, secrètement, de l'amitié et du partage.

La collaboration de Fabio Mauri a été marquée à la fois par l'exigence et par l'affect, comme son œuvre. Comme son œuvre, elle a été une leçon. »

Alain Fleischer,
directeur du Fresnoy

Biographie raisonnée : premières notes

par Carolyn Christov-Bakargiev

→ 1926 - 1929

Fabio Mauri naît à Rome le 1er avril 1926, fils d'Umberto Mauri et de Maria Luisa Bompiani. Il a deux sœurs aînées, Silvana et Ornella, et deux petits frères Luciano et Achille. Son père, imprésario de théâtre, perd sa situation à la suite de l'incendie du théâtre Apollo et décide de déménager toute sa famille à Rimini où Luciano, qui souffre d'emphysème, pourra recevoir de meilleurs soins. Le père de Fabio commence à collaborer à Milan avec son beau-frère, Valentino Bompiani, qui travaillait alors avec Arnaldo Mondadori, mais se mit rapidement à son compte comme éditeur. Devenu directeur commercial chez Mondadori, Umberto Mauri s'installe à Milan avec toute sa famille en 1929.

→ 1929 - 1938

Le père de Fabio Mauri est le premier à importer en Italie la bande dessinée "Mickey Mouse" (Topolino en italien) et "Flash Gordon", "comic strips", qui sont vendues à Mondadori et à Nerbini dans les années trente. C'est ainsi que, dès l'enfance, Fabio s'amuse à recopier ou à inventer des bandes dessinées : "Pendant l'hiver 1934, après avoir vu "Flash Gordon", je m'essayai à créer une bande dessinée. La première vignette figolée avec soin, la seconde un peu moins, jusqu'à remplir toutes les pages d'un bloc de papier en illustrant de façon plutôt sténographiée une histoire qui me plaisait (F. Mauri in: "Crack", éditions Krachmalnicoff, Milan, 1960).

Il découvre l'art contemporain très tôt à Milan grâce à un camarade de son âge, Michele Ranchetti, aujourd'hui professeur en histoire de l'Eglise à l'Université de Florence et qui l'emmène à la galerie Barbaroux, installée via della Spiga à Milan. Mauri y voit des œuvres de Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Tomea, Tosi et Alberto Savinio et, bien que fort jeune, il est très impressionné de rencontrer à la galerie Tosi, Carrà et Tomea et de voir le tableau de De Chirico intitulé Hector et Andromaque.

→ 1939 - 1944

Umberto Mauri, qui avait pris en 1931 la direction des "Messaggerie Italiane", société de distribution de journaux, de livres et de revues, déménage avec toute la famille à Bologne à la fin des années trente.

C'est là que Fabio fait la connaissance de Pier Paolo Pasolini, plus âgé que lui de quelques années. Ils se rencontrent dans une section de la G.I.L., il rencontre également Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Roberto Ardigò, Renato Serra, Sergio Telmon et Giovanna Benporad. Un autre membre plus âgé de ce groupe, Decio Cinti, qui avait été secrétaire du poète futuriste Filippo Tommaso Marinetti, initie Mauri à la peinture des avant-gardes futuristes. L'artiste rappelle comment, lors de la visite d'Adolf Hitler à Florence en 1938, l'équipe de la G.I.L. de Bologne remporta la "compétition intellectuelle de la jeunesse". L'artiste utilisera cette expérience en 1971 comme point de départ de la performance *Che cosa è il fascismo*.

Encore adolescent, Fabio Mauri fonde avec Pier Paolo Pasolini, la revue d'art et de littérature "Il Setaccio" ("Le crible"), en 1942-1943.

Les bombardements aériens des forces alliées provoquent l'évacuation des villes et Mauri ne rentre pas à Bologne après l'été : il restera à Rimini pendant quelques années. Il rejoint ensuite sa famille maternelle, les Bompiani, à Fiesole, où la maison d'édition a été réinstallée dans une ancienne propriété. Durant la dernière année de guerre, Umberto Mauri transfère dans le Nord une partie de la société des "Messaggeries". Après avoir réussi son diplôme de fin d'études secondaires, Mauri apporte sa collaboration à la maison d'édition Bompiani en illustrant le Dictionnaire Littéraire des Œuvres et des Auteurs.

→ 1945 - 1949

En 1945, à la fin de la guerre, Mauri est profondément bouleversé par les images du camp d'extermination de Buchenwald publiées dans la revue "Le Ore", et qui resurgiront comme matière de son œuvre *Ebreca* en 1971. Bien que sa famille soit de tradition laïque, l'artiste se plonge dans une lecture intense de la Bible, de l'Évangile et vit une expérience religieuse et spirituelle ainsi qu'une profonde crise psychologique qui l'amène à être hospitalisé à plusieurs reprises dans des cliniques psychiatriques et à faire de longs séjours au couvent des Carmélites de Milan, au couvent des Chartreux de Pavie et à la Chartreuse de Galluzzo de Florence. Il fait la connaissance du Père Pierre Riches, du Père Giuseppe Riboldi et du Père Stefano Bianchi, fondateur de l'Université Catholique de Tokyo. Dans l'immédiat après-guerre, ses dessins et ses peintures sur papier sont d'inspiration religieuse. Mauri offre quelques-uns de ses premiers dessins à l'ordre du Père Davide Maria Turoldo, de l'église San Carlo de Milan. L'éditeur Gentile de Florence utilise un de ses dessins pour la couverture de l'édition italienne de "La trahison des Clercs" de Julien Benda. D'autres dessins viennent illustrer le volume de poésie *Io non ho mani* du Père Turoldo, édité chez Bompiani.

→ 1949 - 1954

En 1949, revenant de Rome à Milan avec ses parents, Mauri s'arrête, à Civitavecchia, dans une communauté destinée aux enfants rencontrant des difficultés d'insertion sociale, le "Villaggio del fanciullo" (le Village de

l'enfant) à Santa Marinella. Il décide de s'y installer et y reste jusqu'à la fin de l'année 1954, s'occupant d'enfants de 12 à 18 ans. Dans la communauté il fait un peu de tout, le ménage, des cours sur l'art, l'animation d'un atelier de céramique. Il se remet au dessin et à la peinture. Durant cette période, ses œuvres sont semi-figuratives, dans le style expressionniste.

→ 1954 - 1955

En 1954, lorsque Mauri revient à Milan, le galeriste Carlo Cardazzo voit ses dessins et lui propose de les exposer dans sa galerie de Venise, Il Cavallino. C'est la première exposition personnelle de l'artiste, suivie, lors de la Biennale de Venise de cette même année, de la présentation de quelques-uns de ses tableaux. A Milan, Mauri recommence à travailler à la maison d'édition Bompiani. Ses peintures de cette période, comme *Cristo e il gatto*, *Balcone, folla*, ou encore *Cristo e il baseball*, sont visionnaires et expressionnistes, avec des couleurs vives et une touche très dense.

En compagnie de quelques amis architectes, l'artiste effectue en 1954 un voyage d'été dans le Sud de l'Italie, qu'il utilise comme source d'inspiration pour les deux fresques à la cire réalisées pour le dixième Triennale de Milan, dans la maison Villagi del Meridione. Après une exposition personnelle de tableaux à la galerie Apollinaire de Milan et la participation à quelques autres expositions, parmi lesquelles la Biennale de Milan au Palais de la Permanente en 1955, sa première exposition personnelle à Rome a lieu à la galerie L'Aureliana et le texte de présentation dans le catalogue est écrit par son ami Pasolini.

→ 1956

Mauri expose à la galerie-librairie San Babila de Milan (mars 1956) une série de petites huiles sur papier réalisées sur des formats bristol. Ce sont des œuvres denses, au trait rapide et expressif. Certaines représentent des paysages réalisés à partir de sa signature répétée plusieurs fois pour constituer l'image.

Il rencontre l'actrice Adriana Asti, qu'il épouse au mois de juin. Avec le bénéfice de la vente de l'exposition de San Babila, Mauri décide de quitter Bompiani et d'aller vivre à Rome avec sa femme, qui y réside fréquemment pour son travail, en via del Babuino.

A Rome, Mauri est frappé par la reproduction photographique d'un Sac d'Alberto Burri dans un livre entrevu dans la vitrine de la galerie L'Obelisco de Gaspero del Corso. De Burri, il retient l'idée qu'il est possible d'utiliser tout ce qui entoure l'homme contemporain. Il commence ainsi une nouvelle période de son activité artistique. Il se rend compte qu'il est possible d'approcher la réalité aussi directement et il décide de faire entrer dans son œuvre ses passions les plus anciennes et les plus intimes : la bande dessinée, le graphisme à l'usage des vitrines, les nouvelles enseignes du contexte urbain, le cinéma.

