

**MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE**

ROBERT MORRIS

THE PERCEIVING BODY / LE CORPS PERCEPTIF

1^{ER} JUILLET - 1^{ER} NOVEMBRE 2020

**DOSSIER DE
PRESSE**

CONTACTS PRESSE

Lucas Martinet
lucas.martinet@saint-etienne.fr
Tél. + 33 (0)4 77 91 60 40

Agence anne samson
communications
Federica Forte
federica@annesamson.com
Tél. +33 (0)1 40 36 84 40

Clara Coustillac
clara@annesamson.com
Tél. +33 (0)1 40 36 84 35

INFOS PRATIQUES

**MAMC+ SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE**
rue Fernand Léger
42270 Saint-Priest-en-Jarez
Tél. +33 (0)4 77 79 52 52
mamc.saint-etienne.fr
mamc@saint-etienne-metropole.fr



Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965/1971, miroir et bois, chaque cube : 91,4 x 91,4 x 91,4 cm, collection Tate, Londres
© Adagp, Paris 2020

MUDAM
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

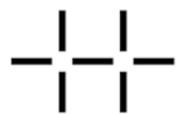


**LES AMIS
DU MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE**



SÉM

SAINT-ÉTIENNE
la métropole



MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

ROBERT MORRIS

THE PERCEIVING BODY / LE CORPS PERCEPTIF

1^{ER} JUILLET - 1^{ER} NOVEMBRE 2020

DOSSIER DE
PRESSE

CONTACTS PRESSE

Lucas Martinet
lucas.martinet@saint-etienne.fr
Tél. + 33 (0)4 77 91 60 40

Agence anne samson
communications
Federica Forte
federica@annesamson.com
Tél. +33 (0)1 40 36 84 40

Clara Coustillac
clara@annesamson.com
Tél. +33 (0)1 40 36 84 35

INFOS PRATIQUES

MAMC+ SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE
rue Fernand Léger
42270 Saint-Priest-en-Jarez
Tél. +33 (0)4 77 91 52 52
mamc.saint-etienne.fr
mamc@saint-etienne-metropole.fr

MUDAM
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité



SÉM
SAINT-ÉTIENNE
la métropole



Robert Morris, *Untitled (Felt Piece)*, 1974, feutre, bois, 190 x 970 cm, collection MAMC+ Saint-Étienne Métropole.
Photo : Y. Bresson/MAMC+ © Adagp, Paris 2020

LE MOT DES COMMISSAIRES

Cet été, le MAMC+ présente une exposition exceptionnelle consacrée à Robert Morris, artiste américain disparu en décembre 2018 et figure marquante de l'histoire de l'art contemporain. Cette exposition, reconnue d'intérêt national, s'intéresse à ses premiers travaux, du début des années 1960 à la fin des années 1970.

Contrairement au modèle de l'anthologie caractérisé par le regroupement de nombreuses œuvres pour en exposer la diversité ou la portée, l'exposition *Robert Morris. The Perceiving Body / Le corps perceptif* se présente sous la forme d'une constellation composée de sept espaces distincts contenant chacun une installation unique ou un ensemble d'objets reposant sur des principes similaires, datés des années 1960 et 1970.

À cette période, Robert Morris a produit ce que nous considérons aujourd'hui comme des œuvres canoniques de l'art minimal et post-minimal. Ses œuvres sont alors marquées par un intérêt pour les processus de production et de perception. Créés par l'artiste à partir de matériaux et de méthodes empruntés à l'industrie du bâtiment et reposant sur des principes de répétition, de permutation et de hasard, ces objets s'affranchissent formellement des normes de composition de l'abstraction moderniste. Conçus à la même échelle que le corps de l'artiste et de l'observateur – « le corps perceptif » –, ils privilégient une relation physique directe. L'accent mis sur la rencontre entre le sujet et l'objet est inspiré par les mondes de la danse et de la performance, dans lesquels Morris s'est également impliqué. Sans être monumentaux, ces objets disposés à même le sol sont suffisamment imposants pour mobiliser l'espace de la pièce : ils confrontent, obstruent, entravent.

L'exposition rassemble des pièces emblématiques de l'artiste, telles que *Untitled (3Ls)* (1965/1970) et *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965/1971), ainsi que plusieurs de ses premières constructions de « grand format » (« large-form objects ») en contreplaqué, en fibre de verre et en maille d'acier qui absorbent, diffusent ou réfléchissent la lumière. Des œuvres reposant sur un principe processuel sont également présentées : des pièces de feutre pliées ou découpées ou encore *Untitled (Scatter Piece)* (1968-1969/2009), une installation complexe dont la conception s'appuie en partie sur un processus aléatoire inspiré par John Cage. Un film sur la thématique du miroir, où l'artiste intervient avec son propre corps, est aussi intégré au parcours. Enfin, *Untitled (Portland Mirrors)* (1977), une ambitieuse installation incluant des miroirs, déjoue le principe de la perspective centrale en créant l'illusion d'espaces multiples.

Les œuvres produites par Morris dans les années 1970 témoignent aussi de l'émergence de nouveaux éléments et de thèmes tels que la désorientation, l'aveuglement et l'illusion. Ceux-ci reflètent une intériorité intense, une recherche de soi, qui s'expriment également dans ses écrits. Morris précisa, bien plus tard, que ses travaux de jeunesse comportaient des allusions dissimulées, voire même allégoriques, à son enfance, à des souvenirs inoubliables de rencontres avec des objets menaçants et des endroits cachés. En ce sens, ses œuvres ont parfois été perçues comme des formes affectives et symboliques dans leur relation à l'espace.

