Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 11 (2014)

Artikel: Arte Povera en ciment, béton et eternit

Autor: Gargiani, Roberto / Rosellini, Anna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984500

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Arte Povera en ciment, béton et eternit

Roberto Gargiani, Anna Rosellini

Prologue : les *Cementarmati* d'Uncini

Pour redéfinir l'essence même de la sculpture en béton par rapport à d'autres types de sculpture, il convient d'étudier les expériences des artistes qui, depuis la moitié des années 1950, ont cherché à définir la nature de ce matériau. Ils se sont concentrés sur sa singulière expressivité, dans le contexte des phénomènes sociaux et historiques qui, en Europe, ont été marqués par la vision des ruines des bombardements de la Seconde Guerre mondiale avec les carcasses des bâtiments en béton armé visibles et exposées aux intempéries, aussi bien que par les grands ouvrages de reconstruction, où le béton armé est le matériau privilégié mis en œuvre selon divers contextes productifs et économiques. Certaines des principales sculptures en béton portent les signes de ce contexte historique et économique particulier. Dans de nombreux cas, le matériau aux mains des artistes exprime des valeurs culturelles qui ne peuvent être pleinement comprises sans les évaluer à la lumière de ce contexte.

Dans l'art italien, le béton va revêtir des valeurs très différentes de celles qui s'imposent dans le milieu international, bien loin de l'engouement pour les effets décoratifs sophistiqués d'une texture de surface. Bien que les divers artistes italiens occupés à expérimenter le ciment, le béton, le béton armé, ou des dérivés du ciment tels que l'eternit, soient plus ou moins les débiteurs du monde de la construction, ils ne prendront jamais pour modèle le traitement raffiné du matériau de Carlo Scarpa ou des brutalistes, mais plutôt ce qu'ils voient dans les chantiers en cours : un béton sans finition ou un produit préfabriqué, mais dans tous les cas un béton ou un ciment armé extrêmement grossier, banal, anonyme et pauvre.

C'est vers la fin des années 1950 que le ciment et le béton font irruption dans l'art italien en tant que matériaux destinés à participer à la genèse d'une alternative créatrice, par le biais de Giuseppe Uncini et Mario Schifano, qui travaillent à Rome dans des ateliers voisins. Partageant un intérêt commun pour les chantiers de construction de leur époque, les deux artistes commencent à utiliser ces matériaux. Comme l'expliquent Uncini et Schifano, ils se rendent souvent sur le chantier de construction

Giuseppe Uncini, Terre, *1957.*

du village olympique pour les Jeux de 1960, et c'est là qu'ils commencent à apprécier le potentiel créatif du ciment dont le coût est extrêmement bon marché. Chacun va expérimenter sa propre manière d'utiliser le ciment : chez Schifano, il forme simplement une épaisse couche malléable de revêtement sur une toile de jute, tandis qu'il permet à Uncini de créer de véritables sculptures.

Pour Schifano, le ciment est une découverte momentanée qui lui permet de poursuivre sa vision personnelle du goût pour le monochrome qui imprègne l'art international de la fin des années 1950, des toiles blanches de Rauschenberg aux *Achromes* de Manzoni ; il lui permet aussi de s'affranchir des instruments typiques de la peinture, du pinceau à la couleur[1]. Des œuvres telles que *Pittura* de 1959 et *Cementiferro nº 6* de 1960 montrent les différentes façons d'utiliser le ciment, aussi bien en tant que tache informe encore appliquée sur la toile selon la méthode conventionnelle de l'art contemporain international (les bavures attestent que le ciment est utilisé de la même façon que le *dripping* de Pollock), qu'en tant que couche de matériau doté d'un puissant degré antiartistique et définissant l'épaisse corniche d'un centre constitué d'un panneau de fer, comme s'il voulait matérialiser l'abstraction découverte par Malevitch.

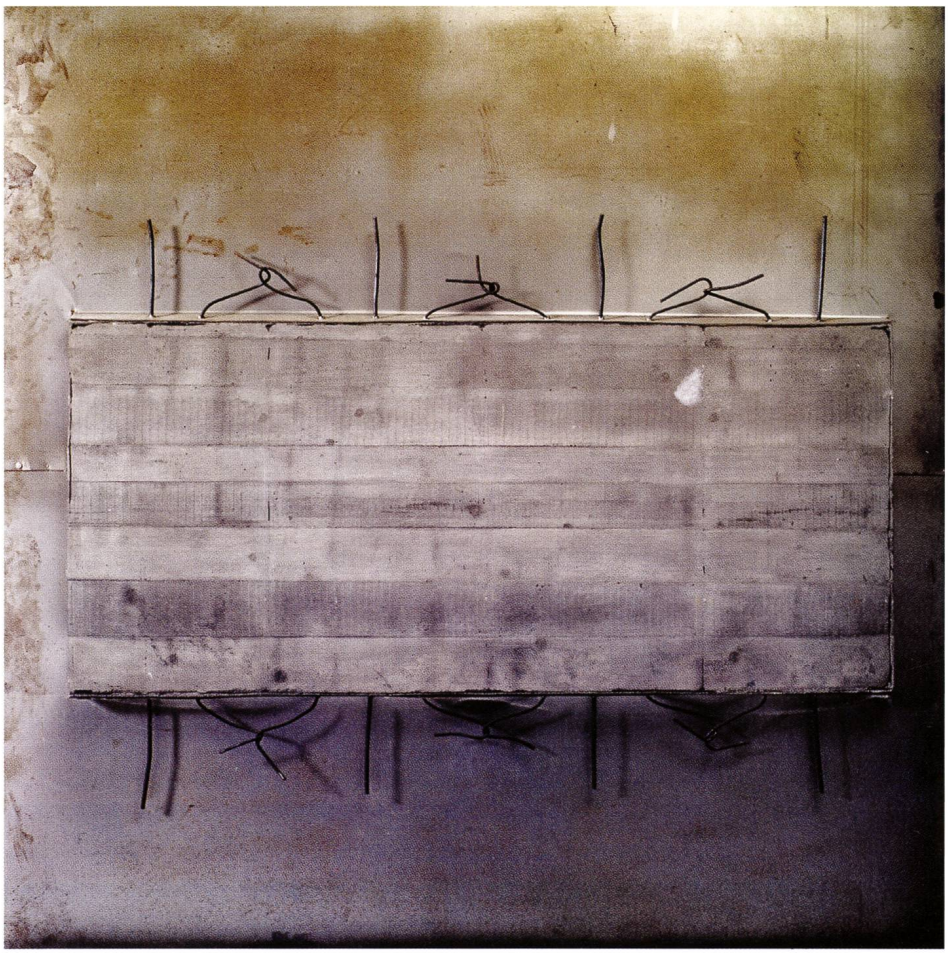
Il est probable que les recettes de nature purement constructive pour le traitement des toiles préparées par Jean Dubuffet, à l'aide de mortiers à base de ciment pour la production de pâtes ayant valeur d'enduit, doivent être considérées comme les premières formes d'un nouvel usage du ciment dans l'art. L'hypothèse s'avérerait fondée si l'on considère que Uncini, l'artiste qui, dès la fin des années 1950, explore de manière systématique la nature constructive et symbolique du matériau utilisé pour la reconstruction d'après-guerre – le béton dans sa version avec armature –, débute avec une série de peintures du même type que celles de Dubuffet[2].