→ 1957 - 1959

A l'automne 1957 et jusqu'à la fin de 1960, il réalise de nombreux dessins et collages sur papier, dans lesquels les mots "The End" se conjuguent avec un type de dessin inspiré des bandes dessinées, préfigurant ainsi l'utilisation de la bande dessinée qui deviendra très importante dans ce que l'on appellera d'ici peu le Pop Art.

En 1958, il commence à écrire pour le théâtre, composant *Il benessere*, avec Franco Brusati, et, peu après, *L'Isola*, qui ne sera représenté que par la suite. Le texte, les scènes et les costumes de *L'Isola* se réfèrent au monde de la bande dessinée et l'œuvre est considérée comme une des premières expériences du Pop Art dans le domaine théâtral.

Au printemps 1958, l'artiste effectue un voyage en Amérique du Sud pour présenter des collections de livres italiens sur le théâtre. Il visite le Brésil, le Chili, l'Argentine, le Pérou, l'Uruguay, le Venezuela et le Mexique.

En juin 1958, l'artiste se sépare d'Adriana Asti et durant l'été, fait la connaissance de la photographe Elisabetta Catalano, qui restera sa compagne jusqu'en 1975.

1958 et 1959 sont des années heureuses pour l'artiste, qui écrit et s'adonne intensément à la peinture. Il déménage en via dell'Oca à Rome. Il collabore à la RAI en tant que rédacteur et recommence à travailler pour la maison d'édition Bompiani, dont il dirige le siège à Rome. Il rédige les premiers volumes du nouvel "Almanaco Letterario Bompiani", auquel collaborent Gabriella Drudi, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Furio Colombo et bien d'autres. Les deux premiers Almanachs, "1960" et "1961", publiés respectivement dans le courant de 1959 et 1960, témoignent de la nouvelle avant-garde romaine et internationale.

Avec Pasolini, Mauri est secrétaire de rédaction de la nouvelle édition de la revue "Officina", qui sort en mars-avril 1958, chez Bompiani. La publication fait scandale et est suspendue. Durant ces années, Mauri fait la connaissance de Paola Masino, Elsa Morante, Goffredo Parise, Alberto Moravia, Attilio Bertolucci, Ennio Flaiano, Pietro Citati, Elemire Zolla, Enrico Filippini, Antonio Porta et d'autres intellectuels, qui collaborent aussi chez Bompiani.

A la fin des années 50, Mauri rencontre Cesare Vivaldi, homme de lettres et critique d'art, avec lequel il se lie d'amitié. C'est Vivaldi qui organisera la première exposition rétrospective des œuvres de Mauri environ dix ans plus tard, en 1969, au Studio Toninelli de Rome. Mauri rencontre aussi les artistes Salvatore Scarpitta, Gastone Novelli, Giulio Turcato, Achille Perilli, Carla Accardi, Giosetta Fioroni, Gino Marotta, Mimmo Rotella, ainsi que les galeristes Gian Tommaso Liverani, Mario Diacono et Plinio De Martiis. Il fréquente également le critique d'art Emilio Villa et les jeunes critiques Pierre Restany et Udo Kultermann. Il commence ainsi à fréquenter le monde romain de l'art et le groupe de peintres qu'on a appelé la "Scuola di Piazza del Popolo", à laquelle il prend une part active.

Parallèlement à ses dessins et à ses collages, Mauri réalise ses premiers Ecrans. Ils sont faits de papier mâché, étendus sur un châssis rectangulaire avec une fenêtre en relief, en forme d'écran bombé. Le premier Ecran (1957) est plat, il n'y a pas d'images mais seulement la forme d'un écran éteint, bordé de noir. Le second Ecran (1958-1959) com-

porte déjà l'arrondi des quatre coins et il est de papier tendu sur un châssis en relief. Les œuvres restent dans l'atelier de l'artiste, elles ne sont vues que par des amis et des relations, qui les considèrent simplement comme des œuvres inachevées.

→ 1960 - 1963

De 1960 à 1963, les Ecrans de Mauri, plus grands, sont réalisés avec certaines parties voilées de gaze et d'autres en relief ou peintes avec des formes et des emblèmes caractéristiques de la vie urbaine.

Les Ecrans, désormais à un stade plus mûr de leur évolution, sont montrés pour la première fois au Prix Termoli durant l'été 1960, tandis que des dessins-collages de 1959 sont publiés la même année par Emilio Villa dans la revue "Appia". Toujours en 1960, Mauri publie le livre intitulé Crack avec d'autres artistes (Cascella, Dorazio, Marotta, Novelli, Perilli, Rotella, Turcato), et avec Vivaldi. Les mêmes artistes exposent ensemble durant l'été à la galerie Il Canale de Venise, où Mauri présente un petit Ecran. A la fin de l'année, il expose un autre petit Ecran monochrome "avec poche" dans l'exposition collective "Œuvres de petit format" à La Tartaruga de Plinio de Martiis, dans les premiers locaux de la galerie, via del Babuino. A partir de 1960, Mauri expose dans d'autres galeries de Rome, mais également dans des collectives de La Tartaruga, entre autres "Treize peintres à Rome" au début de 1963, exposition qui inaugure le nouveau siège de la galerie, Piazza del Popolo.

En 1962 et 1963, Mauri est présent dans les expositions collectives concernant l'objet dans le Nouveau Réalisme, présentées par le critique Pierre Restany dans deux galeries : à La Salita, di Gian Tommaso Liverani, à Rome, et à la galerie "J" à Paris.

A la galerie La Salita, Vivaldi présente aussi une exposition personnelle de grands Ecrans en 1963.

Durant ces années, Mauri, ami de Nanni Balestrini, qui développait son propre travail auprès de la maison d'édition Feltrinelli, participe à diverses activités du Groupe 63.

Umberto Mauri, le père de l'artiste, meurt au cours d'un voyage à Rome, le 30 avril 1963 à Viareggio.

En 1963, Mauri et Elisabetta Catalano déménagent vicolo del Curato à Rome puis, peu de temps après, dans la maison de Piazza Madama. Au cours de ces déménagements de nombreuses œuvres de l'artiste sont perdues.

→ 1964 - 1966

La Biennale de Venise, où exposent plusieurs artistes américains du Pop Art, marque un moment de pause et de réflexion pour l'artiste. Pendant quelques années, outre son travail à la maison d'édition Bompiani, il se consacre essentiellement à l'écriture et au théâtre. L'Isola, composée bien des années auparavant, est finalement mise en scène au théâtre Caio Melisso de Spolète en 1964, pour une unique représentation.

En 1965, l'artiste expose une série de décalcomanies lors d'une exposition personnelle à la galerie Arco d'Alibert dirigée par Mara Coccia.

En 1966, L'Isola est représentée avec succès au théâtre Stabile de Rome. Le texte en est publié chez Feltrinelli la même année.

→ 1967 - 1969

Avec Nanni Balestrini, Umberto Eco, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Renato Barilli, Enrico Filippini, Alberto Arbasino, Furio Colombo, Giorgio Manganelli, Alfredo Giuliani, Corrado Costa, Giorgio Celli, Angelo Guglielmi, Elio Pagliarani, Mauri est l'un des quinze fondateurs de la revue "Quindici" en 1967.

Les derniers travaux de sculpture et de peinture de Mauri, qui précèdent l'activité de performances et d'installations plus récentes, sont Pile a luce solida, exposé au Mana Art de Rome, et Cinema a luce solida (1967-1968), présenté à la galerie De Niebourg à Milan, ainsi que l'installation La Luna réalisée pour la revue "Théâtre des expositions" à la galerie romaine La Tartaruga de Plinio De Martiis en mai 1968 et présentée par le critique d'art Maurizio Calvesi. L'ambiance, qui reconstruit en polystyrène un espace lunaire, précède de quelques mois les premiers pas de l'homme sur la lune.

En 1969, Vivaldi organise la première exposition rétrospective de Mauri au Studio d'Arte Toninelli de Rome.

Dans les années 1960, en compagnie de la photographe Elisabetta Catalano qui travaillait pour la revue "Vogue", Mauri voyage au Brésil, aux Caraïbes, en Argentine, aux Etats-Unis et dans divers pays européens. Il séjourne à plusieurs reprises à New York, Paris et Londres. Il passe l'été dans l'île espagnole de Majorque, invité par Domenico Gnoli et sa femme, Yannick Wu.

Vers la fin des années 60, l'artiste fréquente Vienne et Munich, invité par la collectionneuse Nanette Wolfer.

→ 1970 - 1973

Devenu adjoint à la présidence de Bompiani, l'artiste travaille à Milan pendant quelques années, au début des années 70.