Cette exposition, réalisée en coproduction avec le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, présente un caractère exceptionnel. Elle a été conçue par le commissaire indépendant américain Jeffrey Weiss en étroite collaboration avec Robert Morris lui-même, avant qu'il ne disparaisse en décembre 2018. Il s'agit ainsi de la première exposition revenant sur sa production historique depuis son décès. Elle constitue l'occasion de rassembler un ensemble d'œuvres majeures rarement vues en France provenant de grandes collections internationales (Tate à Londres, Art Institute of Chicago, Solomon R. Guggenheim Museum à New York...). Reconnue d'intérêt national par le Ministère de la Culture, cette exposition bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'État. Elle est également rendue possible grâce au soutien de la Terra Foundation for American Art.

La tenue de cette exposition au MAMC+ s'inscrit dans la continuité des liens privilégiés entretenus par Robert Morris avec le musée, qui lui consacra une exposition personnelle dès 1974 et qui a depuis réuni un ensemble conséquent de ses œuvres abondant ses fonds d'art minimal et post-minimal parmi les plus riches en France.

Jeffrey Weiss

Commissaire invité

Alexandre Quoi

Commissaire associé de l'exposition, Responsable du département scientifique du MAMC+

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

Untitled (3Ls), 1965/1970

Untitled (3Ls) est une œuvre composée de trois formes en L identiques construites en contreplaqué et peintes en gris. L'ensemble représente une expérience concise reposant sur deux principes : la « répétition modulaire », c'est-à-dire la répétition d'une seule forme ; et la « permutation », exprimée par les trois différentes façons dont la forme L est agencée. Ces positions sont pourvues de connotations anthropomorphiques, évoquant les postures assise, debout et allongée. Pourtant, le travail de Morris se défait de l'image sculpturale – qu'elle soit figurative ou abstraite – au profit d'objets neutres cherchant à initier une rencontre immédiate fondée sur l'arrangement, la taille et l'échelle

Au début des années 1960, Morris a produit des œuvres (qui ont depuis été détruites) ressemblant à des « cabinets » et conçues pour confiner le corps dans l'une de ces trois positions. L'œuvre de Morris s'affranchit ici de l'image sculpturale – qu'elle soit figurative ou abstraite – au profit d'objets neutres favorisant une rencontre directe liée à leur positionnement, leur taille et leur échelle. Créée en 1965 à l'occasion d'une exposition à la Leo Castelli Gallery à New York, *Untitled (3Ls)* ne comprenait alors que deux éléments – l'artiste n'ayant pas eu le temps de réaliser le troisième. Ce n'est que quelques années plus tard qu'une version complète comprenant les trois éléments fut créée.



Robert Morris, *Untitled (3Ls)*, 1965, contreplaqué, 243,8 x 243,8 x 61 cm, collection Christian et Franziska Hausmaninger, vue de l'exposition *Robert Morris. The Perceiving Body* au Mudam Luxembourg, 08.02.2020 – 01.06.2020.
 Photo : Rémi Villaggi | Mudam Luxembourg © Adagp, Paris 2020

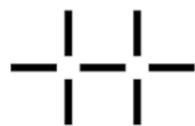


Robert Morris, *Untitled*, 1969, feutre, 255 x 453 cm, collection privée, vue de l'exposition *Robert Morris. The Perceiving Body* au Mudam Luxembourg, 08.02.2020 – 01.06.2020.
 Photo : Rémi Villaggi | Mudam Luxembourg © Adagp, Paris 2020

Feutres

Au cours des années 1960 et 1970, Robert Morris a produit plusieurs dizaines d'œuvres en feutre. Pour la création des pièces présentées dans cette salle, l'artiste a suivi un processus méthodique consistant à découper et/ou plier minutieusement de grandes et épaisses feuilles de feutre industriel. Suspendues au mur, elles génèrent des configurations géométriques diverses, tout en laissant apparaître distinctement la forme originale de la feuille. Morris appréciait tout particulièrement le feutre comme matériau, car il est souple et donc soumis à la pesanteur – un principe qu'il nomme « anti-forme ».

On retrouve cette caractéristique non seulement dans les œuvres de Morris, mais également dans celles d'autres artistes de l'époque. Cependant, Morris se l'est appropriée d'une manière systématique et inhabituelle, en produisant une série de variations à partir de quelques modèles simples. Il explique qu'une œuvre de ce type peut réunir la forme et le processus dans un acte unique révélateur de la « phénoménologie de la production ». Cet usage de la pesanteur et du processus, qui mobilise les notions d'espace, de permutation, de poids et d'équilibre, a de profondes implications métaphoriques. Pour reprendre les mots de Robert Morris au sujet de ce type d'œuvre : « Exister est un processus. »



MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

DOSSIER DE
PRESSE



Robert Morris,
Untitled (Ring with Light),
1965-1966, fibre de verre et lumière
fluorescente, deux parties de 60 x 48
cm chacune, diamètre global 246 cm,
Robert Morris Estate via Castelli
Gallery, New York ;
Untitled (Fiberglass Frame), 1968,
fibre de verre translucide et résine,
183,8 x 224,5 x 45,7 cm, Solomon R.
Guggenheim Museum, New York ;
Untitled (Quarter-Round Mesh),
1967-1968, acier et maillage en
acier, 274,3 x 274,3 x 78,7 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York ;
Untitled (Pine Portal with Mirrors),
1961-1978, pin stratifié et miroirs,
213,4 x 121,9 x 27,9 cm, Robert
Morris Estate via Castelli Gallery,
New York ;
vue de l'exposition *Robert Morris.*
The Perceiving Body au Mudam
Luxembourg, 08.02.2020 –
01.06.2020.
Photo : Rémi Villaggi | Mudam
Luxembourg © Adagp, Paris 2020

Objets « grand format »

Robert Morris qualifiait ses travaux les plus connus des années 1960 d'objets de « grand format » (« large-form objects »). Contrairement à la sculpture abstraite ou figurative, présentée sur des socles ou des plateformes, qui invite l'observateur à l'examiner de près, les objets de Morris sont installés à même le sol et engagent les visiteurs dans l'espace « réel » de la galerie. Conçus en contreplaqué, en fibre de verre et en maille d'acier, ils sont monolithiques et délibérément dénués de la notion de composition. Les objets présentés dans cette salle ont été choisis pour leur capacité commune à diffuser, refléter ou absorber la lumière, un élément secondaire récurrent dans les travaux de cette période.