A partir de 1956 environ, Uncini compose des planchettes intitulées *Terre*, en utilisant comme support de la masonite ou du celotex sur lesquels il étale des couches de terre, de sable, de sciure de bois, de tuf, de poudre de marbre, de cendre, de goudron, de tempéra et même de ciment, appliquées à la truelle. Mais en 1957, parallèlement à la fabrication de ces planchettes, il commence à étudier une autre façon de concevoir ses tableaux, qui va radicalement transformer son attitude encore picturale vis-à-vis de ses *Terre*, interprétations des *Texturologies* de Dubuffet, en un processus constructif fondé sur le béton armé. Lorsqu'il n'y a plus l'idée de base – encore présente dans les *Terre* – qui consiste à étaler des matériaux différents sur le support, le produit issu de la fabrication de l'œuvre est désormais différent du tableau. Mais cette œuvre de 1957, *Cemento*, veut encore être une « toile », même si on discerne déjà le thème qui deviendra l'une des caractéristiques de la série intitulée *Cementarmati*, de l'armature métallique traitée comme un tissage des lignes graphiques.

Jusqu'en 1959, Uncini continue à façonner les surfaces de ciment avec des outils manuels, toujours selon le procédé d'application des matériaux sur un support utilisé pour les *Terre*. Les fils de fer du tissage sont toujours visibles, mais uniquement le long des bords, où ils créent parfois l'effet des franges d'un tapis – image que confirme la sublimation de la toile picturale originelle en tissage structurel du ciment.

C'est à partir de 1959 que Uncini s'affranchit définitivement du souvenir des *Texturologies* qui subsistait encore dans ses premiers *Cementarmati* terreux, qu'il se

libère du traitement manuel de la surface et renonce définitivement au pinceau. Il se base désormais directement sur le processus constructif du bâtiment pour fabriquer ses œuvres. Ainsi, le béton est coulé dans de véritables coffrages en planches de bois, comme dans les chantiers de construction, et les empreintes sur la surface sont celles des veines du bois et des joints. Les empreintes agissent sur la surface en la rendant artistique sans intervention supplémentaire, comme dans le cas du béton brut. Uncini n'hésite pas à enrichir les empreintes des coffrages en bois avec la trame originale de fils de fer qui devient désormais géométrique. L'absence de tressage des fils présent dans ses premières œuvres en ciment est significative de la dépersonnalisation progressive et de la perte de visibilité de la main de l'homme dans l'œuvre d'art ; à la place des fils, Uncini utilise la maille préfabriquée des filets existants sur le marché. Les œuvres de 1959-1960, telles que *Cementarmato e lamiera* ou celles qui font partie de la prochaine série de *Ferrocementi*, représentent une étape cruciale. Ce n'est qu'après ces travaux que Uncini peut affirmer qu'il agit au-delà de la figuration qui était encore suggérée dans les premières œuvres où le ciment était appliqué à la main.



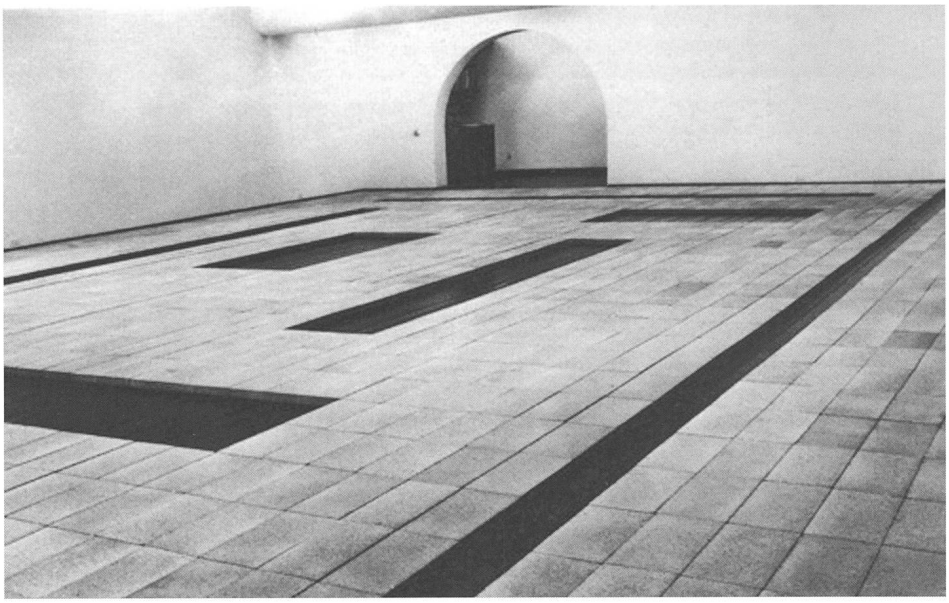
Giuseppe Uncini, Cementarmato e lamiera, *1959.*

Ciments de l'Arte Povera

L'angoisse de l'essentiel et du primaire, le désir de s'affranchir des manifestations artistiques conventionnelles et l'impulsion idéologique de radicaliser la question de l'expression archétypique finissent par pousser les artistes italiens de l'Arte Povera, actifs à Turin, à définir, pour leurs sculptures, un échantillon sélectionné de matériaux aussi anonymes et banals que le carton ondulé, les bouteilles, les baguettes, les filets métalliques ou les cordes, afin de poser, dans toutes les sculptures, les questions soulevées en partie par la nature particulière de ces matériaux et par leurs mises en œuvre. Les artistes de l'Arte Povera ajoutent également le ciment à ces matériaux, sur le modèle d'Uncini. Mais pour eux, le matériau n'est plus investi des implications conceptuelles et constructives expérimentées par ce dernier.

