

Horacio Garcia Rossi



Galerie
Lélia Mordoch

Ce livre à été réalisé à l'occasion de l'exposition
Garcia Rossi fait son cinéma,
à la Galerie Lélia Mordoch en octobre 2010

Textes

Julio Le Parc
Danielle et François Morellet
Francisco Sobrino et famille
Joël Stein
María Paula Mac Loughlin
Lélia Mordoch
Horacio Garcia Rossi
Françoise Armengaud
Frank Popper
Floriano De Santi
Leonardo Conti
Monica Bonollo
Giovanna Barbero

Photographies

Archives Garcia Rossi
Thomas Granovsky
Anita Grégoire

Coordination éditoriale

Olivier Gaulon

Mise en page

Delia Sobrino

Avec la participation de Léna de Assis,
et Geneviève de la Rivière

ISBN 978-2-909138-20-6
EAN 9782909138206

Editions Lélia Mordoch
50, rue Mazarine – 75006 Paris, France

Tél : 01 53 10 88 52 – Fax : 01 53 10 88 49
E-mail : lelia.mordoch.galerie@wanadoo.fr
www.galerieleliamordoch.com

Achévé d'imprimé, octobre 2010
Impression : Re.Bus s.r.l. (Italie)



Cinéma, 2010
Acrylique sur toile, 120 x 120 cm

SOMMAIRE

- 5 **Cher Horacio**
Julio Le Parc
François Morellet
Francisco Sobrino
Joël Stein
María Paula Mac Loughlin
- 9 **Buenos Aires
et l'arrivée à Paris**
Lélia Mordoch
Horacio Garcia Rossi
Françoise Armengaud
- 21 **Paris, le GRAV,
les boîtes à lumière**
Lélia Mordoch
- 33 **Sculptures en mouvement
et interactivité**
Frank Popper
Floriano De Santi
Leonardo Conti
Lélia Mordoch
- 51 **Couleurs lumières**
Lélia Mordoch
Horacio Garcia Rossi
Monica Bonollo
- 79 **Portraits de noms**
Horacio Garcia Rossi
Lélia Mordoch
Giovanna Barbero
- 93 **Garcia Rossi
fait son cinéma**
Horacio Garcia Rossi
Lélia Mordoch
- 112 **Biographie**



Horacio Garcia Rossi dans son atelier; vu par Philippe Debroe, Paris, 2009



Cher Horacio,

NOTRE ANGE GARDIEN COMMUN, moitié visionnaire, moitié magicienne, moitié ensorceleuse et encore moitié irradiante – Lélia Mordoch – m'a demandé de m'associer en écrivant quelque chose pour son prochain livre sur toi. Te rends-tu compte ? J'espère que tu comprendras que c'est pour moi mission quasi impossible.

Dis-moi si, en essayant de le faire, je devrais d'abord m'attaquer à ta trajectoire, à ta personnalité, à ton apparence physique, à ta sympathie, aux anecdotes communes, aux amitiés que nous avons partagées, à nos aventures artistiques parallèles, à nos origines dans un lointain pays de l'Amérique du sud, à tes rêves de jeunesse correspondant aux miens, à la constitution d'une œuvre par un travail continu et obstiné, aux obstacles que tu as dû surmonter, à ton affrontement du milieu parisien hostile à notre arrivée, à ta constatation de l'ostracisme actuel de ce que l'on appelle « art financier », etc. etc.

Dois-je me mettre dans la peau d'un critique d'art et trouver des formules pour parler de tes œuvres actuelles regroupées sous le générique « couleur lumière » et dire en diagonale comme elles s'attaquent directement aux spectateurs en pénétrant dans leurs rétines ? Ou faire l'historien d'art et rappeler la véritable place que méritent tes boîtes à lumière des années soixante ?

Cher Horacio, je crois que tu comprendras... C'est vrai qu'il m'est arrivé, après beaucoup d'efforts, de produire quelques textes sur les thèmes concernant notre activité artistique... Mais écrire sur toi, c'est presque écrire sur moi.

1955. On s'est connus aux Beaux Arts de Buenos Aires lors des mouvements étudiants. Une relation paisible, naturelle, simple, avec ses points forts et ses développements tranquilles. 55 ans déjà.