Morris réalisait lui-même nombre de ces ouvrages (grâce aux bases techniques de charpenterie acquises lorsqu'il travaillait sur des chantiers de construction), avant d'en déléguer la fabrication à des assistants et des ateliers. À certains égards, ces objets étaient de nature propositionnelle : ils étaient construits pour les expositions et, souvent, démontés et jetés. S'il en avait à nouveau besoin, il les refabriquait. En ce sens, l'artiste expliquait : « Nous pouvons dire de ces œuvres de 'grand format' qu'elles n'étaient pas des œuvres originales, mais des reproductions inexactes. » Refaites au fil du temps, la date de fabrication de ces œuvres varie mais elles ont toutes été initialement conçues et produites durant les premières années de la carrière de l'artiste.

Untitled (*Scatter Piece*), 1968–1969/2009

Le mot « scatter » (dispenser, éparpiller) fait référence à la répartition irrégulière des objets sur le sol de la galerie. *Untitled (Scatter Piece)* est constituée de 200 éléments, composés pour moitié de six différents métaux et pour l'autre, de feutre industriel. Chaque élément adopte une forme déterminée parmi trois options possibles (plat, plié une fois, plié deux fois), tandis que leur disposition dans l'espace d'exposition a été élaborée selon un processus aléatoire appelé « chance operations » inspiré par le compositeur John Cage.

Cette œuvre n'a pas de configuration fixe. La distribution des éléments de *Untitled (Scatter Piece)* varie en effet à chaque fois que l'œuvre est exposée et ceux-ci ne sont pas destinés à être manipulés par les visiteurs. Si la *Scatter Piece* ne doit jamais être installée de la même manière, une fois que l'installation est déterminée, elle est arrêtée.

Pour sa première présentation en 1969, Morris a imaginé des règles simples, voire arbitraires (les éléments conçus dans un même matériau ne peuvent pas se toucher, par exemple). Au MAMC+, la disposition s'inspire de ce dernier principe et d'autres règles possibles qu'énonça l'artiste : les fragments sont installés au sol, appuyés contre le mur ou même entassés ; et l'ensemble génère une certaine densité.

Ces principes de base, le recours au hasard et le jeu aléatoire des formes et du support, marquent l'avènement d'un nouveau type de sculpture. De par la répartition des matériaux disposés à même le sol et la distribution désagrégée de l'ensemble de ses composants, l'œuvre transgresse l'histoire de la sculpture entendue comme objet unique et cohérent.



Robert Morris, *Untitled (Scatter Piece)*, 1968-1969/2009, feutre de laine pressé, acier, acier galvanisé, acier cuivré, plomb, aluminium, laiton, dimensions variables, collection Art Institute of Chicago © Adagp, Paris 2020

Untitled (Mirrored Cubes), 1965/1971

Cette œuvre (cf. image en couverture de ce dossier) a été présentée pour la première fois en 1965 à la Green Gallery de New York, un an après une exposition de l'artiste consacrée aux objets « grand format » en contreplaqué. Formellement, elle s'inscrit dans la continuité des précédentes. Néanmoins, les surfaces réfléchissantes introduisent ici une nouvelle dimension : l'illusion. Les cubes reflètent la galerie, l'observateur, et se reflètent mutuellement. L'effet de multiplication et de fragmentation ébranle ainsi notre perception – tant visuelle que physique – de l'œuvre dans son ensemble. Depuis *Untitled (Pine Portal with Mirrors)* (1961/1978) jusqu'aux installations réfléchissantes de la fin des années 1970, le miroir occupe une place importante dans la pratique de l'artiste : lié à l'orientation spatiale, il permet d'établir une opposition continue entre ce que nous voyons et ce que nous savons.

Mirror, 1969

Dans ce court film datant de 1969, Morris fait du miroir une source d'ambiguïté quant à la perception de l'espace et du mouvement. Dans un enchaînement de mouvements de type performatif, l'artiste se déplace de façon circulaire dans un paysage enneigé, en tenant devant lui un miroir. Dans un premier temps, le miroir reflète le paysage tel un cadre mobile au sein du champ de la caméra. À mesure que le corps de l'artiste s'éloigne, le miroir ne reflète plus le décor et devient uniquement un outil réfléchissant la lumière.

Dans un texte datant de 1979, Morris mentionne le caractère illusoire du miroir en tant qu'espace « frauduleux », un caractère qu'il dit avoir appris à accepter comme élément nécessaire dans son travail. Le miroir complique la relation du regard au corps de l'observateur. L'artiste appréciait néanmoins la mythologie complexe du miroir et sa fonction, qui a évolué au cours de l'histoire. Considéré comme un objet pratique, il est également porteur de différentes symboliques associées à la tromperie, à l'aveuglement, à l'orgueil, à la violence et au mystère.



Robert Morris, *Mirror*, 1969, film 16 mm, durée 8 min. 31 s., collection Estate of Robert Morris, Courtesy Castelli Gallery, New York © Adagp, Paris 2019

Untitled (Portland Mirrors), 1977

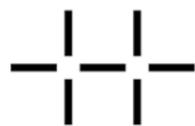
Au premier abord, le miroir contraste avec le caractère soi-disant littéral des œuvres de Robert Morris de cette époque – à son rejet évident de l'image ou de l'allusion. Pourtant, Morris commence à utiliser des miroirs dès 1961, ce qui met en évidence l'une des recherches au cœur de son travail : la relation entre ce que l'on voit et ce que l'on sait.