Le ciment entre dans le catalogue des matériaux de Michelangelo Pistoletto mais, comme dans les sculptures d'autres artistes de l'Arte Povera exposées dès 1967, il n'aura jamais une valeur prépondérante et ne parviendra pas à définir des séries du genre des *Cementarmati*. Son apparition dans les œuvres de Pistoletto coïncide avec la série de sculptures présentées en janvier 1966 à son atelier de Turin. Etiquetées *Oggetti in meno*, ces œuvres sont surtout réalisées au cours de 1965 en tant que réactions critiques, sous forme d'installations, aux œuvres vues durant ses séjours à New York en 1965. En plus du carton d'emballage, du tissu, du bois ou de l'acier, Pistoletto utilise du béton coulé dans des coffrages rudimentaires faits de planches de sapin pour la sculpture appelée *Colonne di cemento*, laquelle est constituée de quatre éléments prismatiques identiques, chacun muni d'un socle élevé. Le béton porte les empreintes du traitement imparfait et des joints des planches des coffrages, mais n'apparaît pas dans la couleur du mélange, car il est peint en gris foncé. Avec *Pozzo* et *Rosa Bruciata*, toutes deux en carton d'emballage, ou *Quadro da pranzo*, en planches de chêne non traitées, *Colonne di cemento* confirme une manière rudimentaire et artisanale d'utiliser les matériaux dans la sculpture qui deviendra typique de l'Arte Povera, bien que très souvent, Pistoletto n'hésite pas à recouvrir les matériaux d'une fine couche de couleur.

Colonne di cemento inaugure la série de sculptures réalisées de 1966 à 1969 avec du ciment par trois autres artistes du milieu culturel de Turin : Alighiero Boetti, Gilberto Zorio et Giovanni Anselmo. Boetti et Zorio, qui expérimentent les produits à base de ciment, déclarent leur passion pour les chantiers et les dépôts de matériaux de construction. Du reste, pour bien comprendre la raison de l'utilisation de certains matériaux dans les œuvres de l'Arte Povera, il faut considérer l'activité de construction entreprise à Turin au début des années 1960, ainsi que les produits de construction en circulation, à commencer par l'eternit fabriqué sous licence suisse à Casale Monferrato. Le fait que Boetti et Zorio, contrairement à Pistoletto et Uncini, utilisent aussi l'eternit en plus de ciment, doit être évalué avec soin : avec ce matériau, les industries proposent un catalogue de produits de construction préfabriqués tels que des tubes ou des panneaux qui deviennent, pour les artistes turinois, l'expression d'un ciment déjà doté d'une forme. L'Arte Povera est ainsi amené à exprimer un type particulier de *ready made*, déjà expérimenté par Carl Andre, en des termes similaires, et une recherche de deux questions artistiques cruciales dans les années 1960 à l'échelle internationale : celle de la forme et celle de la non-forme, ou *antiform*. C'est dans le contexte de ces perspectives théoriques que l'eternit prend le pas sur le ciment et devient le matériau privilégié de Boetti et surtout de Zorio.

