

JAUME PLENSA

Exposition, du 1^{er} décembre 2018 au 22 avril 2019



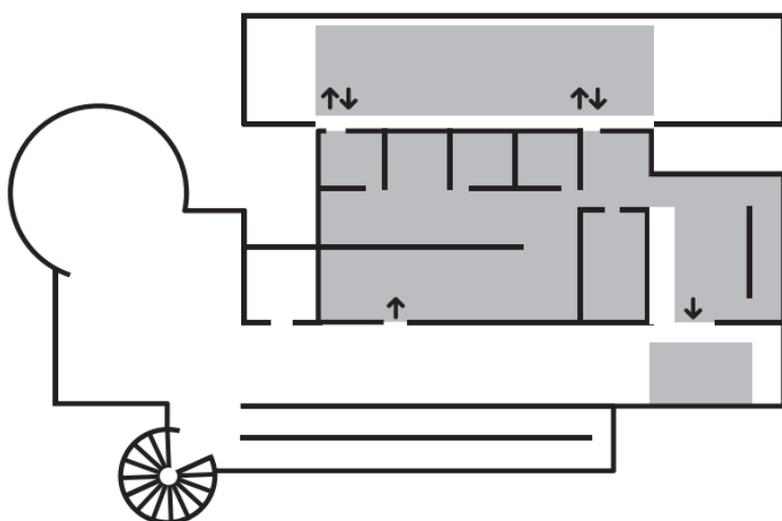
Jaume Plensa, *Firenze II*, 1992. Photo : Medina@PlensaStudioBarcelona.
VEGAP, 2018

« La sculpture est la meilleure façon de poser des questions. »

Jaume Plensa

Itinéraire recommandé

Cour aux sculptures



Édifice Meier

JAUME PLENSA a déclaré en maintes occasions que la sculpture est la meilleure façon de poser des questions. L'œuvre qui ouvre l'exposition, *Firenze II* (1992), est un immense point d'interrogation reposant sur le sol et s'appuyant contre le mur. Nous sommes face à l'interrogation en soi. Ce signe, « ? », nous rappelle qu'à chaque fois que nous l'utilisons, un énoncé se transforme en interrogation. Et n'est-ce pas là, justement, l'une des fonctions de la sculpture ? Maintenir l'incertitude, célébrer l'imprécision ? Engendrer de la perplexité, de l'hésitation, de l'insécurité ? Susciter des soupçons, répandre l'incrédulité, diffuser le scepticisme ?

Artiste extrêmement prolifique, Jaume Plensa construit une façon de regarder le monde lui permettant d'interroger ses relations internes. Sûr de la capacité de transformation qu'a son travail, il argumente scrupuleusement ses conclusions. Il montre à tout moment qu'il agit en toute liberté. Il dialogue sans crainte avec la notion de beauté, une beauté qu'il ne recherche pas forcément mais qu'il poursuit avec une extrême conviction lorsqu'il le fait. S'il ne fait jamais preuve d'un optimisme candide, il semble toujours persuadé que tout est possible. Il assume avec détermination la force du volume, de l'image, du mot ou du son dans ses œuvres, et ce, sans craindre les contradictions.

L'exposition retrace près de trente ans de travail de Jaume Plensa. On y pénètre en traversant une grande photo de son atelier, plein de maquettes et d'ébauches, de matériaux et d'outils, d'annotations et de traces d'une vie. Le parcours qui suit a été conçu pour permettre un accès cohérent à l'univers de l'artiste. Pour la première fois dans l'histoire du MACBA, l'espace muséal comprend une « salle en plein air », en l'occurrence la cour aux sculptures, où sont installées deux œuvres, *The Heart of Trees* (2007) et *The Heart of Rivers* (2016). Il s'agit-là d'un dédoublement qui renvoie à plusieurs titres à la façon de travailler de Jaume Plensa, qui a toujours alterné sculptures d'intérieur et sculptures d'extérieur. L'inattendu surgit souvent des tensions générées par les contraires : poids et légèreté se combinent dans la fermeté même d'un métal qui aspire à l'apesanteur en ne prenant parfois appui que sur un seul point, ou même en ne touchant pas le sol.

Cette tension par opposition émerge dans *Mémoires Jumelles* (1992), une œuvre composée de onze barres de fer, sous lesquelles nous sommes invités à passer. Ces contre-boutants, tendus entre deux murs qui se font face, plaquent contre les parois des objets quotidiens (sans doute des objets présents dans l'atelier de l'artiste) reproduits en fonte. C'est la tension, la force inhérente à la sculpture, qui fait que l'œuvre tient. Comme toutes les œuvres de Plensa, cette sculpture n'occupe pas un espace, elle crée son propre espace et le fait à travers la pression et la distance que fixent les objets.