Pour les éditions Bompiani, Mauri voyage alors à Berlin, où il fait la connaissance de Hans Magnus Enzensberger, l'écrivain du Groupe 47. Les années 70 sont caractérisées par un intense travail "idéologique", au sens où l'œuvre constitue un acte d'interprétation historique auquel le spectateur est amené à participer directement, pour qu'il puisse reconnaître et dénoncer comme fiction et mensonge l'idéologie de la culture européenne.

Entre juin et septembre 1970, il participe à l'exposition "Amore Mio" au Palais Ricci de Montepulciano, ainsi qu'à la revue "Vitalité du négatif" au Palais des Expositions de Rome, toutes deux organisées par le critique Achille Bonito Oliva. A Rome, est à nouveau proposée l'ambiance La Luna, ainsi qu'une installation dans laquelle revient le thème de l'écran, avec au centre l'inscription "The End" et sur le côté une estrade, comme pour évoquer la prochaine présence d'êtres humains.

Le 2 avril 1971 Mauri présente la performance Che cosa è il fascismo aux Studios Cinématographiques Safa Palatino de Rome (Piazza Santissimi Giovanni e Paolo, 8), avec la participation des élèves de

deuxième et troisième année de l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", en clôture du séminaire "Geste et comportement dans l'art d'aujourd'hui", organisé par Giorgio Pressburger. L'œuvre fut répétée à sept reprises à la Biennale de Venise en 1974, ainsi qu'au Performing Garage de New York en 1979 et au musée Pecci di Prato en 1993. C'est la première œuvre explicitement idéologique de Mauri, suivie, toujours en 1971, d'une seconde exposition avec performance Ebreca (Juive) à Venise (Galleria Barozzi), Brescia (Galleria Acme Studio), Parme (Galleria La Steccata) et à Rome (Galleria La Salita). En novembre 1972 - janvier 1973, c'est avec cette performance que Mauri participe à Bologne au festival "Entre révolte et révolution : l'image et le projet" qui se tient en cinq lieux différents, parmi lesquels le Museo Civico, dans la section "Art/iconographie politique" conçue par Concetto Pozzati et Franco Solmi.

Durant ces années d'intense activité, outre des performances/actions complexes telles que Che cosa è il fascismo (1971), Ebreca (1971) et Natura e cultura (1973), Mauri élabore aussi des livres d'artistes tels que Linguaggio è guerra (1975), et ce qu'on appela des "multiples politiques" tels que Vomitare sulla Grecia (1972), Gangster (1974) et Proust (1974).

A partir de l'exposition "Vitalità del negativo", l'artiste élabore plusieurs séries d'Ecrans dits de "seconde génération", comme ceux présentés à l'exposition "Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? / Perché un pensiero intossica una stanza?" (1972) à la galerie Seconda Scala de Rome et au Studio Barozzi de Milan.

Dans "Warum ein Gedanke einen Raum verpestet?" l'insertion de l'Ecran est liée à l'opération de déconstruction critique de l'idéologie nazi-fasciste caractéristique des performances de 1971 et des années suivantes.

→ 1973 - 1974

Arrivée à Rome de Franco Rocchi, que Mauri avait connu et suivi au Villaggio del Fanciullo di Santa Marinella dans les années d'après-guerre. Rocchi s'établit dans l'atelier de l'artiste.

A Rome, il fréquente Maurizio Benveduti, Tullio Catalano et Carmelo Romeo, avec lesquels il fonde les "Uffici per l'immaginazione preventiva" en février 1973. Il s'agit d'une coordination responsable d'actions et d'interventions esthétiques susceptibles d'agir (qui peuvent avoir un effet) au niveau de l'imaginaire et du symbolique collectif. Le groupe organise des actions postales, des interventions dans le contexte urbain (comme "N.d.R." en 1973-1978) et publie des textes. Mario Diacono aussi collabore aux "Uffici".

En 1973, Mauri propose la performance Natura e Cultura à la galerie Duemila de Bologne. Il la proposera à nouveau dans les années suivantes sous le titre Ideologia e Natura (à Falconara, Galleria del Falconiere, 1976 ; à Certaldo, Palazzo Pretorio, octobre 1977 ; à Graz, "Trigon", Landesmuseum, octobre 1977 ; à Vancouver, Western Front Society, septembre 1978 ; à Amsterdam, Fondation De Appel, mai 1979 ; à Milan, Studio Casoli, avril 1992 ; à Prato, Museo Pecci, mai 1993 ; à Rome, Galerie Nationale d'Art Moderne, 1994 et à Londres,

London University, 1995).

En cette même année 1973, il réalise son premier "livre d'artiste" dans lequel graphisme, images et mise en page reflètent sa vision de l'art. D.P.V. Der Politische Ventilator est édité par Achille Mauri (Krachmalnicoff edition, Milan) et rassemble des images et des textes relatifs à l'activité de l'artiste: des premières séries de Manipolazione di Cultura (1973), en passant par les performances Che cosa è il fascismo et Ebra (1971) ; du premier "Multiple politique" intitulé Vomitare sulla Grecia (1970-1972) à l'installation Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? / Perché un pensiero intossica una stanza? (1972). Il republie en stencil des textes qu'il distribue au public au cours d'actions/performances, les textes ayant été rédigés par Mauri lui-même, Giorgio Pressburger, Achille Bonito Oliva (dans le cas de Che cosa è il fascismo) ou par Mauri, Renato Barilli et Furio Colombo (dans le cas de Ebra). L'ouvrage Der Politische Ventilator propose en outre des fiches techniques inédites sur les performances, la transcription intégrale du scénario de Che cosa è il fascismo, les comptes-rendus parus dans la presse et des textes critiques de divers auteurs (Elisabetta Rasy, Edoardo Bruno, Renato Barilli, Eugenio Battisti, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Giuseppe Gatt, Bruno Zevi, Tullio Catalano).

En avril 1974, Mauri participe à l'exposition collective "Della Falsità", organisée par Arturo Carlo Quintavalle dans le Grand Salon de la Scuderie della Pilotta de Parme. Les autres artistes sont Altamira, Fabro, Isgrò, Marchegiani, Martelli, Nagasawa, Tonello et Trotta. Il expose la première série de Manipolazione di Cultura, seize photographies (18X24 cm) en noir et blanc de l'idéologie magie et fasciste, au ton généralement apologétique et célébratif. L'opération de l'artiste consiste à prélever, agrandir et manipuler chaque image en y ajoutant une bande noire dans la partie inférieure, ainsi qu'à développer une phrase brève qui contraint l'observateur à regarder d'un œil critique l'image proposée. Pour les seize premières images de la série Manipolazione di Cultura, réalisée en 1973, les phrases sont les suivantes :

"Ils brûlent les livres", "ils définissent l'art", "ils capturent les esthétiques", "ils multiplient une image", "ils forment un groupe", "ils simulent la pensée", "ils suppriment l'avant-garde", "ils séquestrent la profondeur", "ils s'approprient de la technique", "ils utilisent des riens", "ils connaissent la qualité", "ils éloignent les ennemis", "ils utilisent les morts", "ils se font bronzer", "ils échangent leurs certificats", "ils s'envolent vers les USA".

En 1974, Mauri participe à l'exposition "Ghenos, Eros, Thanatos", présentée par le critique Alberto Boatto, à la galerie Foscherari de Bologne et à la galerie La Salita de Rome.

→ 1975 - 1976

1975, vente de la maison d'édition Bompiani, fin de l'activité éditoriale de Mauri.

En juin 1975, Mauri publie avec l'éditeur Massimo Marani son second livre d'artiste, Linguaggio è guerra, où figure un texte de Filiberto Menna.

Cette année là, avec l'action Oscuramento, commencent les "projec-

tions" de Mauri. Ce qui est une des grandes caractéristiques de sa production dans la seconde moitié des années 70. Une des trois parties de l'action *Oscuramento*, se déroule à la galerie Cannaviello de Rome et consiste en la projection du film "Salmo Rosso" (Psaume rouge) du réalisateur Miklos Jancso, sur la personne même de l'auteur : en effet la chemise blanche et le corps du cinéaste assis deviennent l'écran sur lequel est projeté le film, ce qui crée un nouveau signifiant. La galerie Cannaviello publie un catalogue avec un texte d'Alberto Boatto. La seconde partie de *Oscuramento* consiste à inviter les spectateurs au Musée de cire, situé Piazza dei Santi Apostoli à Rome, où l'artiste avait apporté quelques modifications à l'aménagement des lieux. En outre, au Musée un billet invitait le visiteur de se rendre au studio de la photographe Elisabetta Catalano (situé sur la même place) où avait été reconstitué un climat de guerre angoissant et où l'on offrait un "café de guerre", une mixture d'orgeet chicorée bien amère, concoctée par l'artiste en personne.

En mai 1975, Mauri est invité à une exposition sur le Dadaïsme au musée civique de Bologne. Ne considérant pas son œuvre comme liée au thème de l'exposition, il décide de présenter la performance intitulée *Intellettuale*, c'est-à-dire le film *L'Evangile selon Saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini, projeté sur le corps même du cinéaste, assis sur les marches du musée, à l'extérieur.