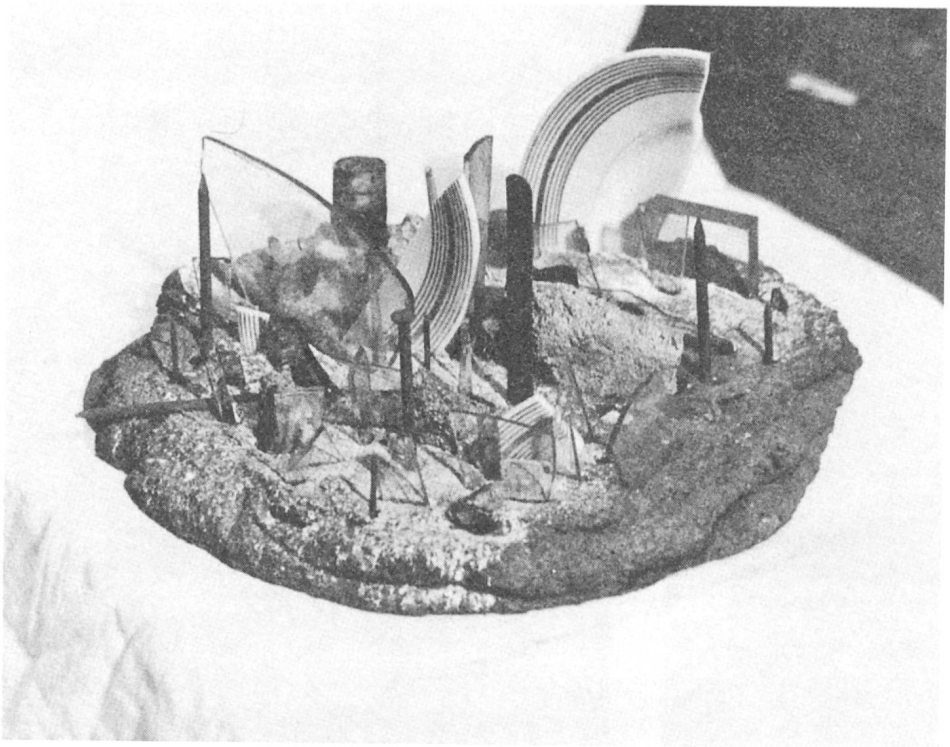


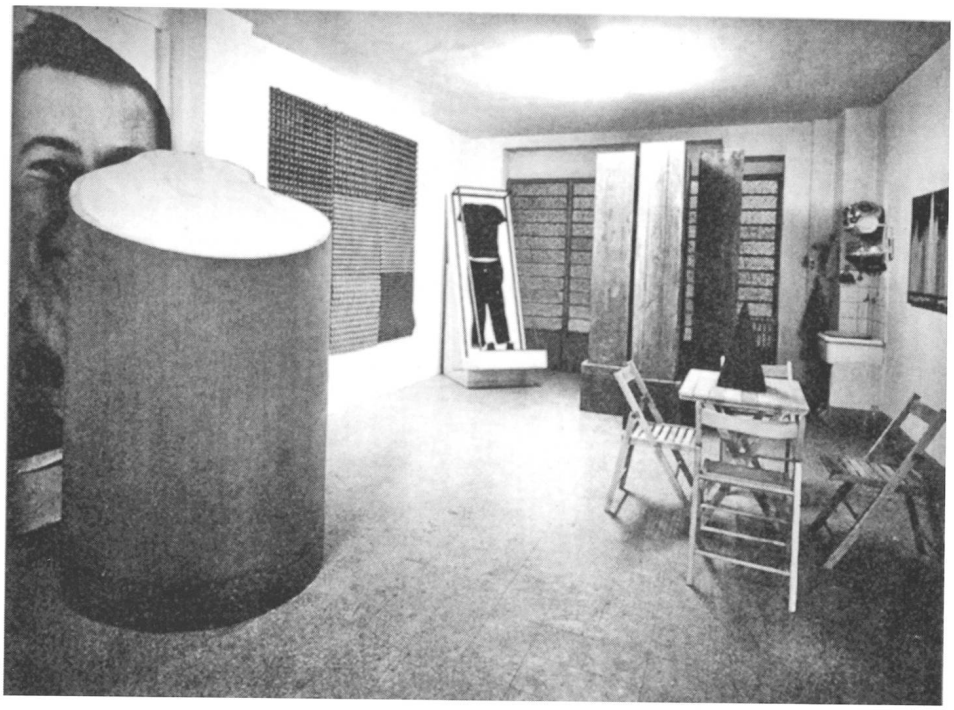
Carl Andre, 8 Cuts, *1967.*

La première sculpture en eternit, *Catasta*, est montée par Boetti à la fin de 1966 et exposée en janvier et février 1967 à Turin, à la galerie Christian Stein[3]. *Catasta* se compose de 34 tubes préfabriqués en eternit, de section carrée et de même longueur, montés pour créer une œuvre qui n'a pas d'autre ambition que d'être un empilement de pièces les unes sur les autres, comme dans un dépôt. Andre avait déjà préparé des sculptures en forme d'empilement avec le même sens que celui de *Catasta*[4]. Par rapport au modelage de type sculptural encore proposé par Uncini ou par Pistoletto, Boetti parvient à limiter, au moyen de l'eternit, le processus créatif à la sélection de produits commerciaux et à leur disposition ordonnée. Les photographies de blocs de béton creux, intitulées *Concrete Visions* et prises par Nancy Holt en 1967 dans les dépôts de matériaux de construction, traduisent la fascination des artistes américains pour le même genre de produits industriels que ceux admirés par Boetti. Contrairement aux *Concrete Visions*, il n'est pas fondamental pour Boetti que les tubes d'eternit soient percés et créent, comme les blocs de béton creux, des télescopes qui passionnent Nancy Holt. L'idée que poursuit Boetti est totalement conceptuelle, comme si *Catasta* représentait pour lui la quintessence de la pensée artistique – ou son annulation définitive.

Après l'exposition à la galerie Christian Stein, une nouvelle version de *Catasta* est montée par Boetti avec des tubes en eternit moins nombreux et de dimensions différentes, pour l'exposition inaugurale de l'Arte Povera à la galerie La Bertesca, à Gênes, en automne 1967. C'est pour le catalogue de cette exposition que Germano Celant invente la définition de l'Arte Povera et définit le cadre d'une recherche centrée sur une utilisation des matériaux similaire à celle des représentants de l'Art Brut, des artistes tels que Fontana, Manzoni, Burri ou Beuys et des architectes du *béton brut* et du *New Brutalism*[5].

Après *Catasta*, Boetti et Zorio se lancent dans la fabrication de sculptures en ciment et en eternit qui sont exposées fin 1967. Il convient de noter qu'à la même période, certains designers commencent à proposer des œuvres en éléments préfabriqués en eternit, comme les étagères ou les cloisons réalisées par Gérard Ifert avec des tubes sciés de différentes tailles destinés aux conduits de ventilation[6].