Untitled (Portland Mirrors) compte parmi plusieurs installations d'envergure conçues à partir de la seconde moitié des années 1970. Ici, quatre grands miroirs sont disposés de façon à créer – par effet de réflexion – des espaces fictifs au sein de la salle d'exposition (Morris parlait même d'espaces frauduleux, voire troublants). De longues poutres sont disposées au sol. Par la façon dont elles relient les miroirs, elles rappellent les lignes orthogonales des schémas illustrant le principe de la perspective centrale – telles des lignes qui guident notre regard vers l'infini. La combinaison des miroirs et des poutres permet d'articuler l'espace à deux niveaux : le réel et l'imaginaire.

Untitled (Portland Mirrors) introduit un élément de désorientation et déstabilise le processus de perception, un principe emblématique de la pratique de l'artiste.



Robert Morris, *Untitled (Portland Mirrors)*, 1977, bois de sapin Douglas de longueur variable, 4 unités, 182,88 x 243,84 cm, 30,5 cm de section (chaque), miroirs, 4 unités, 183 x 244 cm (chaque), collection Estate Robert Morris, Courtesy Castelli Gallery, New York, vue de l'installation au Portland Center for the Visual Arts, Oregon, mars 1977 © Adagp, Paris 2020



MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

DOSSIER DE
PRESSE

BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE



Robert Morris (1931, Kansas City, Missouri - 2018, Kingston, New York) est une figure majeure de l'histoire de l'art minimal, post-minimal et conceptuel. Il était également un critique éminent qui a contribué de manière importante au discours théorique sur l'art après 1960. Sa première exposition à la Green Gallery en 1963 marque l'émergence du minimalisme, un mouvement porté à la connaissance du public lors de l'exposition de groupe *Primary Structures* au Jewish Museum à New York en 1966, où les œuvres de Morris sont montrées aux côtés de sculptures de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd et Sol LeWitt, entre autres. Morris a également contribué au développement du land art, du process art, de la performance et du film d'avant-garde. Son œuvre a fait l'objet de grandes expositions monographiques à l'Institut València d'Art Modern (2011), au Museum Abteiberg à Mönchengladbach (2009), à la Tate Modern à Londres (2009), au Museum of Modern Art à New York (2008), au Museum Ludwig à Cologne (2002) et au Musée d'art contemporain de Lyon (2000).

BIOGRAPHIE DU CURATEUR

Jeffrey Weiss est commissaire d'exposition et critique indépendant. Il a été conservateur en chef au Solomon R. Guggenheim Museum à New York (2010-2018), directeur de la Dia Art Foundation à New York (2007-2008) et conservateur et chef du Département d'art moderne et contemporain de la National Gallery of Art à Washington, D.C. (2000-2007). Il est actuellement professeur adjoint à l'Institute of Fine Arts de l'Université de New York, poste qu'il occupe depuis 2008. Il a été le commissaire de grandes expositions sur On Kawara, Mark Rothko, Pablo Picasso, Jasper Johns ou encore Robert Morris. Contributeur régulier à *Artforum*, il a publié plusieurs livres, dont *Robert Morris: Object Sculpture, 1960-1965* (2014). Il vit et travaille à New York.

AUTOUR DE L'EXPOSITION



Shapeshifting de Linda Hayford (20mn)
Co-production CCN de Rennes et de Bretagne
Dimanche 11 octobre 2020, à 14h30 et à 16h au MAMC+
Photo : Patrick Lombaert

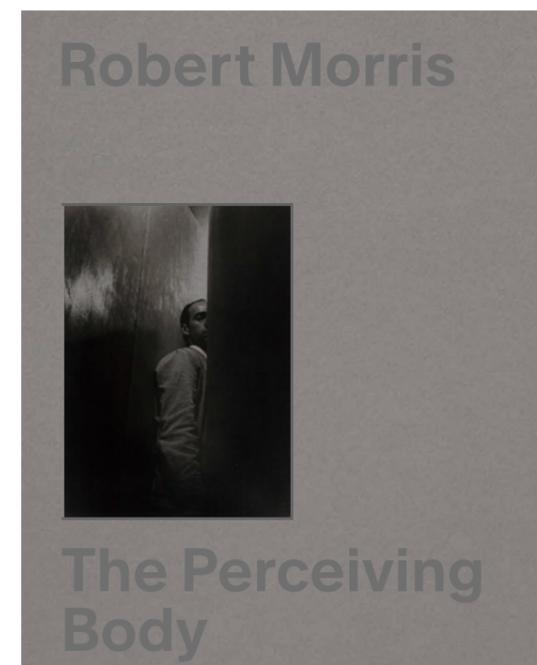
L'artiste américain Robert Morris portait grand intérêt à la danse. Dans les années 1960, il a contribué avec son épouse Simone Forti à la création du mouvement de danse post-moderne connu sous le nom de Judson Dance Theater. Au cœur de l'exposition, dans l'installation illusionniste *Portland Mirrors*, le MAMC+ invite Linda Hayford, danseuse et chorégraphe, à présenter *Shapeshifting*, une performance introspective et audacieuse. *Shapeshifting* nous interroge sur les métamorphoses physiques, impulsées par les émotions. Partant d'une esthétique hip-hop, Linda Hayford a mis au point une gestuelle inattendue, organique, où se mêlent diverses influences.

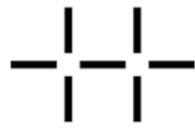
LE CATALOGUE

Ce livre accompagne une nouvelle exposition du travail de Robert Morris (1931-2018), une figure fondamentale dans l'histoire de l'art minimal, post-minimal et conceptuel. L'exposition a été pensée de manière à donner la priorité au rôle de l'installation et à la phénoménologie de la rencontre directe dans les œuvres produites par l'artiste dans les années 1960 et 1970, en insistant sur la relation entre l'objet sculptural et le regardeur – le « corps perceptif » – dans l'espace.