Point fort que ce mouvement étudiant où nous avons occupé les trois écoles des Beaux Arts en chassant, dans un moment politique propice, ses directeurs anachroniques pour mettre à disposition le corps professoral académique. Oui, nous avons vécu, contesté et dormi dans le bureau du directeur pendant des semaines. Nous y avons réfléchi à notre condition d'étudiants, à l'enseignement artistique. Nous avons ouvert l'espace des écoles à de jeunes artistes, nous avons imaginé utopiquement quelque chose d'idéal. Bien sûr, tout cela n'était que de petites choses en rapport aux enjeux sociaux mais, pour nous, c'était très important, car nous le vivions intensément. Nous avons appris à être ensemble, à réfléchir ensemble, à planifier des choses ensemble, à vivre ensemble la détention au poste de police, à faire face, aussi, à des tricheurs... Tout ça en cherchant l'unité de notre mouvement d'étudiants et en mettant nos chevalets dans la rue en face du ministère. Ensemble nous avons continué nos analyses de jeunes artistes dans « La Piccita ». Votre « Piccita » à toi, à Sobrino, à Demarco, à Moyano... Là, presque collectivement, nous avons décidé d'aller à Paris pour y voir de nos propres yeux et, petits lilliputiens, nous confronter à ce qui nous semblait être la capitale internationale de l'art.

Autre point fort de notre connivence : le GRAV, construit en grande partie de cette expérience vécue de partage que nous avons fait traverser l'océan Atlantique, et que nous avons réussi à greffer dans ce milieu artistique parisien qui nous faisait si peur de loin. Et pourtant, en faisant à Paris en quelques jours le tour des musées, de l'école des Beaux Arts et des galeries, nous nous sommes construit un « chez nous » dans ce Paris artistique hostile et apathique de la fin des années cinquante.

GRAV (Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral) : jeunes artistes dialoguant, échangeant leurs points de vues, adoptant une attitude de recherche, mettant leurs expériences personnelles dans un fond commun, expérimentant un lien peu commun entre l'individualité par excellence de l'artiste et la projection dans un travail collectif.

Dans les limites de nos propres paramètres, nous avons réussi : multiplicité de recherches, textes analytiques, manifestes, interventions dans des lieux publics, réalisations diverses, travail collectif, labyrinthes, salles de jeux, sorties dans la rue, etc. Et surtout, notre analyse du rôle de l'artiste dans la société contemporaine. Et ce, toujours avec une ligne, une suite, un fil conducteur, une logique qui nous a donné une existence conséquente comme Groupe depuis notre acte de fondation jusqu'à celui de notre dissolution. Horacio, c'est la quantité de toutes ces choses que nous avons faites ensemble qui soude notre relation.

Et après... et après... Mai 68... et après... et après... l'Espace Latino-Américain, enclave à Paris, autogéré par des artistes, qui a débouché, dans la mesure de nos moyens, à la diffusion de l'art latino-américain et à sa relation et son insertion dans le Paris artistique. Et après... et après...

Oui, Horacio, toi, tu aimais les sucreries. Et nous avons rigolé de tant de choses tout en travaillant dur, laissant de côté le triomphe facile. Seule la recherche était importante ! Car nous croyions à la recherche, au respect du spectateur et à tant d'autres choses pour que l'art ait un rôle social. Utopies... utopies... rêvons, il en restera toujours quelque chose. Oui, Horacio, moi aussi, j'aime les sucreries. Et, comme toi, le bon côté de la vie. Comme toi, j'ai fait franchir moi aussi la petite voiture bricolée de ma vie la ligne des 80 ans. Et je te vois, avec tes mains fermes, au volant de la tienne. Et je te vois auscultant, à travers tes lunettes, encore d'autres lendemains.

Oui, Horacio, comme j'aurais voulu faire plaisir à notre chère Lélia et écrire un texte sur toi, te présentant sous différents angles, te mettant en perspective, réclamant pour toi la place que tu mérites dans cette histoire de l'art contemporain. Et ainsi, Horacio, te faire encore un signe d'amitié, contribuer à ta reconnaissance artistique, et te remercier de ce que j'ai reçu de ton amitié.

Je te souhaite un long chemin d'encore et de plus, Horacio cariños.

Julio Le Parc

Cachan, 5 septembre 2010

HORACIO A ÉTÉ LE SAGE DU GRAV, il avait l'intelligence, le calme et l'humour nécessaires pour bien tenir ce rôle. Il n'avait pas envie comme d'autres, moi-même par exemple, d'agresser le spectateur ou de s'encombrer de lampes et de néons. Il savait et sait toujours si bien jouer avec la lumière discrète et mystérieuse de ses boîtes lumineuses ou celle fascinante de ses peintures.

Je m'arrête là, ne voulant pas voler davantage le travail des critiques d'art.

Nous t'embrassons.

Danielle et François Morelet

Paris, 5 septembre 2010

BUENOS AIRES, LES BEAUX ARTS, la France, le GRAV et tout ce qui a suivi : quel chemin parsemé de débats, de recherches, de jeux aussi. Les souvenirs vécus en commun entre amis, entre familles, les dimanches à Lagny, les expositions... Cinétisme, lumière, mouvement, des mots auxquels tu sais si bien donner vie. Ton ouverture au monde, ta sensibilité, ta créativité font ta force qui défie le temps.