En janvier 1976, la "Nuova Foglio Editrice" publie, en 1000 exemplaires plus 125 signés, le troisième "livre d'artiste" de Mauri, *Manipolazione di Cultura/Manipulation der Kultur*, dans la collection dirigée par Magdalo Mussio. Le volume rassemble 42 œuvres graphiques réalisées à partir de photographies documentaires : le volume est la version augmentée et complétée des œuvres présentées à Parme en 1974.

Toujours en 1976, Mauri fonde la revue d'art quadrimestrielle "La Città di Riga", avec Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Jannis Kounellis et Umberto Silva. Le rédacteur responsable est Elisabetta Rasy, et l'éditeur, La Nuova Foglio de Macerata. Dans le premier numéro, paru à l'automne 1976, à côté des contributions de Mario Merz, Marco Bagnoli, Maurizio Calvesi, Eliseo Mattiacci, Janis Kounellis, Sandro Chia, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Umberto Silva, Alberto Boatto, Antonio Porta, Remo Salvadori et Alighiero Boetti, Mauri publie l'essai "Action : théorie et illustration". Cesare Milanese et Giorgio Agambeno collaborent également à la revue.

La même année, à l'invitation de l'Arco D'Alibert di Mara Coccia et Daniela Ferraria, Mauri présente deux soirées de "projections" au théâtre du Trastevere à Rome. Le public se déplace dans le théâtre plongé dans l'obscurité, rencontrant ici et là différents films projetés sur des personnes ou sur des objets. A l'entrée par exemple, il y a une femme de couleur, un film de Theodor Dreyer est projeté sur son corps nu. Cette exposition/performance sera proposée de nouveau mais sous le titre de *Senza* à la galerie Toselli de Milan, en mai de la même année.

→ 1977 - 1978

En octobre 1977, l'artiste voyage en Autriche avec la critique Lea Vergine, qui le présente au festival "Trigon" à Graz. Lea Vergine replace de façon critique les œuvres de Mauri dans le mouvement du Body Art international.

Cette année là, l'artiste présente, dans un cirque installé sur la Via del Mare pour le Théâtre de Rome, *Lezione d'inglese*, une comédie conceptuelle sur le langage et le mal. Son assistant est l'artiste canadien Robert Kleyn. La scénographie entière est projetée sur un écran face à la scène où jouent les acteurs. Le film fut tourné en trois jours, dans une villa de Toscane, Le Palagio, près de San Giovanni Val d'Arno, lieu qui avait inspiré Mauri pour l'écriture du texte.

En 1978, Mauri est invité au Canada, à Vancouver puis à Toronto. Il présente *Linguaggio è guerra, Ideologia e natura et Le proiezioni*. Il réalise la vidéo *News from Europe/Vegetables*, interprétée par les artistes de la Western Front Society de Vancouver. Il rencontre les artistes Ian Wallace, Jeff Wall et le groupe General Idea.

A l'occasion de la Biennale de Venise de 1978, intitulée "Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura", Mauri est invité par Lara Vinca Masini, pour représenter l'Italie, aux côtés de Chiari, Mari, Masi, Mattiacci, Mochetti, Moretti, Ontani et Simonetti. Il présente *I numeri malefici* (1978). Dans le catalogue, Vinca Masini parle d'un "point de vue idéologique" et d'une "reconsidération critique de l'histoire" ; d'où la récupération d'une "mémoire anthropologique", la pratique de la "citation", le glissement progressif des disciplines spécifiques, et en vertu de la démythification corrosive du langage et du "système", une refondation anthropo-idéologique" (catalogue général, Electa, 1978, p.146).

→ 1979 - 1982

En 1979, Mauri présente *Che cosa è il fascismo/What is fascism*, au Performing Garage de New York.

En 1979, l'artiste est à Amsterdam pour exposer à la Fondation De Appel l'œuvre *Muro d'Europa*, une installation faite d'un véritable mur de briques qui divise en deux parties une barque en bois. C'est une référence au mur de Berlin (qui tombera dix ans plus tard), une cicatrice qui, comme l'affirme l'artiste, traverse et illustre toute la pensée et l'action de l'Europe. *Muro d'Europa* inaugure une série d'œuvres-installations que Mauri réalise au cours des années 80 et 90, où élément d'encombrement physique assume une valeur centrale.

En 1979, il commence à enseigner l'esthétique à l'Académie des Beaux-Arts de L'Aquila et achète une maison à Pescia Fiorentina, près de Capalbio, pour y résider surtout dans les mois d'été. Plusieurs jeunes artistes commencent à fréquenter Mauri, d'Alfredo Pirri à Cesare Pietroiusti, d'Andrea Fogli à Mauro Folci, de Massimo Orsi à Marco Colazzo, de Liçia Galizia à Oliviero Rainaldi.

En septembre 1980, l'artiste participe à l'exposition "Umanesimo/disumanesimo nell'arte contemporanea" organisée par Lara Vinca Masini. Il réalise une performance en plein air, colorant en rouge sang l'eau d'une piscine à côté de la station de chemin de fer. Une bannière blanche, un simple morceau de toile de peintre hissé à un poteau, trempe

dans l'eau et par absorption se colore en rouge.

Durant la première année d'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de L'Aquila, Mauri monte un projet qui lui tenait à cœur depuis plusieurs années : ré envisager le futurisme italien à travers ses diverses manifestations (théâtre, poésie, musique, art, graphisme, vêtements, etc.). Gran Serata futurista (1909-1930) débute en 1980 au Théâtre communal de L'Aquila avec la participation des élèves et des enseignants de l'Académie, et avec des "acteurs" exceptionnels comme le peintre Toti Scialoja qui interprète Palazzeschi, Maurizio Calvesi, qui avec un masque représentant son propre visage, interprète l'Histoire Critique, la chanteuse Joan Logue, et la danseuse Hilary Mostert qui évolue sur des arrangements musicaux du maître Antonello Neri. L'assistant et co-metteur en scène est Giancarlo Gentilucci, professeur à l'Académie de L'Aquila. Le spectacle a un grand succès. Il n'y a pas moins de 150 interprètes, y compris les musiciens qui sont sur scène durant les quatre heures que dure le spectacle.

→ 1983 - 1986

Mauri reprend le même spectacle Gran Serata futurista 1909-1930 au Théâtre Olympique de Rome, au Teatro Nuovo de Milan et, de nouveau, à L'Aquila à l'Hôpital San Bernardino, ainsi qu'en 1983, à l'invitation de Pontus Hulten au théâtre Goldoni de Venise, à l'occasion de l'exposition "Futurismo e futurismi" au Palazzo Grassi.

En 1983, Mauri publie dans la revue "Flash Art" un article intitulé "Nel 1960 gli anni'50 avevano dieci anni" (En 1960, les années 50 avaient 10 ans). Durant cette période se fait jour à bien des égards un intérêt renouvelé pour l'art romain des années soixante. En 1983, Plinio De Martiis, galeriste protagoniste de cette époque, organise d'ailleurs dans les nouveaux locaux de sa galerie La Tartaruga, via del Babuino, l'exposition "Roma 1960 - La scuola di Piazza del Popolo", et Mauri est de plus en plus souvent invité à exposer de nouveau ses œuvres des années passées.

En 1984, sort le livre *Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte*, dans la collection "Documenti per l'arte contemporanea/L'idea italiana della pittura/Testimoni e autori", dirigé par Simonetta Lux et édité par l'Université de Rome La Sapienza - Il Bagatto. Il s'agit là du premier recueil de textes de l'artiste, déjà édités et inédits, concernant les œuvres des années soixante (*Ebrea, Che cosa è il fascismo, Ideologia e natura, Oscuramento, Intellettuale, Senza, Dramophone* et enfin *Muro d'Europa*). Dans le texte d'introduction, Mauri réfléchit sur le concept de "idéologie" appliqué à l'art.

En 1985, Mauri présente l'exposition/installation *Entartete Kunst* à la galerie Mara Coccia de Rome.

→ 1987 - 1991

En 1987, avec la performance *Dio e la Scienza* au Studio Marconi de Milan, dans le cadre du cycle de conférences "L'Immagine - Arte, Scienza e Teoria", s'ouvre une nouvelle série d'œuvres dans lesquelles l'artiste est lui-même l'interprète de la performance. Ce sont des confé-

rences transformées en art, dans lesquelles l'œuvre se mêle à la théorie artistique. Dans ces mêmes années, l'artiste commence à fréquenter le philosophe Giacomo Marramao. Les conférences/performances suivantes sont Ricostruzione della memoria a percezione spenta (Reconstruction de la mémoire une fois la perception éteinte), présentée en Italie mais aussi à l'Université Complutense de Madrid, Faculté de Logique et de Philosophie, puis à l'Université d'Oviedo, L'Estetica come disciplina esatta, en 1988-1989, présentée en Italie et en Espagne, et la performance Senza titolo, présentée en juin 1991 aux rencontres de San Marino "Arte : utopia o regressione?", organisées par Lea Vergine. Au cours de l'automne 1988, trois Ecrans de l'artiste sont présentés dans la grande exposition historique sur le monochrome, "La couleur seule - l'expérience du monochrome", organisée dans divers lieux d'exposition dont le musée Saint-Pierre de Lyon, à l'occasion de la manifestation Octobre des Arts.