Le présent ouvrage réunit des textes écrits à partir de trois perspectives distinctes. Les essais de Jeffrey Weiss, Caroline A. Jones et Courtney Fiske s'intéressent aux réalisations et aux thématiques principales dans l'œuvre de Morris du point de vue de l'histoire de l'art, tandis que les témoignages personnels de la danseuse Simone Forti et du commissaire d'exposition et critique Bernard Ceysson concernent leurs relations de travail avec Morris au début de sa carrière. Enfin, trois essais de l'artiste lui-même – dont deux traduits pour la première fois en français – abordent certaines des préoccupations fondamentales de la sculpture après 1960 : médium, forme, espace et temps.

Coédition Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean,
Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole et
Mousse Publishing
Édition bilingue français/anglais
Disponible à la librairie du MAMC+, 27€.





MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

DOSSIER DE
PRESSE

EXTRAITS DU CATALOGUE

INTERRUPTIONS Jeffrey Weiss

Nommer les premières œuvres de Robert Morris n'est pas chose facile. Dans « Professional Rules », un essai daté de 1997, Morris revient sur ses objets « de grande forme » en contreplaqué et en fibre de verre que l'on associe aujourd'hui aux origines de l'art dit minimal. Ces œuvres, écrit-t-il, représentent la tentative de « battre en brèche la notion de sculpture pure du modernisme¹ ». La distinction est importante. Le projet moderniste – du cubisme au constructivisme et au-delà – est caractérisé par une réinvention de la forme sculpturale. La construction planaire à partir de matériaux utilitaires (papier, carton, tôle, fil de fer, ficelle, plastique, verre et acier) se substitue au travail sculpté, modelé ou moulé. La composition par entrecroisement de différents éléments remplace l'entité uniforme ou continue. Certains aspects de l'objet moderniste demeurent actifs tout au long des années 1960, par exemple dans le travail d'artistes tels que David Smith et Mark di Suvero.

Chez Morris, en revanche, l'objet est largement neutre : de géométrie compacte, sans rapport entre les parties et le tout – pas de composition, pas de design. Ses dimensions, généralement comprises entre 1,80 et 2,40 mètres de hauteur ou de longueur, impliquent une relation à l'échelle 1:1 avec le corps humain. Lorsque des œuvres de ce type sont présentées ensemble, elles sont négligemment distribuées plutôt que soigneusement disposées. Placées à même le sol, sans plateformes ni socles, elles sont non-monumentales mais suffisamment grandes pour dominer l'espace : elles confrontent, obstruent, entravent. Initialement produits par Morris lui-même, puis, au fil du temps, par d'autres, les objets sont fabriqués à partir de matériaux simples et suivant des méthodes de construction non artistiques. Ils s'opposent à l'examen matériel approfondi auquel invitent savoir-faire artisanal et raffinement technique. Leur relation antagoniste à la « notion de sculpture pure » du modernisme est à la fois stratégique et dictée par l'urgence.

Les premiers objets de Morris sont, pour certains, des produits dérivés de performances auxquelles il a participé. Spécifiquement, Morris a contribué au travail de la communauté de la Judson Church, un espace newyorkais dédié à la danse expérimentale dans les années 1960. Parmi les figures clés de la Judson figuraient les danseuses

Simone Forti (la première épouse de Morris) et Yvonne Rainer, pour lesquelles il a fabriqué des objets simples fonctionnant comme des accessoires : des objets à pousser, tirer, escalader, sous lesquels se cacher ou à appréhender physiquement de manière directe – quoique, dans le contexte de la Judson, non narrative et non symbolique. Ici, la relation de l'objet-accessoire au corps du performeur est explicite. Le rôle de la Judson dans l'histoire de la pratique morrissienne de la production d'objets construits comme accessoires dans certains de ses films-performances réalisés entre le milieu et la fin des années 1960 plaide également en faveur d'un rapport de ce travail au corps engagé – à la performance et à la danse. D'ailleurs, des photographies du début de sa carrière montrent l'artiste dans son atelier en train d'interagir avec certains de ses objets comme dans une performance.

Pourtant, la plupart de ses objets de grand format en contreplaqué et en fibre de verre ont été produits pour des espaces d'exposition, où ils sont explicitement au service d'une rencontre individuelle plutôt que collective. Le corps de l'artiste était le point de référence initial de l'objet en matière d'échelle : fabriqué par lui, l'objet était aussi inévitablement destiné à se confronter à lui – pour être éprouvé à travers sa relation à l'artiste en tant que sujet. Ces circonstances rappellent sa fonction dans un contexte de performance. Une fois exposé, cependant, le grand objet est principalement au service d'une rencontre avec un nouveau sujet : un observateur. Dans la mesure où la performance à la Judson Church était délibérément pédestre ou « basée sur des tâches », on pourrait dire que, dans le contexte de l'exposition, la tâche que sollicitent les premières sculptures de Morris est celle de percevoir³.

1. Robert Morris, « Professional Rules » (1997), *Have I Reasons: Work and Writings, 1993-2007*, Durham (NC), Duke University Press, 2008, p. 85.
2. Pour une analyse de l'objet comme accessoire par rapport au travail de Morris à la Judson, voir Kristin Poor, « Handling Judson's Objects », in Ana Janevski et Thomas J. Lax (dir.), *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 2018, p. 76-81. Voir aussi Virginia B. Spivey, « The Minimal Presence of Simone Forti », *Women's Art Journal*, printemps/été 2009, p. 11-18.
3. Le rapport du travail au corps chez Morris est un sujet récurrent dans la littérature sur l'artiste. Pour une analyse en profondeur de sa « vision critique de l'objet statique » et son attention à « l'espace comme extension du soi », deux notions clés du présent essai, voir Maurice Berger, « Wayward Landscapes », in Thomas Krens et Rosalind Krauss (dir.), *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, cat. exp., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. 18-33.