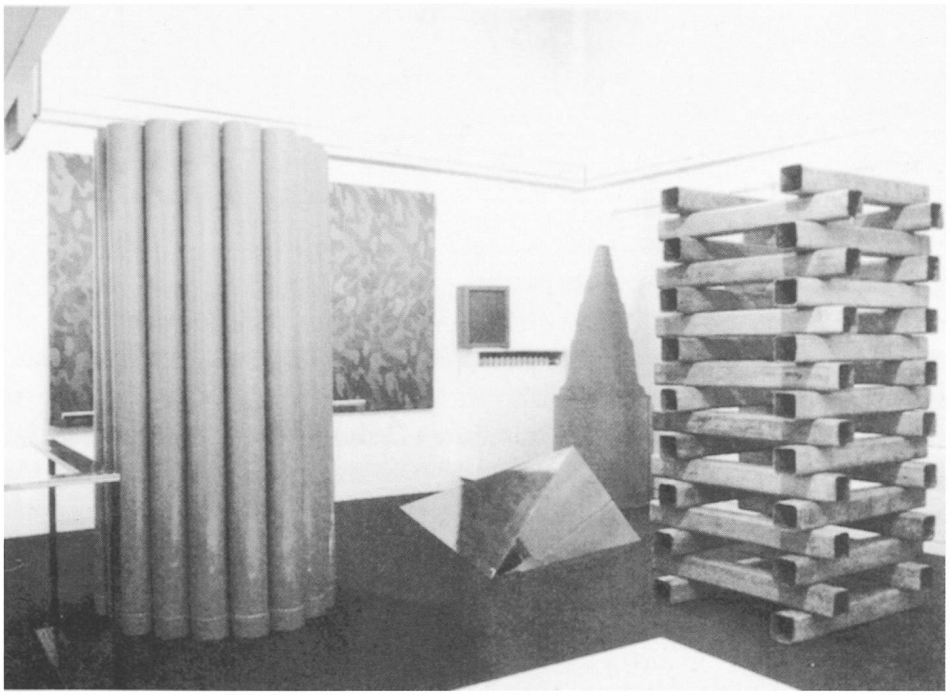


Carl Andre, Untitled (pizza), *1961-1962.*

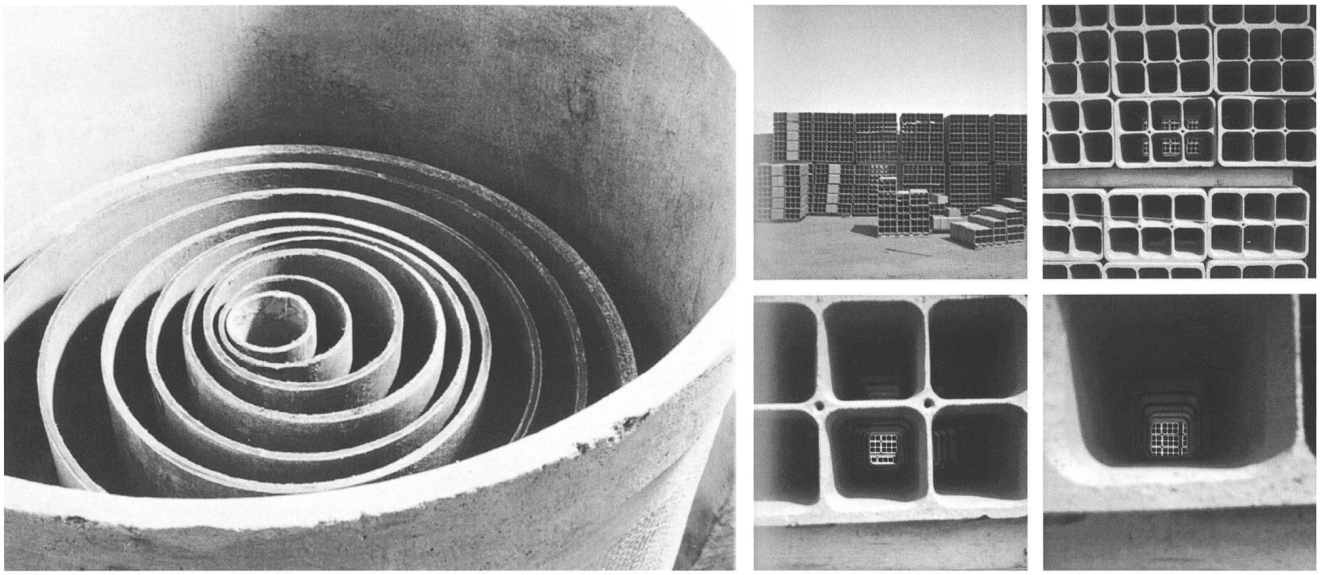
Michelangelo Pistoletto, Oggetti in meno *exposés dans l'atelier de l'artiste à Turin, 1966. La sculpture intitulée* Colonne di cemento *est visible au fond de la pièce.*

Boetti crée une série de sculptures en eternit et en ciment qui constitue presque une sorte de catalogue des différentes formes expressives de ces matériaux. Les sculptures intitulées *Tubi eternit, Eternit 9, Cemento 360, Cemento* et *Senza titolo* (une sorte de tabouret avec quatre pieds à la surface traitée avec du ciment appliqué au pinceau) font partie de cette série. Dans les sculptures utilisant des produits en eternit, la principale différence par rapport aux précédents empilements de tubes consiste à scier ces mêmes éléments industriels, ou à les emboîter les uns dans les autres, afin de créer des séquences d'effets optiques en forme de spirales – *Tubi eternit* et *Eternit 9* –, ou pour en recomposer la forme originelle, toutefois balafrée par la jonction introduite par l'artiste – *Eternit (pavimento)*. C'est donc la notion même de *ready made* implicite dans l'opération à l'origine de *Catasta* qui est remise en question. Boetti utilise désormais des produits en eternit pour réfléchir en toute conscience au *ready made* et à ses variantes – le *ready made* assisté –, comme l'atteste le degré de manipulation des pièces individuelles qui, de *Catasta* (*ready made* à l'état pur), passent à *Eternit (pavimento)* (*ready made* avec coupe et sa recomposition), à *Tubi Eternit* et à *Eternit 9* (*ready made* assisté). Mais avec le ciment, Boetti forme d'épais cadres carrés dans lesquels il glisse dans l'ordre, comme sur une étagère d'entrepôt, des feuilles d'eternit – *Cemento 360* – ou des petits blocs de ciment – *Cemento*.

Pack est une œuvre qui introduit d'autres questions dans la série de sculptures en eternit et en ciment de Boetti. Au fond d'un récipient cylindrique en eternit est déposée une couche de ciment à prise rapide qui craquèle en se solidifiant. L'œuvre est significative de la valeur attribuée au procédé de fabrication du ciment par rapport à l'eternit, aux effets de sa solidification qui devient la métaphore d'un processus géologique, de phénomènes naturels de désertification. Le passage des toiles perforées ou des plastiques brûlés de Fontana et Burri au ciment craquelé de Boetti implique un changement de



Alighiero Boetti, exposition à la galerie Christian Stein, Turin, 1967. Les sculptures Catasta *et* Tubi Eternit *sont visibles au premier plan.*



Alighiero Boetti, Eternit 9, *1967.*

Nancy Holt, Concrete Visions, *1967 (à droite).*

signification au travers des effets des matériaux. Il est évident que le ciment, grâce aux artistes de l'Arte Povera, perd définitivement ses dernières connotations de matériau de construction, encore perceptibles dans les sculptures d'Uncini et de Pistoletto. De plus, avec une telle vision du ciment, il est parfaitement cohérent que les empreintes de coffrage ou les armatures métalliques des sculptures d'Uncini disparaissent. C'est en partie grâce à ces recherches sur l'Arte Povera que Burri découvre les possibilités créatives qui vont lui permettre de produire le célèbre *Grande Cretto*.