De la même façon, son et silence s'opposent et alternent tout au long de l'exposition. Le son provoqué par l'oscillation de la matière, sculpture vibrante qui pénètre dans l'esprit du public par le biais de l'ouïe. Le son émis par *Matter-Spirit* (2005), lorsque le visiteur prend une masse pour frapper l'œuvre et, ainsi, non seulement l'activer, mais aussi signifier sa propre présence aux autres personnes présentes dans les salles. Celui de *Rumor* (1998), qui réalise le souhait de Blake dans le poème dont l'œuvre s'inspire : une goutte d'eau, légère, minimale, emplit littéralement l'espace. Ou encore celui de *Glückauf?* (2004), avec son tintement de lettres métalliques que déclenchent les mouvements des visiteurs tout autant que les courants d'air. Et, enfin, *Dante's Dream* (2003) nous accompagne de son murmure, semblable à celui d'un cloître monacal. En guise de contrepoint, d'autres pièces nous parlent en tirant parti de la force de l'absence de son. Ainsi, *Silence* (2016) réclame un lieu où il n'est pas nécessaire de parler. Sa protagoniste affiche une sérénité maximale et nous invite à faire de même ; l'équilibre trouve ici dans le calme son environnement naturel. Avec *Self-Portrait with Music* (2017), le silence se fait assourdissant : la notation musicale remplit l'espace de multiples mélodies. L'œuvre de Plensa cache aussi nombre de références à la poésie et à la science. *Islands III* (1996) recèle nombre de ses références personnelles, comme ces bouteilles en verre fermées placées à l'intérieur de prismes de résine qui semblent conserver en toute sécurité des essences concentrées.

Le travail de Plensa regorge de références à l'art : de la tradition classique à l'art conceptuel, de la Renaissance aux avant-gardes historiques. Duchamp, parmi d'autres, y est, par exemple, clairement cité. Plensa dialogue avec l'art et avec les artistes du passé. Il fait de leur legs intellectuel et formel sa matière première. Il revient aussi sur l'histoire sociale et culturelle pour jeter un éclairage particulier sur l'individu et sur la société. Dans un dialogue permanent avec l'histoire des idées, il affiche une prédilection pour la « Modernité », cette époque moderne qui, pour lui, fut celle où se façonna le temps présent. Le grand récit qui s'imposa alors – surtout au cours de ce long siècle que fut le XIX^e – était solide et sans fissures. L'ordre européen rayonna dans le monde entier lorsqu'il fut à son zénith. C'était un projet idéologique qui couvrait tous les champs de l'action humaine – économiques et militaires, bien sûr, mais aussi scientifiques, culturels, et même spirituels. Il faisait passer l'individu avant le groupe et prônait une équité juridique et une égalité des chances qui, cependant, ne dépassèrent pas le stade de l'apparence. Il soutenait que le développement induit par les progrès scientifiques et technologiques offrirait aux gens une vie toujours meilleure. Il voyait dans le capitalisme émergent le seul modèle économique viable et dans la croissance le moteur du progrès.

C'est dans cet esprit que nous devons comprendre *Dallas?... Caracas?* (1997). Cette œuvre qui interroge toutes les modernités possibles en mettant en contraste deux villes aux histoires parallèles mais devenues des symboles presque opposés. Deux villes qui crurent aux promesses de la Modernité et proposèrent à leurs habitants un horizon de progrès basé sur l'extraction du pétrole qu'elles n'atteignirent jamais, semant la déception. Plensa nous en parle à travers deux cents photos prises à l'intérieur de cuisines. Des cuisines où il n'y a personne. On n'y voit que des meubles, des ustensiles et quelques aliments. Et si l'on croit pouvoir deviner dans laquelle des deux villes chacune a été photographiée, elles ont toutes en commun l'essentiel : elles sont l'endroit où se prépare la nourriture, c'est-à-dire ce qui est appelé à devenir nous-mêmes, notre organisme.

Le corps, en tant que représentation de l'humain, est constamment présent dans le travail de Plensa. Et d'abord par ses dimensions. Ce n'est pas un sujet nouveau dans l'art. L'art grec en a fixé les règles. Avec son *Homme de Vitruve*, Leonard de Vinci établit entre chacune des parties de l'anatomie des rapports pouvant être étendus, métaphoriquement, au monde entier. Le Corbusier proposa son Modulor. Plensa, lui, propose Plensa. Il fait le choix de la simplicité, et de l'honnêteté. La hauteur de *Mémoires Jumelles* est celle de l'artiste avec le bras tendu ; la silhouette du corps de *Continents I and II* (2000) est la sienne ; les deux sculptures qui sont à l'extérieur montrent l'artiste blotti, étreignant des arbres dont les dimensions sont idéales pour son corps. Mais la présence de l'individu, de son corps et de son âme, va bien au-delà. S'il nous fallait définir Plensa en une formule, ce pourrait être « le sculpteur de l'humain ».

La présence de l'individu se retrouve aussi dans l'accumulation organique de *Tervuren* (1989), qui nous renvoie à Artaud : « Là où ça sent la merde ça sent l'être. » L'immense forme sphérique ne laisse aucun doute sur ce à quoi elle se réfère : un produit humain indispensable, inutile, malodorant et méprisable, mais qui est essentiel pour notre vie et pour engendrer encore de la vie. C'est un peu comme l'art : personne ne sait exactement à quoi il sert – puisqu'il ne sert à rien et qu'il sert à tout –, il est apparemment improductif, mais il est indispensable pour créer d'autres œuvres d'art. Il adopte ici la forme d'une sphère lourde, puissante, texturée.