MORRIS MIROIR : REFLETS, ESPACE ET MOUVEMENT VERS 1969 Caroline A. Jones

Matériau | événement

Dans les années 1960-1970, les miroirs jalonnent malicieusement l'œuvre de Morris : ils posent des questions constamment déroutantes, occupent pour cet acteur artistique complexe un rôle beaucoup plus central que nous n'avons pu le penser jusqu'à présent. Par leur ambiguïté, par leurs métamorphoses, entre métaphore et catoptrique, ils sont essentiels à la compréhension de l'œuvre et de l'artiste : un Morris *miroir* recherche dans les glaces argentées et l'acrylique métallisée à la fois un matériau tout fait et le déclencheur de l'événement phénoménologique.

Morris fut en grande partie attiré par l'utilisation des miroirs à cause de son hostilité à l'ocularité moderniste¹. C'est au cours de la modernité que le miroir, auparavant fabriqué en déposant une feuille de métal argenté sur une plaque de verre, devint soudain un matériau hybride, obtenu grâce à un processus chimique d'argenture. Il devenait ainsi possible de produire de gigantesques plaques de verre à échelle industrielle. Morris fut l'héritier de la dernière phase de cette révolution. Au XX^e siècle, la technologie du verre flotté et le processus chimique du dépôt sous vide entraînèrent une rapide démocratisation des miroirs ; ils devinrent de moins en moins chers, au point que, dans les années 1960, Morris pouvait trouver qu'ils faisaient « toc² ». Ils faisaient toc, bien sûr, parce qu'ils demeuraient associés aux fausses aspirations de la populace, à ses rêves d'ascension sociale, au burlesque « décoratif à deux sous, [...] discodégénéré », et à une subjectivité enamourée d'elle-même : en un mot, « il flottait [sur eux] une connotation de narcissisme abject³ ». Grâce aux technologies nouvelles, les miroirs étaient sortis du cadre religieux et aristocratique pour se retrouver entre les mains des décorateurs modernes – mais les clichés métaphoriques et mythologiques leur collaient obstinément à la peau. Les formulations stigmatisantes de Morris révèlent les inquiétudes de classe qu'ils charriaient inévitablement. Que pensait donc son père, qui trimait dans les parcs à bestiaux de Kansas City, de ces objets de vanité jadis surtout associés aux femmes et

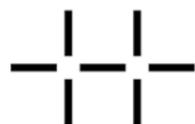
dont la possession les transformait en *précieuses*⁴ ? Le fils pouvait-il s'émanciper de ces inquiétudes de classe et de genre en manipulant cet objet à la manière d'un ouvrier ?

Si le miroir était un piège diabolique, s'il emprisonnait dans la vanité, c'était aussi le seul moyen pour les sujets modernes de se rendre *présentables* – ainsi, ils diffusèrent une sorte de *pratique de soi*⁵, pour reprendre l'expression de Michel Foucault⁶. La société Hart Mirror Plate l'affirmait dès 1925 : l'industrie moderne mettait à la portée de tous « l'un des instruments de civilisation les plus solides dont dispose l'humanité⁶ ». Morris, qui grandit à Kansas City, entendit peut-être parler de Hart, entreprise du Midwest fabriquant des miroirs cosmétiques et des miroirs pour dessus de cheminée. Après son arrivée à New York, il put constater qu'il avait toute une industrie de la miroiterie à sa disposition, par exemple en se rendant chez Mechanical Mirror Works, Inc., dont le magasin d'exposition, situé sur la 5^e avenue, était directement rattaché à l'usine de Washington Heights et qui aspirait à sortir des provinces de l'ameublement pour passer à la grande échelle de l'architecture moderne et aux canyons du Manhattan de l'après-guerre⁷. Avec de telles ressources à portée de main, Morris apprit bientôt qu'une plaque de verre (et, dès 1965, d'acrylique) à effet miroir, découpée sur commande à la taille voulue, était prête à vibrer, à tourner visiblement au gré des mouvements de qui la portait ou la contemplait, à se mouvoir, à manipuler la lumière, et même à *danser*⁸.

En mobilisant le corps à mi-chemin de l'ameublement et de l'espace architectural, Morris se faisait l'écho de l'histoire même du miroir – il est même probable qu'il ait rencontré une mise en scène de cette histoire dans des architectures habituellement bordées de miroirs : les studios de danse. À la fin des années 1950 et au début des années 1960, Morris passait dans les ateliers animés par Anna Halprin dans la région de San Francisco, avec sa compagne de l'époque, la danseuse et chorégraphe Simone Forti⁹. Ces rencontres lui firent comprendre que la seule chose qui comptait, c'était la mobilisation, non la mesure et la normativité que le miroir placé dans le studio de danse en était venu à signifier¹⁰. Halprin, dont les « expérimentations dans l'environnement » se déroulaient en extérieur, dans les

plantations du comté de Marin, voulait jouer sur les changements d'échelle et inciter le corps libéré à arpenter l'espace. Morris gardera toujours ces stratégies révélatrices à portée de main, même après avoir exclu la performance live de sa pratique.