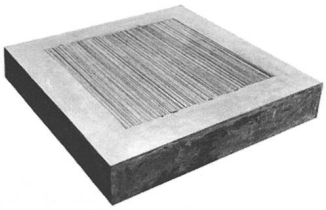
Dans le sillon de la réduction de la sculpture au catalogue de pièces préfabriquées plus ou moins manipulées se situent les sérigraphies de Boetti datant de 1967, qui ont pour thème des dessins techniques tracés à la manière des plans de construction – *Eternit*, qui n'est autre que le projet de *Catasta*, ou *Cemento eternit*, qui est le projet de *Cemento 360*[7].

L'idée d'un processus en cours et constamment visible dans une sculpture en transformation réactive, l'instabilité imprimée aux formes lourdes et fortes, les réactions chimiques de certaines substances et les effets de contraste de matières entre le dur et le mou sont quelques-uns des thèmes explorés par Zorio dans ses sculptures réalisées avec les matériaux utilisés par Boetti : le ciment et l'eternit[8]. Ses œuvres délaissent toute préoccupation d'agencer les pièces préfabriquées ainsi que les questions sur le *ready made*, pour sonder les différents produits de ciment et explorer les caractéristiques de leur nature, avec des effets parfois comparables à ceux obtenus par Robert Smithson.

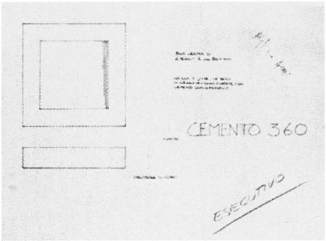
La passion de Zorio pour les matériaux de construction, qui se manifeste en 1967 après la révélation du potentiel artistique de l'eternit grâce à des œuvres comme *Catasta*, s'explique aussi par la profession de son père, occupé à construire des barrages en France et des bâtiments à Turin. Dans le dépôt de son père, Zorio avait admiré les divers matériaux de construction, du polystyrène au ciment et à l'eternit, bien avant de les voir mis en œuvre dans les sculptures de Pistoletto ou de Boetti[9]. Ce n'est donc pas un hasard si Zorio est l'un des artistes de l'Arte Povera qui explore le plus intensément l'eternit afin d'en expérimenter tout le potentiel expressif.

Page suivante, de haut en bas :

Alighiero Boetti, Cemento 360, *1967, projet pour* Cemento 360, *1967,* Eternit (pavimento), *1967, et* Pack, *1967.*

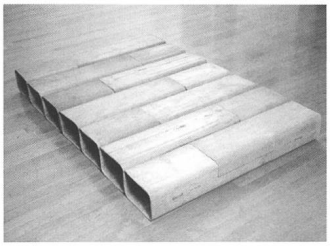


Les œuvres exposées à la galerie Sperone à Turin, en novembre 1967, sont un exemple de la manière dont Zorio met en scène l'eternit et le ciment pour montrer comment la perception des valeurs de solidité et de pérennité de ces matériaux, à la base des chantiers contemporains, peut en réalité varier, parfois même de manière radicale, s'ils sont mis en réaction avec d'autres matériaux ayant des propriétés mécaniques, physiques et formelles opposées. A la base de ces recherches demeure la conviction de Zorio que l'eternit est un «matériau super-isolant, obtus par antonomase»[10] et que le ciment peut prendre la «forme qu'on lui donne», qu'il soit «plastique et fluide» et, qu'en définitive, il est un «matériau de synthèse artificiel, typique de la modernité»[11].



Peut-être est-ce en réaction aux certitudes classiques représentées par *Colonne di cemento* de Pistoletto, que Zorio, dans *Senza titolo*, prend un cylindre d'eternit de taille standard pour les tubes de canalisation et le dresse à la verticale pour créer à son tour une colonne qui ne repose pas directement au sol, mais sur des chambres à air en caoutchouc noir partiellement gonflées, qui sapent tout sentiment de stabilité inhérent à la colonne.

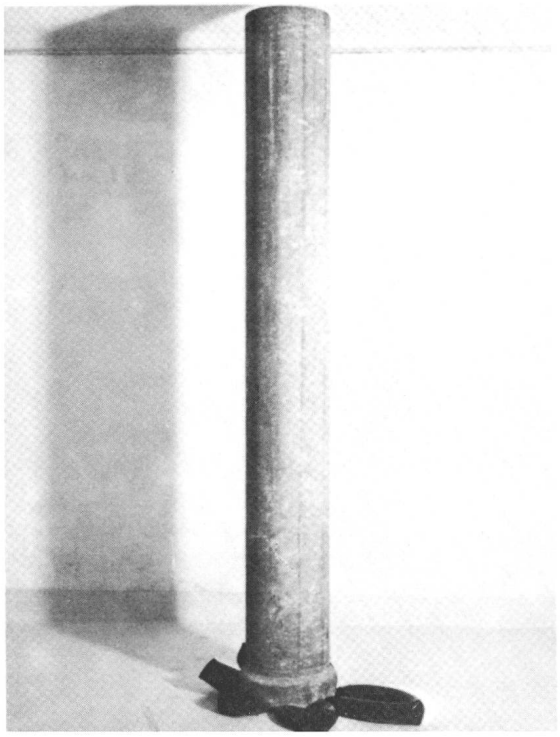
Pour la sculpture *Rosa-Blu-Rosa*, Zorio coupe en deux un cylindre d'eternit de la même taille que celui qu'il a dressé à la verticale. Il en allonge une moitié sur le sol et le remplit de chlorure de cobalt de telle sorte que le matériau ne soit pas en contact avec l'eternit. Le chlorure de cobalt produit une couleur qui réagit aux conditions climatiques changeantes de l'environnement en devenant aussi instable que le demi-cylindre appuyé à terre.