La référence à l'humain se manifeste aussi de façon radicale dans *Glückauf?*, qui présente le texte de la Déclaration universelle des droits de l'Homme, adoptée par les Nations unies en 1948. Inspirée par la Révolution française – la Modernité, toujours et encore –, elle évoque la grande « famille humaine », une aspiration prometteuse mais toujours lointaine... L'œuvre occupe l'espace central de la plus grande des salles de l'exposition, telle un portrait au travers duquel on peut passer. Elle nous montre l'humanité dans son aspiration la plus fondamentale : la défense de sa dignité et le respect de tout son potentiel. L'Europe d'aujourd'hui, cette Europe plongée dans ses contradictions, entre la montée du fascisme et la résistance d'une bonne partie de ses habitants (qui sont aussi ceux qui s'indignent quand on laisse mourir ceux qui tentent de traverser la Méditerranée), se doit de réclamer le respect des droits de l'Homme sur toute la planète. Ici, la Déclaration occupe l'espace en émettant un son qui nous interpelle, nous obligeant à la lire, à la comprendre et à prendre conscience.

Nous vivons des temps confus et intenses. Nous souffrons de la déshumanisation de la sphère publique. La pression pour que l'art et la culture se réfugient dans un coin bien tranquille, loin de toute velléité d'engagement et dans un consensus aussi mou que confortable, a redoublé. Ce refuge est apparemment tentateur, mais il est plein à craquer. On peut aussi bien y trouver la simple célébration de la forme que le pur divertissement – des choses bien agréables, sans doute, mais totalement insatisfaisantes. La quête de nouvelles conquêtes, la recherche de nouvelles places à prendre, devient dès lors une nécessité. Ces places n'étant pas les nôtres, il nous faut les conquérir pied à pied. Cela implique de nous doter de lieux de vivre-ensemble et de nous donner les moyens de parvenir vraiment à l'émancipation. Ici émergent, dans une imprécise disposition, des rêves, des désirs, des potentiels et de nouveaux objectifs.

Le grand récit de la Modernité commence en laissant peu de place aux questions, surtout à celles pour lesquelles il n'y a pas de réponse immédiate. Ces arguments étaient solides, mais ils se sont fissurés avec le temps. De ces lézardes ont surgi à nouveau des questions qui corroborent l'impossibilité d'une certitude totale. Chez Jaume Plensa, l'interrogation radicale pénètre et se manifeste jusque dans ses solides pièces en fonte, dans ce métal inébranlable qui a tant de fois permis d'immortaliser des personnages et des gestes historiques. C'est sans doute pour cela qu'il nous dit qu'il reste peut-être un ultime réduit de relative certitude : à la surface de *Firenze II*, l'œuvre par laquelle commence l'exposition, on peut lire le mot « rêve », ce lieu qui échappe à notre conscience et où désir et crainte se font images. Le rêve, comme l'art, nous rapproche de la réponse à une question jamais formulée expressément. Il n'y a pas de rêve sans désir, mais, sans rêve, il n'y a que des points d'interrogation qui s'élancent vers le ciel. Et nous nous retrouvons, encore et encore, face à la question elle-même.

Exposition organisée et produite par le MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Commissaire

Ferran Barenblit

Publication

Le livre *Jaume Plensa se* présente avant tout comme un parcours photographique d'Anne Pöhlmann à travers l'exposition présentée au MACBA. On y trouvera aussi des articles de Ferran Barenblit, Clare Lilley, Catherine Millet et Hèctor Parra. Éditions en catalan, en espagnol et en anglais. Disponible à partir de février 2019.

Visites commentées

Comprises dans le prix de l'entrée. Consulter les heures et les langues sur macba.cat

Visites accessibles

Accessibilité auditive (catalan)
Dimanche 16 décembre à 12 h

Amis du MACBA

Visite guidée exclusive avec Ferran Barenblit

Mercredi 12 décembre à 18 h

Appli du MACBA

Téléchargez notre appli. Vous y trouverez des fiches explicatives sur les oeuvres de l'exposition *Jaume Plensa*, ainsi que des informations détaillées sur nos expositions et nos activités, des vidéos, des curiosités et tous les renseignements pratiques nécessaires pour vous rendre au musée. Disponible en catalan, espagnol et anglais.

Parlons de... Jaume Plensa

Avec Ferran Barenblit
Samedi 1^{er} décembre à 18 h



Avec le soutien de



Julius Bär



Avec la collaboration



Heures d'ouverture

Les lundis, mercredis, jeudis et vendredis, de 11 h à 19 h 30
Fermé les mardis non fériés
Ouvert le samedi de 10 h à 20 h et les dimanches et jours fériés de 10 h à 15 h

Tous les samedis, entrée libre au musée de 16 h à 20 h.

Les billets d'entrée au musée sont valables un mois. Activez-les à l'accueil et réutilisez-les autant de fois que vous le voudrez.

MACBA

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
macba.cat

Suivez-nous sur



#JaumePlensa

Devenez Ami du MACBA dès 15 € par an.

Partenaires médias