En mai 1989, Mauri présente la performance Che cosa è la filosofia - Heidegger e la questione tedesca : Concerto da tavola, à L'Aquila au Studio d'Arte Quarto di Santa Giusta.

En mars 1990, à l'occasion de la manifestation Tridente 5, Mauri propose l'installation Interno à la galerie Anna d'Ascanio à Rome. La galerie est remplie d'objets provenant de chez l'artiste, meubles, tapis et bibliothèques (où les livres sont recouverts et "congelés" par un plastique transparent qui en empêche la consultation). L'espace mural est ponctué de tableaux monochromes blancs, où l'on peut lire l'inscription "senza arte".

Toujours en 1990, Mauri présente Che cosa è la filosofia / Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo (12 mai) à la galerie Carini de Florence, l'artiste propose au même moment une deuxième version de l'installation Interno, intitulée cette fois Interno/Esterno.

En décembre 1990, inauguration au Palais des Expositions de Rome, de l'exposition "Rome années 60, au-delà de la peinture", organisée par Maurizio Calvesi, où sont présentés divers Ecrans et Tiroirs de l'artiste, ainsi que l'installation La Luna de 1968. Pour la première fois depuis 1969, on voit exposés plusieurs écrans des années passées ainsi que d'autres œuvres, ce qui permet de mieux visualiser la multiplicité formelle de l'œuvre de Mauri.

→ 1992 - 1994

Les années 1992-1993 sont des années d'intense activité pour Mauri. En 1992, présenté par Carolyn Christov-Bakargiev, il propose à nouveau dans le cadre d'une exposition personnelle les performances Ebreca (1971) et Ideologia e Natura (1973) ainsi qu'une troisième performance, inédite, Senza Titolo, au Studio Casoli de Milan, dans l'espace de Corso Monforte qui avait été l'atelier de Lucio Fontana. Quelques mois plus tard, il reprend Ebreca au couvent Sant'Egidio de Rome, à l'occasion de l'exposition "Molteplici Culture", organisée par Carolyn Christov-Bakargiev et Ludovico Pratesi.

En 1992, Mauri réalise une installation complexe, Studenti, à la nouvelle galerie milanaise L'Eroica, installation qu'il propose à nouveau l'année suivante à la galerie Elleni de Bergame.

En 1993 intervient également la performance/hommage Via Tasso : un appartamento, réalisée le 24 mars, jour anniversaire du massacre des Fosses Ardeatines, au Museo Storico della Liberazione de Rome. L'initiative, conçue par Christov Bakargiev, fait partie d'un cycle d'interventions de l'artiste dans les anciennes prisons nazies de Rome. La performance est un véritable rite religieux célébré dans les locaux des anciennes prisons. Elle s'accompagne d'un ouvrage publié par les éditions Carte Segrete, avec un texte de Mauri qui explique son propos par rapport à la valeur essentielle du rite comme base de tout acte autre, y compris l'acte esthétique.

Lors de l'exposition collective "Inside Out" au musée Pecci de Prato (mars-mai), organisée par Ida Panicelli, Mauri propose à nouveau quatre performances : Che cosa è il fascismo, Ideologia e Natura, L'Espressionista (qui est extrait du spectacle Gran Serata Futurista), Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo.

Lors de la quarante-cinquième Biennale de Venise (été 1993), présentée par le critique Francesco Poli, l'artiste repropose Ebra, au Padiglione italiano. Il isole la performance du reste de l'exposition en érigeant le Muro Occidentale o del Pianto, qui est un mur véritable, réalisé avec des valises de cuir, anciennes et modernes.

En juin 1994, est inaugurée à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome, sur l'invitation de la Surintendante Augusta Monferini, la première exposition rétrospective des œuvres et des actions de l'artiste, organisée par Carolyn Christov-Bakargiev et Marcella Cossu.

→ 1994 - 1995

En septembre 1994, la performance Intellettuale, avec projection sur la chemise et la veste de Pasolini, est de nouveau proposée à l'Akademie der Künste de Berlin. En 1995, Il Muro Occidentale o del Pianto est exposé dans le cadre de "After Auschwitz - Responses to the Holocaust in Contemporary Art", à Londres à la Royal Festival Hall Galleries, à Manchester, à la Manchester City Art Galleries et à la Kulturhaus de Postdam, en Allemagne. Le commissaire de ces expositions est Monica Bohm-Duchen. En août, Mauri participe à l'exposition "Gli anni originali", organisée par la galerie La Tartaruga, sous le commissariat de Plinio De Martiis à Castelluccio di Pienza. En octobre il présente la performance Zaire, dans le cadre de l'exposition "Ad usum fabricae", supervisée par Tullio Catalano dans l'église de San Domenico dell'Aquila (ville où enseigne Mauri). Les protagonistes de la performance sont les membres d'une communauté du Zaïre qui chantent et dansent en récitant des psaumes bibliques. Il participe à "Fermata d'autobus", commissaire Achille Bonito Oliva, dans le garage du Spazio Flaminio Atac, où il projette, à l'intérieur d'un autobus vide, Alphaville de Godard sur la vitre du chauffeur.

→ 1996

En 1996, Mauri compose un second mur de valises. Il s'agit de valises modernes, en métal moulé, fabriquées en Asie. Présenté à Rome, au Centre d'Art Opera Paese, Cina Asia Nuova s'inspire de la révolte de la place Tien Am Men. Dans le mur, un tableau montre l'expression égarée d'un jeune homme quelques secondes avant l'exécution et, à l'arrière, deux visages de jeunes garçons en uniformes, soldats du peloton d'exécution, eux aussi complètement égarés. En mars de la même année, il participe à l'exposition "Hall of Mirrors : Art and Film since 1945", exposition consacrée au double sujet de l'art et du film, supervisée par Kerry Brougher pour le MOCA, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles. Dans les espaces de ce musée, Mauri propose à nouveau les Projections des années 70. L'exposition, itinérante, est présentée l'année suivante au M.C.A., Museum of Contemporary Art de Chicago. En avril il est à Paris où il prend part, avec un écran et une Machine pour peser les ariens à l'exposition "Regole Native" à la Galerie Simonis et Vivas.

→ 1997

En 1997, à la Kunsthalle de Klagenfurt, Arnulf Rolsmann organise une exposition anthologique de l'œuvre de l'artiste, *Das Böse und das Schöne*, proposant de nouveau en version italienne et allemande *Che cosa è il fascismo* ainsi que de nombreuses autres œuvres de 1957 à 1997. La même année, l'artiste expose à "Minimalia. Da Balla a...", qui rassemble un siècle d'avant-garde italienne, et dont le commissaire est Achille Bonito Oliva. La première fois à Venise, au Palazzo Querini Dubois, puis à Rome, au Palais des Expositions, en 1998, et enfin au PS1 Contemporary Art Center de New York en 1999. A la Galerie d'Art Moderne de Bologne, il participe en février à "Materiali Anomali", exposition supervisée par Danilo Eccher. Il répète la performance *Zaire*, à l'Eglise Arciconfraternità, sous son atelier romain de la rue dell'Anima, le dimanche des Rameaux. A Rome toujours, avec comme commissaire Daniela Fonti, il participe à "Varcare la soglia", à la Villa Glori qui accueille des malades en phase terminale. Mauri remplit une piscine thérapeutique avec des centaines et des centaines de photographies historiques et de vues d'époque jusqu'à en recouvrir absolument toute la surface. C'est l'histoire des individus et du monde, imbriquées l'une dans l'autre. Les composantes "commune" d'un destin "individuel". Peu de temps après suivent différentes expositions : "Dadaismo Dadaismi. Da Duchamp a Warhol", supervisée par Giorgio Cortenova, au Palazzo Forti, à Vérone ; "Trasch. Quando i rifiuti diventano arte" au Musée d'Art Contemporain de Trente, sous le commissariat de Lea Vergine. Il monte une exposition personnelle au Studio Casoli de Milan, *Autobiografia come Teoria*, une exposition avec performance : trois étudiants tiennent une discussion privée dans différentes langues, italien, français, anglais et allemand, et échangent leurs vêtements.