1. Voir Miguel Ángel Hernández Navarro, « Politics of Blindness: Robert Morris' Antivision », in Katia Schneller et Noura Wedell (dir.), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon, ENS Éditions, 2015, en ligne : <https://books.openedition.org/enseditions/3832> (consulté en septembre 2019).
2. « Au départ, je pensais que les miroirs étaient un matériau assez toc, bas de gamme, discrédité et vaguement surréaliste. L'emploi d'un matériau ayant ce type de connotations me procurait une grande satisfaction », déclarait l'artiste dans un entretien avec Anne Bertrand (Robert Morris, *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth 1998-1999-2000*, cat. exp., Lyon, Musée d'art contemporain, 2000, p. 176).
3. *Robert Morris: Mirror Works, 1961-78*, cat. exp., New York, Castelli Gallery, 1979, p. 5.
4. Cf. Sabine Melchior Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994. [NdT : les mots suivis d'un astérisque sont en français dans le texte original.]
5. Selon Michel Foucault, les « techniques de soi » s'inculquent exactement à la manière du miroir : par des pratiques de contrôle et d'observation de soi.
6. Hart Mirror Plate, *Passing in Review* (1925), cité dans « The History of the Mirror: Through a Glass, Darkly », sur le site internet consacré à l'histoire industrielle de la Bienstock Furniture Library : <https://www.furniturelibrary.com/mirror-glass-darkly/> (consulté en août 2019). Hart Mirror Plate cessa ses activités en 1962. Ses archives se trouvent aujourd'hui à l'Université de l'Illinois, à Chicago.
7. Il semble que Mechanical Mirror Works était un important vendeur de miroir à New York dans les années 1960-1970. Un journaliste faisait part de ses craintes que son usine de Washington Heights ne ferme pour se réimplanter dans le New Jersey (Glenn Fowler, « Thriving Concern May Leave City », *New York Times*, 22 juillet 1979). Il est fait mention de son grand magasin de la 5^e avenue dans l'article « Mirror Tiles: A Quick Face-Lift for Drab Walls », *Popular Science*, vol. 211, no 4, octobre 1977, p. 151.
8. On ignore si les miroirs utilisés par Morris dans ses œuvres filmiques *Mirror* et *Finch College Project* (1969) étaient en verre ou en acrylique. Les carreaux miroirs en verre se trouvent communément dans les magasins de bricolage, mais des esquisses préparatoires de *Finch College Project* (dont il sera question ci-dessous) indiquent que les performeurs devaient jeter des miroirs en avant et en arrière, ce qui laisse penser que l'artiste voulait employer un matériau moins fragile. Il ne fait aucun doute que, dans les années 1980, Morris utilisait des miroirs d'acrylique pour ses sculptures courbes produisant l'effet anamorphique des miroirs de « galeries des glaces ».
9. On sait que, plus tard, Halprin tiendrait ses ateliers sur le sol en séquoia de sa retraite du comté de Marin, mais en 1954, Morris et Forti participèrent à ce que Halprin appelait le San Francisco Dancer's Workshop (officiellement fondé en 1955). Voir Kimberly Paice, « Catalogue », in Thomas Krens et Rosalind Krauss (dir.), *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, cat. exp., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. 90.
10. Maurice Berger analyse l'investissement de Morris dans le domaine de la danse et les liens que cela entretient avec ses autres pratiques spatiales et sculpturales dans « Wayward Landscapes », in *The Mind/Body Problem*, op. cit., p. 18-33. Voir aussi l'ouvrage de Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989.



MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

DOSSIER DE
PRESSE

ROBERT MORRIS ET LE MAMC+



Robert Morris, *Sans titre*, 1968-1969, aluminium, 150 x 428 x 420 cm, collection MAMC+ Saint-Étienne Métropole.
Photo : Y. Bresson/MAMC+ © Adagp, Paris 2020

Robert Morris a entretenu depuis les années 1970 des liens privilégiés avec le Musée de Saint-Étienne. Dès 1974, le directeur et conservateur Bernard Ceysson lui offre sa première exposition personnelle dans un musée en France, à partir d'œuvres alors disponibles à la galerie Sonnabend à Paris. Cet ensemble représentatif de son travail, mêlant installation, films, dessins et œuvres en feutre, fut complété par une *Felt Piece* réalisée sur place par Robert Morris et acquise par le Musée.

Le fonds d'œuvres de l'artiste s'est vu progressivement enrichi par des achats, dépôts et dons. Parmi ces réalisations majeures figure un autre feutre monumental de 1974 acquis en 1989, ainsi qu'une pièce minimaliste en aluminium de grand format datée de 1968 et achetée en 1993. À cette dernière occasion, Robert Morris a souhaité faire don d'une installation avec des pierres, *Sight Line* (1974), en souvenir de l'exposition de 1974 et en remerciement de l'engagement continu du Musée en sa faveur.

Comptant aujourd'hui pas moins de treize œuvres au total, ce corpus de référence en France est régulièrement valorisé dans les accrochages des collections du Musée. Il contribue par ailleurs avec excellence au panorama très significatif de la sculpture américaine minimaliste et post-minimaliste des années 1960-1970 rassemblé à Saint-Étienne.

PRÉSENTATION DU MUSÉE



Une institution de référence dans le domaine de l'art moderne et contemporain

Le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole propose une programmation d'expositions temporaires d'envergure internationale et valorise une collection majeure d'œuvres des XX^e et XXI^e siècles. Constituée d'acquisitions réalisées depuis le début des années 1980 pour l'art contemporain et d'importants dons et dépôts, elle rassemble aujourd'hui près de 20 000 œuvres.

À la collection d'art moderne et contemporain, allant du surréalisme au néo-expressionnisme, du Pop Art au Nouveau réalisme, du minimalisme aux mouvements les plus contemporains, s'ajoutent un fond conséquent de photographies et l'une des rares collections de référence dans le domaine du design en France avec des ensembles consacrés à Charles et Ray Eames, Le Corbusier, Jean Prouvé, Charlotte Perriand...

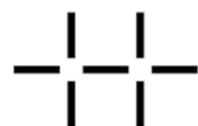
Avec une réelle volonté d'ouverture au monde, le Musée organise chaque année une dizaine d'expositions temporaires. Il a accueilli depuis 2003 de grands noms tels que Roman Opalka, George Baselitz, Richard Nonas, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Anish Kapoor, Jean-Michel Othoniel, Pierre Buraglio...