Nous ne parlerons pas de ta générosité, de ta tolérance légendaire, de tes qualités d'ambassadeur auprès de chacun. Nous dirons simplement toute l'affection qui nous unit.

Paco et sa famille.

Francisco Sobrino et famille

Paris, 7 septembre 2010

LA PREMIÈRE EXPOSITION du groupe, c'est à toi que nous la devons mon cher Horacio. C'était Bruxelles 1960. Nous y étions tous alors sous le regard attentif de Vasarely.

Théories, discussions, contradictions, engagements, renoncements, pendant 8 ans le Groupe a évolué, mêlant aux apports collectifs les apports personnels, reprenant ceux-ci, annexant ceux-là, créant ainsi un labyrinthe bien plus tortueux dans sa complexité que tous ceux que nous avons construits. Et puis dans le déferlement confus de 1968 nous nous sommes séparés, chacun ayant une bonne raison de dire merde aux autres.

Un seul s'est efforcé de minimiser les différences, d'aplanir les difficultés, de rétablir les amitiés, de ne pas développer cette amertume qui trop souvent accompagne les ruptures, de préserver un souvenir, c'est toi.

Tu es devenu le gardien d'un passé qui n'a peut-être jamais existé, d'une image qui grâce à toi tient lieu de réalité, celle d'un groupe uni : le GRAV. Sois en remercié mon cher Horacio.

A maintes reprises j'ai par toi et avec toi pris contact avec des galeries, analysé des stratégies et, faut-il le rappeler, c'est par toi encore que le groupe a rencontré Lélia et que l'aventure continue.

Joël Stein

Foucarville, 18 août 2010

C'est une grande joie pour moi d'écrire ces quelques lignes sur Horacio Garcia Rossi, un artiste de grand talent, représentant d'une époque importante pour les arts visuels où la recherche de nouvelles esthétiques autour de l'art cinétique allait de pair avec la mission de donner à l'art et à la culture en général une fonction sociale.

J'ai visité son atelier à peine arrivée à Paris et je me souviens de son enthousiasme lorsqu'il me montrait les photos des différentes interventions menées par le GRAV, dans les années 60, dans les rues de Paris. Les passants ou les éventuels spectateurs étaient alors invités à interagir avec les œuvres d'art.

Garcia Rossi conserve son enthousiasme intact pour les nouvelles recherches artistiques. Avec ce même esprit, et presque dans le prolongement de ses études sur la lumière, le mouvement et les phénomènes visuels en général, il a décidé de rendre hommage à l'une de ses grandes passions, le cinéma. Depuis Paris, Garcia Rossi a été le témoin du succès du cinéma argentin de ces dernières années. Il connaît tous les metteurs en scènes, leurs films et, aujourd'hui, dans *Garcia Rossi fait son cinéma*, il leur rend hommage en les présentant à côté des grands noms du cinéma international, comme Renoir, Welles et Rossellini, entre autres.

María Paula Mac Loughlin

Chargée des Affaires Culturelles et de la Coopération
Ambassade de la République Argentine à Paris, 2010

Buenos Aires et l'arrivée à Paris





Portrait de ma grand-mère, 1956
Angela Bancarali de Garcia,
Crayon sur papier



Juan Manuel Garcia, père d'Horacio,
Buenos Aires, 1953



Margarita Rossi de Garcia, mère d'Horacio,
Buenos Aires, 1952

« Les colombiens descendent des indiens et les argentins, du bateau » déclare solennellement Horacio Garcia Rossi, élégant et drôle, sa pochette soigneusement pliée émergeant de la veste de son costume, avec les gestes d'un grand d'Espagne et toute la gouaille de l'Italie dont sa famille est issue. Il parle français sans pour autant s'être départi de l'accent argentin qui donne à sa conversation le charme exotique de cette ville lointaine languissante au bord du Rio de la Plata dont on dit qu'elle est le Paris de l'Amérique latine.

« Oui, Lélia, un jour, vous verrez, j'écrirai mes mémoires », mais Horacio Garcia Rossi est trop occupé à peindre et à concevoir de nouvelles séries pour se donner le loisir de prendre la plume et c'est bien dommage car ses histoires sont merveilleuses.

Venu d'Espagne vers 1880, le grand-père d'Horacio Garcia Rossi descendit du bateau avec sa moustache et fit fortune dans la vente de meubles en Argentine. Il envoya sa femme, Angela Bancarali de Garcia, à l'école française et c'est d'elle qu'il apprend ses premiers mots de français. C'était une dame très distinguée.

Horacio Garcia Rossi naît le 24 juillet 1929 à Buenos Aires, en plein hiver, de deux parents heureux. Sa mère enseigne à domicile l'accordéon et le piano, il grandit en musique.