→ 1998

Cette année-là, il intervient avec un essai sur "La struttura del teatro parolibero" au Congrès International "Langue et rhétorique futuriste dans les textes de Filippo Tommaso Marinetti", qui se tient à l'Università della Tuscia, à Viterbe. Il est présent à Stockholm, au Nordic Museum, avec sa vidéo de la RAI de 1972, "Il televisore che piange per il programma de la televisione suédoise "Arkipelag TV", un mois de projections, supervisée par Hans Ulrich Obrist. Il réalise pour l'extérieur de la Galerie d'Art Moderne et Contemporain de Rome l'œuvre "Le Mur d'Europe/Le bateau". Sur la pelouse devant le musée, un mur de briques coupe un bateau en deux, dans le sens de la longueur, métaphore de l'animus idéologique européen. Il inaugure une exposition personnelle avec performance, "Picnic o Il buon soldato" à Castelluccio di Piensa en Toscane, organisée par Plinio De Martiis et la galerie La Tartaruga. Il expose 40 œuvres nouvelles sur le thème de la guerre, et du naturel inexplicable avec lequel elle est vécue. Un jeune soldat distribue aux personnes présentes une soupe chaude, tandis qu'est projeté sur le dos d'une jeune fille le film "Ballata del soldato", de Grigorji Ciukray, ce trompe-l'œil ravageur qui présente la guerre comme un simulacre, presque attractif, de la vie.

→ 1999

En 1999, il présente une nouvelle exposition personnelle, "La meva cosina Marcella i la guerra civil", sous le commissariat de Marti Peran, à la Sala Montcada, de la Fundació la Caixa, à Barcelone, dans un esprit similaire à celui de l'exposition de Piensa. À Tokyo, il prend part à "Art in Living Room", à la Contemporary Art Factory, de Emilio Kato, où il projette sur un téléviseur - placé sur un tapis, meublé comme un salon - la vidéo de "Arkipelag TV" de Hans Ulrich Obrist. Invité par Hooi Haw Lim, il compose "A Gino", une œuvre dédiée à son ami, l'artiste Gino De Dominicis, pour "Edicola Notte", à Rome. Au mois de mai, il participe à "La Ville, le Jardin, la Mémoire", une exposition supervisée par Carolyn Christov Bakargiev, Laurence Bossé et Hans Ulrich Obrist, à l'Académie Française à Rome. Il retrouve d'ailleurs à la Villa Médicis l'atelier de son arrière-grand-père, Roberto Bompiani, peintre académique, et il en tire une petite rétrospective qu'il installe sur les lunettes de la voûte, exposant au sol un divan familial sur lequel se sont assis 4 générations d'amis artistes et écrivains (de Luigi Pirandello à Willem De Kooning, en passant par Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini etc.). Par une inscription en lettres de fer posée au mur, Mauri médite sur le temps et la vie des personnes vivantes dans les tableaux et exhumées par une mémoire certaine. Mais le total du compte lui échappe, non partiellement. Totalemment. A New York, il participe à l'exposition "Foul Play", au Thread Waxing Space, supervisée par Cheryl Kaplan.

→ 2000

En 2000, il est convoqué à participer à "Novecento. Arte e Storia in Italia", une rétrospective historique supervisée par Maurizio Calvesi et Paul Ginsborg, dans les anciennes Ecuries Papales du Quirinale. Il expo-

se à cette occasion un Ecran de 1970 ainsi que Il Muro Occidentale o del Pianto, dans les Marchés de Traiano. Pour la première fois, à cause des vibrations d'une scie à métaux, le Mur tombe sur Fabio Mauri et Claudio Cantelmi, son assistant, sans provoquer de dégâts ; le Mur est remonté dans la nuit et terminé une heure après l'inauguration : par nécessité, il se transforme en performance. Mauri prend part à "Insorgenze dal classico. In cammino da Oplonti", à la Villa Oplonti, Torre del Greco, commissaire Gabriele Perretta. A Barcelone, il participe à l'exposition "Dal futurismo al laser. L'avventura italiana della materia" au Palau de la Virreina, supervisée par Maurizio Calvesi et Rossella Siligato. L'exposition est de nouveau installée au Kunsforum de Berlin en 2001. Mauri commence des travaux pour un nouvel atelier, près du Colysée, sur le Colle Oppio, à Rome.

→ 2001

En 2001, il est dans "Voice, Image, Gesture : selection from the Jewish Museum's Collections 1945-2000", au Jewish Museum de New York, dirigé par Norman Kleeblatt. Il y expose l'Armadietto, qui appartient désormais au musée, sur lequel une jeune performer, Susanne Bakargiev, avait recomposé, avec ses cheveux fraîchement coupés, le symbole de l'étoile de David, à la XIV^{ème} Biennale de Venise en 1993. Une vidéo de la performance accompagne l'œuvre. Il participe à "Linee di tendenza dell'arte contemporanea 1945-2001" au Château Ujazdowski de Varsovie, sous le commissariat de Achille Bonito Oliva. Il consacre un essai au thème de la mémoire et de son rapport avec la connaissance - thème devenu de manière générale, prioritaire dans son travail. L'essai "Io non vedo la memoria" est publié dans le numéro 10 de la revue "Aperture". Il tient un cycle de conférences sur l'enseignement dans les écoles des Beaux-Arts : à l'Académie de Carrare, au Liceo Visconti et à l'Académie des Beaux-Arts "Alberto Savinio" de Rome, à l'Académie et Université de Macerata, et au Musée d'Arts Contemporains de Bergame, dans un cycle supervisé par Giacinto di Pierantonio. Il ira ensuite à Salerne, à la fondation "Filiberto Menna", invité par Angelo Trimarco. Il revisite son lien avec Pasolini dans des interventions telles que "Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno" au cinéma Nuovo Sacher de Rome, et "a proposito di Pasolini", conférence-débat tenue en mai 2002 à Bologne, à la "Sala Borsa", et organisée par Gianluca Farinelli, directeur de la Cinémathèque Nationale de Bologne.

→ 2002

Il est invité à "L'incognita dell'altro", dans la Sala dei Capitani à Molfetta, exposition supervisée par Giacomo Zaza. A la Chartreuse de San Lorenzo, à Padula, pour l'exposition "Le Opere e i Giorni. Il Verbo" sous le commissariat d'Achille Bonito Oliva, il monte une installation dans la cuisine et dans une cellule de la Chartreuse. L'exposition va durer 3 ans. Pendant l'hiver, invité par Fernando De Filippi, il est visiting professor à l'Académie des Beaux-Arts de Brera à Milan. Il participe à "Arteinmemoria" - commissaire Adachiara Zevi - dans une synagogue

du I^o s. ap. J.-C. sur le site archéologique d'Ostia Antica. Il participe avec une œuvre nouvelle, La resa : un drapeau blanc hissé sur deux structures en fer qui se chevauchent. Il fait partie des artistes rapporteurs au congrès "Arte e Memoria" organisé par la Synagogue de Rome, à la Centrale Montemartini. Au PAC (Pavillon d'Art Contemporain) de Milan, il propose à nouveau Manipolazione di Cultura. Il lui ajoute une installation : un grand tapis de 4 x 5 m. avec le plan de Turin - huitième partie d'un tapis d'entrée de la Mostra de la Fiat de 1937 - un fauteuil de cuir, une lampe, et une table basse avec le catalogue de l'exposition "Architecture pour Expositions", inaugurée à Leipzig par le Reich en 1940, année de l'invasion allemande en Europe. L'installation fait partie de l'exposition "Utopie Quotidiane - L'uomo e i suoi sogni nell'arte dal 1960 a oggi" supervisée par Vittorio Fagone e Angela Madesani. Il est invité par Danilo Eccher et Rossella Siligato à participer à "Ipotesi di collezione" au MARCO (Musée d'Art Contemporain de Rome) où il expose Postprogetto, un dessin grandeur nature de la Sedia in pelle ebraica - qui fait partie de l'installation Ebraica (1971) - précisant toutes les mesures de la "chaise", exposée juste à côté. Il participe à "Tutti i nomi di Dio" à la Artandgallery de Milan avec un dessin tiré de "Dramophone", une exposition-performance présentée en 1976 à la Galerie Cannaviello de Rome, ainsi qu'à la Galerie Martano de Turin dans la "Fotografia negli anni settanta fra concetto e comportamento", avec une photo de la première performer de Ebraica, Paola Montenero, sous l'objectif de Elisabetta Catalano.

→ 2003

Le 1^{er} mars s'ouvre l'exposition anthologique "Fabio Mauri - L'écran mental", au Fresnoy, Studio national des arts contemporains, à Tourcoing, supervisée par Dominique Païni et Pascale Pronnier.