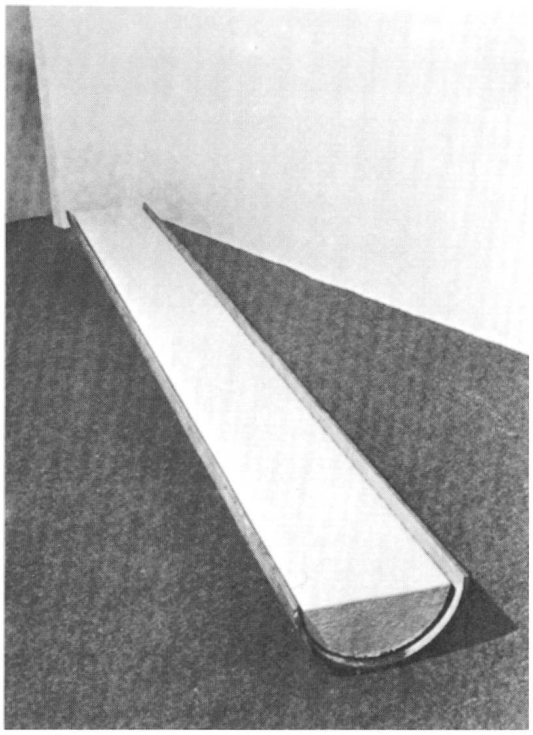


Dans deux autres sculptures en eternit et en ciment, Zorio explore d'autres contrastes de matériaux qui ont l'apparence de cylindres et de coulées informes solidifiées: l'une est constituée d'un haut cylindre d'eternit monté sur un tas de couches de plâtre coulé, *Senza Titolo*; dans l'autre, un tronçon de cylindre, muni d'une poignée au sommet, est posé sur un tapis jaune de polyuréthane ondulé, tout en paraissant liquéfié à sa base en une coulée informe, *Senza Titolo*. Les deux sculptures mettent en scène une matière à l'état liquide qui, avant sa solidification, prend une forme non modelée par la main de l'artiste. Dans ces deux œuvres, Zorio montre une propension à l'étude des différentes étapes de la matière et des procédés de transformation qui intéresseront également Smithson quelques années plus tard.

Deux œuvres confirment la passion de Zorio pour les réactions chimiques entre les matériaux et la création de sculptures en transformation permanente. Dans *Senza Titolo* (1968), il remplit un bol d'eternit de poudre jaune de sulfure et de poudre noire de fer et il y enfouit un aimant muni d'une poignée de sorte que le visiteur puisse le déplacer et voir se créer des formes grâce à la poudre de fer aimantée; dans *Torce* (1969), il est le seul artiste international des années 1960 à utiliser de la poudre de ciment qu'il dépose sur le sol sans en faire un quelconque mélange. Dans la liste des produits de ciment utilisés par Zorio en 1969, on trouve également des blocs de béton creux pour la construction de murs.

Il ne fait aucun doute que Zorio, avec ses sculptures réalisées de 1967 à 1969, entend pénétrer les secrets chimiques d'un art du ciment presque alchimique pour transformer ce produit artificiel, destiné à la construction, en un agent créateur capable de générer des effets artistiques surprenants. Après Uncini, il est l'artiste italien le plus intéressé à aller au-delà du ciment de chantier, à la recherche de l'expression de la vitalité inhérente au matériau.





Gilberto Zorio, Senza Titolo, *1967 et* Rosa-Blu-Rosa, *1967 (à droite).*

Si Zorio affirme son indifférence par rapport aux matériaux, c'est avec les œuvres d'Anselmo que s'accomplit le dernier virage vers la mise en scène des seules tensions énergétiques d'actes gravés dans les divers matériaux[12].

Dans le cercle des artistes travaillant à Turin, après les réflexions d'Uncini avec les *Cementarmati,* les premières créations qui visent à étudier, non sans une certaine ironie, le sens d'une combinaison entre le béton et l'armature en acier, sont les sculptures d'Anselmo intitulées *Neon al cemento* et exécutées entre 1967 et 1969 (avec quelques variantes en 1970). Bien que Anselmo rende un hommage appuyé à Boetti et Pistoletto pour avoir introduit le béton dans l'art turinois des années 1960, il parvient à réunir le béton et le néon pour créer de véritables sculptures domestiques, pratiquement des œuvres d'anti-design à la manière de Bruno Munari : des lampes à néon paradoxales, reposant au pied d'un mur, longues de presque quatre mètres, avec la source de lumière enfouie dans un prisme de béton. Le néon forme la fragile et lumineuse âme, ou armature, du prisme, affleurant seulement aux extrémités.

Le béton entre dans certaines sculptures d'Anselmo au même titre que le granit, en tant que matériau qui, par son poids, assure la stabilité d'une œuvre, tandis qu'un autre matériau, plus organique, est soumis à un acte qui en modifie l'état de repos, pour sonder ses différentes énergies, à l'exemple de Beuys, mais sans aucune implication mnémonique ou mystique, seulement afin de découvrir le potentiel physique et expressif des matériaux. Ce n'est pas un hasard si, en 1968, les sculptures d'Anselmo sont par certains aspects réalisées de la même manière que les machines d'essais et testent la résistance à

Gilberto Zorio, exposition à la galerie Sperone, Torino, 1967.

Giovanni Anselmo, Neon al cemento, *1967-1970.*

la compression ou à la torsion de peaux, de légumes ou de viandes. Alors que les blocs de granit, entourés d'un fil de fer, forment une machine rudimentaire capable de compresser un panier de laitues ou un steak de bœuf, c'est au ciment et à sa malléabilité que Anselmo recourt pour former le point d'ancrage de bandes de cuir de vache insérées dans le mélange encore frais, dans l'une des deux versions de *Torsione* réalisée à la fin de 1968. Dans l'une des versions, un bloc de ciment, qui est utilisé pour garantir la tension dans les bandes de cuir entortillées, représente la masse inerte, statique et d'ancrage que Scotty Cunningham reprend à son tour dans sa photographie de 1966 où un homme athlétique nu tente de déplacer un énorme bloc de ciment. Le fait même que Anselmo construise deux variantes de la même idée, avec des matériaux différents dans chaque cas, est emblématique de ce qui forme le centre d'intérêt de sa sculpture : représenter l'acte même de la torsion indépendamment des matériaux.