Un musée ouvert sur son territoire

Le Musée accueille chaque année près de 65 000 visiteurs. Il fait la part belle à une grande variété de publics, qu'ils soient « individuels » (67 %) ou en groupes (33 %). À travers sa politique d'exposition et de médiation, il se tourne fortement vers un public jeune (en 2018, 40 % des visiteurs avaient moins de 25 ans). En 2018, 71 % des visiteurs étaient habitants du département de la Loire et 39 % provenaient d'autres régions de France et de l'international.

Une institution au rayonnement international

Le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole est sollicité, tout au long l'année, pour des prêts d'œuvres ou projets d'expositions, dans le cadre de grandes manifestations nationales et internationales. Chaque année près de 300 œuvres sont ainsi prêtées et exposées à travers le monde dans des institutions prestigieuses (Centre Pompidou-Metz, Solomon R. Guggenheim Museum et MoMA à New York...). Des expositions hors les murs sont également organisées en France et à l'étranger (2017-2018 en Chine) à partir des fonds du Musée. Depuis 2019, il est membre du réseau international FRAME.



**MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE**

LES PARTENAIRES

MUDAM
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

L'exposition *Robert Morris. The Perceiving Body / Le corps perceptif* est organisée avec le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean.

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

Avec le soutien de la **Terra Foundation for American Art**.

La Terra Foundation for American Art a pour vocation de promouvoir l'exploration, la compréhension et l'appréciation des arts visuels des États-Unis auprès d'un public américain et international. Reconnaissant l'importance de la rencontre avec des œuvres d'art originales, la fondation permet leur étude, notamment à travers la présentation et le développement de sa propre collection d'œuvres d'art à Chicago. Afin de promouvoir le dialogue interculturel sur l'art américain, la fondation apporte son soutien et sa collaboration à des expositions, des programmes de recherches et de pédagogies innovantes. L'intime conviction selon laquelle l'art permet à la fois de distinguer et d'unir les cultures fonde toute son action.

**DOSSIER DE
PRESSE**

EXPOSITION D'INTÉRÊT NATIONAL



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le ministère de la Culture. Elle bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'État.

Franck Riester, ministre de la Culture a retenu une liste de 22 expositions, présentées dans des musées de France, afin de leur attribuer le label « Exposition d'intérêt national » en 2020. Le ministre a souligné que « ces expositions participent à la politique d'action territoriale du ministère de la culture et à une présence forte de l'État auprès des collectivités porteuses de projets. »

Le label « Exposition d'intérêt national » a été créé par le ministère de la Culture pour mettre en valeur et soutenir des expositions remarquables organisées par les Musées de France. Il récompense un discours muséal innovant, une approche thématique inédite, une scénographie et un dispositif de médiation destinés aux publics les plus variés, tout particulièrement dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle.

Ces « Expositions d'intérêt national » s'inscrivent dans le cadre de la politique de démocratisation culturelle menée par le ministère de la Culture. Elles mettent en lumière des thématiques qui reflètent la richesse et la diversité des collections des 1220 Musées de France. Des subventions exceptionnelles sont attribuées aux projets sélectionnés.

Les 21 autres expositions retenues en 2020 sont les suivantes :

Bourgogne Franche-Comté
Moirans-en-Montagne, musée du jouet

Jouons sport !

Autun, musée Rolin

Miroir du prince. L'Âge d'or du mécénat à Autun (1425-1510)

Chalon-sur-Saône, musée Denon

Miroir du prince. La Commande artistique de hauts dignitaires bourguignons (1425-1510)

Grand-Est

Châlons-en-Champagne, musées de Châlons-en-Champagne

Léon Bourgeois

Lunéville, musée du château

La sculpture en son château. Variations sur un art majeur

Nancy, musée Lorrain

La sculpture en héritage, les Adam, une dynastie lorraine

Hauts-de-France

Villeneuve d'Ascq, LaM

William Kentridge, Rétrospective – Un poème dont je ne me souviens plus

Ile-de-France

Saint-Cyr-sur-Morin, musée de Seine-et-Marne

Des peintres essentiels pour Mac Orlan

Nouvelle Aquitaine

Angoulême, musée de la bande-dessinée

De Popeye à Persépolis – Culture populaire, bande dessinée et animation

Bordeaux, musée des arts décoratifs et du design

Sneakers, le design à nos pieds

Bordeaux, musée des Beaux-arts

Absolutely bizarre.

La drôle d'histoire de l'École de Bristol (1800-1840)

Lussac-les-Châteaux, musée de préhistoire

Les Gravures de la Marche, images d'outre-temps

Normandie

Granville, musée d'art moderne Richard Anacréon

Carnaval

Caen, musée de Normandie –château de Caen

Carnaval

Cherbourg, musée Thomas Henry

En terre inconnue. Voyages d'artistes en Cotentin (1858 - 1950)

Le Havre, MUMA

Nuits Électriques

Occitanie

Toulouse, musée des Augustins

Toulouse XIVe siècle : un âge d'or entre guerre et peste ?

Nîmes, musée de la Romanité

L'Empereur romain. Un mortel parmi les dieux

Pays-de-la-Loire

Le Mans, musée Vert

Clair comme du cristal. Minéralogie du Massif armoricain

Provence Alpes Côte-d'Azur

Draguignan, musée des beaux-arts

Autour du Giaour et du Pacha de Lord Byron

Marseille, Vieille Charité

Le Surréalisme dans l'art Américain

Nice, MAMAC

She-Bam Pow POP Wizz

La Réunion

Villèle, musée historique,

L'Étrange histoire de Furcy Madeleine

Saint-Louis, MADOI,

Résonances - La Vie quotidienne à Bourbon au XVIIIe siècle

Saint-Leu, musée Stella Matutina

Résonances – Le travail à la Réunion et en Europe sous l'Ancien Régime

Régime