FABIO MAURI

liste des œuvres, des photographies et des films

- *Le Spie*, 1959
Collage et huile sur toile,
45 x 60 cm
- *The End*, 1959
Collage et huile sur papier,
25 x 40 cm
- *The Nursery News*, 1960
Collage d'objets, papier,
détrempe, huile et encre de
chine sur toile, 64,5 x 81 cm
- *Arcibaldo I*, 1960
Encre de chine et collage
sur papier
- *Arcibaldo II*, 1960
Encre de chine et collage
sur papier, 61 x 51 cm
- *Cassetto*, 1959
Objets dans une boîte
en bois, 51 x 65 x 20 cm
- *Coda gialla*, 1960
3 objets en pellicule,
25 x 25 x 3,5 cm
- *Successo della morte di mio
padre*, 1964
Décalcomanie et technique
mixte sur papier, 60 x 100 cm
- *Il congresso*, 1964
Décalcomanie et technique
mixte sur papier,
60 x 100 cm
- *Marilyn*, 1965
Décalcomanie et technique
mixte sur papier, 32 x 40 cm
- *Schermo*, 1958
Papier sur châssis saillant,
62 x 45 x 5 cm (5 exemplaires)
- *Schermo-Disegno*, 1957
Détrempe sur papier,
70 x 100 cm
- *Schermi in legni bianchi*, 1959
Huile sur table,
114 x 145 cm
- *Schermo in legno nero*, 1959
Aquarelle noire sur table,
114 x 145 cm
- *Schermo Disegno*, 1960
Carton ondulé sur bois,
65 x 75 cm
- *Cinema e figura*, 1960
Gaze de toile sur toile
peinte à la détrempe et huile,
châssis en bois et métal,
125 x 113 cm
- *Film*, 1960
Gaze de toile sur toile
peinte, châssis en bois
et métal, 75 x 45 cm
- *Schermo The End*, 1959/60
Papier et détrempe sur bois,
55 x 55 cm
- *Schermo disco nero o
Michelin*, 1960
Gaze tirée sur toile peinte
à la détrempe sur châssis
et métal, 155 x 140 cm
- *Schermo con pubblico*, 1962
Détrempe sur papier toilé,
152,1 x 99,7 cm
- *Designo Schermo Fine*, 1963
Détrempe sur papier toilé,
153,8 x 99,6 cm

- *Drive in 2*, 1962
Disque et toile tirée sur toile peinte et détrempe, châssis en bois et métal, 125 x 113 cm
- *Schermo verde*, 1961
Toile tirée sur toile peinte et détrempe, châssis en bois et métal, 125 x 113 cm
- *Sinatra*, 1964
Reproduction photographique sur silhouette projetée sur écran, 186 x 110 cm
- *Marilyn*, 1964
Photographie et technique mixte sur toile, 120 x 80 cm
- *Seconda generazione : Schermo*, 1972
Détrempe sur toile, châssis en bois, 133 x 80 cm
- *Gioiello Laiback*, 1971
- *Il televisore che piange*, 1972
Archives de la RAI (Radio Télévision Italienne)
- *Warum ein Gedanke einen Raum verspestet ?/Perché un pensiero intossica una stanza ?*, 1972
Fer, bois et toile avec Letraset, 40 exemplaires
- *Manipolazione di cultura*, 1976
Photo et acrylique sur toile, 100 x 160 cm, 16 exemplaires
- *Senza Ideologia*, 1975
Installation : projection du film *Gertrud* de C.T. Dreyer, 16 mm, sur une Balance
- *Senza Ideologia*, 1975
Installation : projection film *Alexander Nevskji* d'Eisenstein, 16 mm, sur du Lait
- *Senza Ideologia*, 1975
Installation : projection du *Westfront* de GW. Pabst, film 16 mm, sur un Ventilateur
- *Intellettuale « Il Vangelo secondo Matteo » di/su Pier Paolo Pasolini*, 1975
Installation : projection film 16 mm sur un blouson Jeans et une chemise de Pasolini
- *Linguaggio è guerra*, 1975
80 photographies, 42 x 29,5 cm
- *Roberto Bompiani - Autoritratto, 1840*, 1999
Dessin, cadre en bois, 85 x 75 cm
Avec chevalet en fer, 280 x 70 cm
- *Intellettuale*
15 photographies, 60 x 75 cm
- *News from Europe/Vegetables*, 1978
Extrait de la vidéo, 30 mn
- *Entartete Kunst (détail)*, 1985
Huile sur papier paille
Livre d'artiste
- *Argentina 1*, 1990
Technique mixte, 71 x 101 cm
- *Compasso*, 1990
Technique mixte
- *La macchina*, 1990
Technique mixte, 71 x 101 x 30 cm
- *On the Liberty*, 1990
Lampe en fer, câble électrique, ampoule, dimension variable
- *Muro Occidentale o del Pianto*, 1993
Valises, sacs, bourses en cuir, fibre et bois, 400 x 400 x 60 cm

- *Pittura 2*, 1996
Fer, aluminium, acier,
132,5 x 22 x 22 cm
- *Le grandi carte*
Reproductions photographiques, 125 x 190 cm,
21 exemplaires
- *Questo quadro è ariano*,
1994
Laque mate sur toile avec
relief, 100 x 100 cm
- *Arte Negre*, 1994
Laque mate sur toile avec
relief, 100 x 100 cm
- *Ideologia e natura*, 1973
Gigantographie sur toile,
206 x 262,5 cm
Photo d'Elisabetta Catalano
- *La resa*, 2002
Installation : tubes
et drapeau en toile
- *Leçon d'anglais*
Œuvre sonore,
pièce radiophonique
Voix de Michel Piccoli et
d'Emanuelle Riva
- *La vie merveilleuse
de Jeanne d'Arc*, 1928
de Marc de Gastyne,
film 8 mm, muet, deux
parties, noir et blanc, 60 mn
Mise en scène avec
Isabelle de Vallevvert
Projection-performance
sur des femmes
- *Viva Zapata*, 1952
Mise en scène de Kazan,
film 16 mm, trois parties,
noir et blanc, sonore,
113 mn
Projection-performance

Soirée Eyal Sivan **dans le cadre de l'exposition Fabio Mauri** **et des Rencontres audiovisuelles de Lille** **Le mardi 25 mars à 21 h**

L'exposition sera ouverte jusqu'à 21 h

Eyal SIVAN, réalisateur et producteur

Né en Septembre 1964 à Haïfa en Israël, Eyal Sivan a grandi à Jérusalem. Il quitte l'école avant la fin de ses études pour se consacrer à la photographie. Militant pro-palestinien, son premier film traite des populations palestiniennes déplacées. Pour cette première oeuvre, « Aqabat Jaber, vie de passage », il est récompensé du grand prix du Jury du festival « Cinéma du réel », au Centre Georges Pompidou. Depuis, Eyal Sivan s'intéresse à travers ses publications, ses conférences et son travail de cinéaste, à l'utilisation politique de la mémoire en Israël, à la désobéissance civile, et à l'instrumentalisation du génocide et sa représentation. Son travail cinématographique a été couronné par plusieurs prix dans des festivals internationaux. Récemment, le prix Adolf Grimm lui a été décerné en Allemagne pour son travail sur le procès Eichmann, « Un Spécialiste », film inspiré de l'essai de Hannah Arendt « Eichmann à Jérusalem ». Tandis qu'il publie toujours des articles sur l'instrumentalisation politique de la mémoire et sur la représentation du mal, Eyal Sivan continue de militer pour la cause palestinienne et prépare de nouveaux films, où il sera question d'immigration, d'identité et de frontières.

Programme des projections : (1 h de projection suivie d'un débat) ***Itsembatsemba, Rwanda un génocide plus tard***

film documentaire d'Alexis CORDESSE & Eyal SIVAN

13 min, 1996, 35 mm (version sous-titrée en anglais) & Beta dig, Production : Momento, Etat d'Urgence Productions, Producteur : Eyal Sivan, Images : Alexis Cordesse, Montage : Michèle Courbou

Burundi, sous la terreur

film documentaire d'Alexis CORDESSE & Eyal SIVAN

13 min, 1996, Beta dig, VF, Production : Momento, Etat d'Urgence Production, Producteur : Eyal Sivan, Images : Alexis Cordesse, Montage : Audrey Maurion

Kaboul, de guerre lasse

film documentaire d'Alexis CORDESSE

13 min, 1997, Beta dig., Production : Momento, Producteur : Eyal Sivan, Images : Alexis Cordesse, Montage : Maya Cypel, Bande Son : Nicolas Becker

Foca, Absolute Serbia

film documentaire d'Alexis CORDESSE

13 min, 1997, Beta dig., serbo-croate, Production : Momento, Producteur : Eyal Sivan, Images : Alexis Cordesse, Montage : Maya Cypel, Bruitage : Nicolas Becker

INFORMATIONS PRATIQUES

Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains
22 rue du Fresnoy
BP 179
59202 Tourcoing cedex
France
tél : + 33 (0)3 20 28 38 00
fax : + 33 (0)3 20 28 38 99
e-mail : com-fresnoy@le-fresnoy.tm.fr
www.le-fresnoy.tm.fr

→ Horaires d'ouverture

du lundi au samedi (sauf le mardi) de 14 h à 19 h
Dimanches et jours fériés de 15 h à 19 h

→ Tarifs de l'exposition

Tarif normal : 3,80 d, Tarif réduit : 3 d, Tarif adhérent : 2,30 d
Tarifs de groupe : 1,50 d
Forfait groupe visite guidée : 35,06 d / 30 pers maximum
Forfait groupe visite guidée + atelier : 60,98 d / 25 pers maximum

→ Ateliers / visites guidées

Le service éducatif des expositions propose des visites commentées à destination des groupes et des ateliers pour les enfants.
Pour tous renseignements, tél. : + 33 (0)3 20 28 38 61

→ Librairie

La librairie est ouverte pendant les heures d'ouverture au public.