Grâce aux expériences menées par Uncini et par les représentants de l'Arte Povera, le ciment et ses dérivés entrent définitivement dans le catalogue des matériaux de la sculpture contemporaine, non plus en tant que substituts à la pierre, au plâtre ou au bronze, mais comme des ingrédients à expérimenter dans un procédé de fabrication pour découvrir et mettre en scène la nature du matériau, sa pauvreté radicale et son potentiel artistique subversif. Les recherches menées dans le cadre de l'Arte Povera auront des répercussions non seulement sur l'art international, mais aussi sur l'œuvre de certains architectes, d'Archizoom à Herzog & De Meuron et Zumthor, voire, parfois, sur l'évolution de la notion même de béton en architecture.

Giovanni Anselmo, Torsione, *1968, béton armé, cuir, bois, Courtesy Archivio Anselmo.*

Notes

Cet essai fait partie d'une recherche sur l'histoire du béton développée dans le cadre d'une bourse de l'European Research Council. Ce texte a été traduit de l'italien au français par Marie-Christine Lehmann.

1 Cfr., Laura Cherubini dans, *Io sono infantile. L'abbecedario della pittura*, Marco Goldin, Achille Bonito Oliva (sous la direction de), *Schifano, 1934-1998*, Electa, Milan, 2008, catalogue de l'exposition, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 12 juin–28 septembre 2008, pp. 43-49. Sur l'œuvre de Schifano voir également Marco Goldin, Achille Bonito Oliva (sous la direction de), *Schifano. Opere 1957-1997*, Electa, Milan, 1998; Luca Ronchi, Mario Schifano, *una autobiografia*, Johan & Levi Editore, Truccazzano, 2012.

2 Sur l'œuvre d'Uncini voir Giovanni Maria Accame, *Giuseppe Unicini le origini del fare*, P. Lubrina Editore, Bergame, 1990; Bruno Corà (sous la direction de), *Uncini. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Milan, 2008; Giacinto di Pietrantonio, Franco Fanelli (sous la direction de), *Giuseppe Uncini. Il cemento disegnato opere su carta 1957-2006*, Silvana Editoriale, Milan, 2010.

3 «*Lorsque j'ai réalisé* Catasta *en tubes d'eternit – se remémore Boetti –, je suis allé dans un dépôt de matériaux de construction. C'était incroyable de voir les merveilles qu'il y avait! Il y avait vraiment de tout, des briques réfractaires, qui sont magnifiques, à la laine de verre, au polystyrène, tout était là...*» (Interview d'Alighiero Boetti par Mirella Bandini, version intégrale inédite, 1972, publiée en partie dans *NAC*, nº 3, 1973; Christophe Ammann, Maria Teresa Roberto, Anne-Marie Sauzeau (sous la direction de), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Turin, 1996, catalogue de l'exposition, Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, p. 200). Sur l'œuvre de Boetti voir aussi Enrico Pellegrini, «Boetti», *Centroarte*, nº 4, 1967; Alberto Boatto, *Boetti*, Essegi Editrice, Ravenne, 1984; Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale, Tomo primo*, Electa, Milan, 2009.

4 Il suffit de penser qu'à partir de la moitié des années 1960, le béton est aussi utilisé par Andre dans sa série de blocs prismatiques avec lesquels il crée des sculptures en les empilant. Voir, par exemple, *Squaw Rock* de 1964, faite de six «cast concrete bars», *Concrete Crib* de 1965, elle aussi constituée de quatorze «cast concrete bars», contemporaine de *Crib* réalisée en «white Styrofoam beams» (Carl Andre, *Sculpture 1958-1974*, Berne, 1975, catalogue de l'exposition, Kunsthalle, Berne, 4 avril – 8 juin 1975).

5 Voir Boatto, *Boetti*, *op. cit.*, pp. 156-157. Sur l'Arte Povera voir aussi Germano Celant, «Appunti per una guerriglia», *Flash Art*, nº 5, 1967; *Idem*, «Poor Art – Arte Povera», *BT*, nº 5, 1967; *Idem*, «Nuove tecniche d'immagine – Arte ricca e arte povera», *Casabella*, nº 319, 1967; P. Fossati, «Mostre in Italia», *Flash*, nº 1, 1967; Germano Celant (sous la direction de), *Arte povera – Im-spazio*, Masnata-Trentalance, Gênes, 1967, catalogue de l'exposition, Galerie La Bertesca, Gênes; *idem Arte Povera Art Povera*, Electa, Milan, 1985; *idem Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milan, 1988; Christov-Bakargiev (sous la direction de), *Arte Povera*, Phaidon, Londres, 1999; Mirella Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Allemandi & C., Turin, 2002.

6 «Shelves. Scaffali in eternit», *Domus*, nº 457, 1967, p. 26.

7 Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale, Tomo primo*, *op. cit.*, pp. 184-185.

8 Sur l'œuvre de Zorio voir Danilo Eccher, Roberto Ferrari, *Gilberto Zorio*, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trente, 1996, catalogue de l'exposition, Trente, 1 juin – 18 août 1996; *Gilberto Zorio, saggiointervista di Germano Celant*, essais de Rudi Fuchs et Mario Bertoni, Hopefulmonster, Turin, 1988.

9 «*J'étais très attiré par la vision de la croissance et du changement, les fouilles dans le terrain, les chantiers en activité, le trafic*», raconte Zorio (Celant, *Arte dall'Italia*, *op. cit.*, p. 177).

10 Cit. dans Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, *op. cit.*, p. 105.

11 Cit. dans Celant, *Arte dall' Italia*, *op. cit.*, p. 177.

12 Sur l'œuvre de Anselmo voir Jean-Christophe Ammann, *Giovanni Anselmo*, Blaettlers Erben, Lucerne, 1973, catalogue de l'exposition, Kunstmuseum, Luzern, 7 octobre–11 novembre 1973; *Giovanni Anselmo*, Hopefulmonster, Florence, 1989; Gianfranco Maraniello, Andrea Viliani (sous la direction de), *Giovanni Anselmo*, Hopefulmonster, Turin, 2007, catalogue de l'exposition, Galerie d'Arte Moderna, Bologne, 26 mai–27 août 2006.