→ Accès

■ Métro : De Lille ou Tourcoing, ligne 2, arrêt station Alsace. Sur le Boulevard d'Armentières, prendre la deuxième rue à droite (rue du capitaine Aubert), puis rue du Fresnoy.

■ Train : Gare SNCF de Roubaix, prendre la passerelle, puis rue du Fresnoy, puis rue du Capitaine Aubert. L'entrée du public est située à l'angle du boulevard Descat et de la rue du Fresnoy

■ Voiture : De Paris ou Lille : Autoroute direction Roubaix Villeneuve d'Ascq puis voie rapide direction Tourcoing Blanc-Seau, et sortie n° 9 Le Fresnoy, Studio national. Au stop, prendre à droite et au feu rouge, à droite. L'entrée du public est située à l'angle du boulevard Descat et de la rue du Fresnoy.

De Gand ou Bruxelles : autoroute direction Lille, sortie n° 13 a vers Croix-Wasquehal, puis direction Roubaix, et sortie n° 9 Le Fresnoy, Studio national. Au stop, prendre à droite et au feu rouge, à droite. L'entrée du public est située à l'angle du boulevard Descat et de la rue du Fresnoy.

Le Fresnoy est financé par Le Ministère de la Culture et de la Communication et la Région/ Nord - Pas de Calais avec la participation de la Ville de Tourcoing.

Les équipements techniques ont été cofinancés par le FEDER (Fonds Européen de Développement Régional).

→ Copyrights

Senza ideologia, 1975, p. 6, © Elisabetta Catalano
Muro occidentale o del Pianto, 1993, p. 7, © Claudio Abate
Sedia in pelle ebraica, 1971, p. 7, © Elisabetta Catalano

Programmation artistique 2003

→ Du 13 décembre 2002 au 30 mars : Antoni Abad

Une œuvre destinée au *Net*, de l'artiste catalan Antoni Abad, qui fut professeur invité au Fresnoy en 2000-2001, est présentée dans le hall d'entrée du Fresnoy.

Cet artiste a programmé une mouche baptisée *Z*, dont les comportements sont variables. Chaque individu est génétiquement unique et ne vit que *on-line*, dans l'ordinateur qui l'abrite. Conçues comme un essaim virtuel, ces mouches prétendent se propager à travers Internet par les libres échanges des utilisateurs. L'objectif de *Z* est de créer un réseau de communication distribué. L'évolution et les phénomènes de *Z* sont observables sur <http://zexe.net>.

Ce travail, en développement constant, a été initié et produit au départ par le Fresnoy, Studio national, le MACBA de Barcelone s'est ensuite joint au projet.

→ Les 6 / 7 / 8 mars : Colloque « Les figures de l'idiot »

Véronique Mauron et Claire de Ribeaupierre, chercheurs à l'Université de Lausanne (auteurs d'ouvrages d'esthétique et d'histoire de l'art, et commissaires d'exposition), ont conçu un colloque sur les « Figures de l'idiot », qui passera en revue ce thème depuis quelques grands modèles littéraires jusqu'à ses apparitions dans le champ de l'art contemporain, en passant par les approches philosophiques, psychologiques, psychiatriques, en invitant des spécialistes internationaux de ces différentes disciplines.

Ce colloque s'inscrit dans le projet du Fresnoy d'affirmer une dimension spéculative à ses activités. Après les colloques et les divers séminaires organisés à l'époque de sa préfiguration (sur l'architecture, sur la danse ou sur son projet pédagogique propre), Le Fresnoy avait organisé un colloque sur « La plasticité » qui fit date, et que clôtura magistralement Jacques Derrida par une conférence sur Antonin Artaud. Les actes de ce colloque donnèrent lieu à la publication d'un beau volume par Léo Scheer, qui poursuit avec nous cette collaboration pour « Les figures de l'idiot ».

(D'ores et déjà, se profile la participation du Fresnoy à un colloque organisé à l'initiative de Bernard Stiegler, directeur de l'IRCAM, sur « La reproductibilité », à l'automne 2004 au Centre Pompidou.)

→ Les 11 / 12 / 13 Avril : Palmarès du Festival international du film sur l'art de Montréal (FIFA)

Pour la deuxième année consécutive, Le Fresnoy présentera dans sa grande salle de cinéma les films figurant au palmarès du 21^e Festival International du Film sur l'Art de Montréal, aujourd'hui la manifestation la plus importante consacrée au documentaire d'art, véritable panorama sélectif de la production mondiale dans ce domaine.

Les projections seront présentées par le directeur-fondateur du FIFA,

René Rozon, accompagné de Mali Henri, responsable de la présélection européenne.

Cette manifestation, très proche des enjeux du Fresnoy sur le terrain du dialogue entre le cinéma et l'ensemble des autres disciplines artistiques, est l'occasion de présenter au public de la région des films remarquables, dont la diffusion est en général très limitée. L'an passé, les projections du FIFA au Fresnoy furent accueillies avec un vif intérêt par le public.

→ Du 13 juin au 6 juillet : « Panorama 4 » Commissaire : Anne Tonche

« Panorama », rendez-vous annuel, présentant l'ensemble de la production du Fresnoy, Studio national de l'année écoulée. Cette manifestation ambitieuse est la véritable vitrine du Fresnoy, où sont proposés au public de la création contemporaine et aux professionnels, aussi bien des œuvres destinées aux espaces d'exposition que des films et des vidéos programmés dans nos salles de cinéma, ou des spectacles vivants (théâtre, danse, performances).

Le commissariat de « Panorama 4 » ainsi que la responsabilité du catalogue, ont été confiés à Anne Tonche, historienne de l'art contemporain, auteur de divers ouvrages et articles, commissaire d'expositions (à Sète pour l'« Année Paul Valéry », à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris ou dans le cadre de la « Saison tchèque », etc.), et longtemps responsable de la création artistique à la Délégation aux arts plastiques. (Rappelons qu'en 2002-2003, les artistes professeurs invités au Fresnoy sont : Antoni Muntadas, Pier Paolo Calzolari, Fausto Romitelli/Paulo Pachini, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Raul Ruiz et Amos Gitai)

→ Du 20 septembre au 16 novembre : « De mémoires » Commissaire : Philippe Dagen

« Mémoire : ce mot ne cesse de résonner dans la langue d'aujourd'hui. Ses acceptions sont nombreuses. Ainsi y aurait-il des « devoirs de mémoire » : lyrismes consensuels, hommages respectueux, fabrication d'une histoire commune et normalisée. Ainsi y a-t-il les " mémoires " que l'on stocke dans d'incompréhensibles machines, que l'on diffuse au long d'interminables réseaux - mémoires codées, compressées, numérisées en quoi sont convertis les textes, les images, les sons et les chiffres, surtout les chiffres. " Read Only Memory " - ne lit que de la mémoire - : c'est ce que signifie le ROM de CD-ROM. Pendant ce temps, musées et bibliothèques sont devenus les exercices préférés des architectes et les symboles monumentaux des hommes politiques. (...)

L'exposition De mémoires ne prétend pas faire l'inventaire, ni l'analyse, de toutes ces acceptions du mot : ce serait là travail d'anthropologie, d'économie politique et de sociologie. Elle ne veut que réunir, pour qu'elles agissent ensemble, des œuvres contemporaines qui, de façons différentes, mettent en cause ou en pratique une ou plusieurs de ces mémoires. Nul médium visuel ne devait être tenu à l'écart, tant il est clair que le phénomène les affecte tous, cinéma, vidéo, photographie, peinture, dessin. (...) Les artistes qui participent à De mémoires sont Sophie Calle, Pascal Convert, Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Jean-Luc Godard, Frédérique Loutz, Chris Marker, Robert Morris, Sigmar Polke, Sophie Ristelhueber, François Rouan. » Philippe Dagen