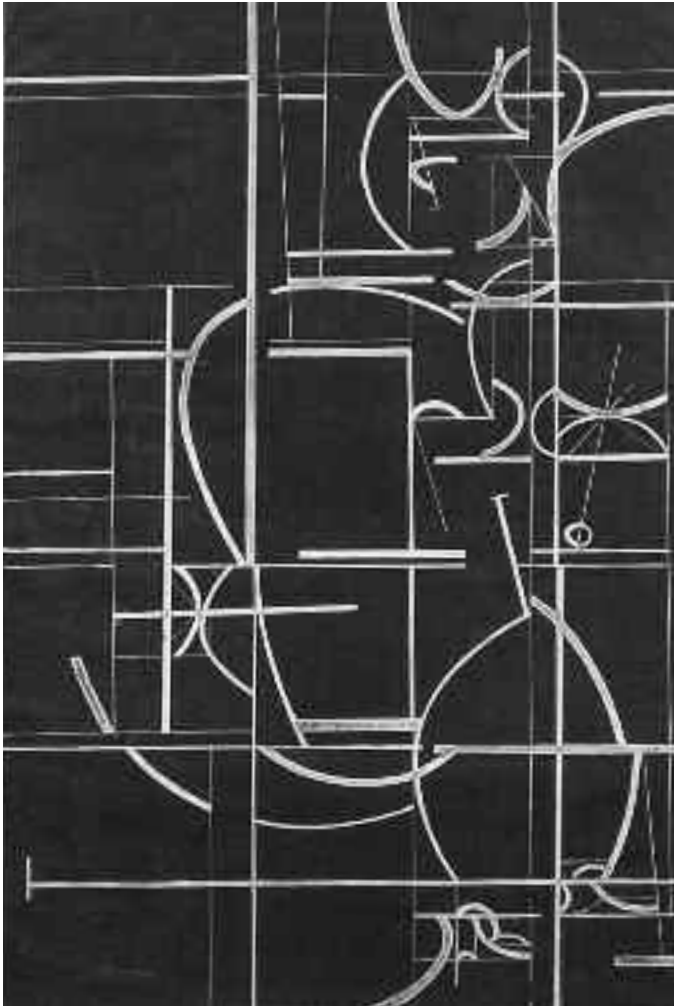
En 1934, son père lui offre son premier crayon bicolore, rouge et bleu, emblème de sa profession. Comme il le fait remarquer : sur du papier blanc cela donne les couleurs du drapeau français. Comptable de son état, il voulait que son fils devienne chimiste : Horacio sera un alchimiste de la couleur.

En 1935, autre grand fait marquant, c'est avec sa grand-mère qu'Horacito se souvient être allé pour la première fois au cinéma voir *Le loup et les trois petits cochons*, en couleur s'il vous plaît ! C'est un événement. Les portraits du père en chapelet de saucisses à côté du piano ou en jambon près de la cheminée rendraient végétaliens une horde de carnivores. Qui donc est le grand méchant loup ? Il apparaît au loin, et Horacio accompagne son père qui contribue à l'effort de guerre en donnant de l'argent à l'ambassade d'Angleterre.

C'est après des études secondaires sans histoire qu'il décide de devenir artiste. Mais la pression familiale l'oblige à aller aux Arts et Métiers. Il sèche les cours et entre dans une école où l'on enseigne le dessin publicitaire.



Arlequin, 1954
Crayon sur papier, 30 x 15 cm



Sans titre, 1956
Gravure sur cuivre, 30 x 20 cm

Nu, 1951-1952
Sanguine sur papier, 70 x 50 cm



Nous sommes en 1947. Au bout d'un certain temps, il n'est plus possible de cacher plus longtemps sa vocation. Sa mère lui promet le gîte et le couvert mais pour le reste, il faut qu'il se débrouille. Elle lui suggère des cours de dactylographie qui lui serviront, bien plus tard, pour devenir secrétaire à l'ambassade d'Argentine à Bruxelles. En attendant, il fait toutes sortes de petits métiers : il crée des affiches dans son école de publicité, dessine des flacons de parfum dont le fameux Chanel n°5, fait de la comptabilité, compose des décors de vitrines de Noël... Ce n'est que grâce à une amie qui veut faire les Beaux Arts qu'il pense à passer le concours.

Sur la recommandation d'un secrétaire de l'école, il trouve une place de lecteur pour un avocat aveugle, amoureux de littérature, qui lui fait découvrir tous les grands classiques. Il y va tous les après-midi pendant 4 heures, deux ans durant. Il lit Hermann Hesse, Yukio Mishima, Stefan Zweig, Thomas Mann... Les fenêtres sont ouvertes pour laisser passer l'air dans les bruits de la ville et les persiennes fermées donnent à l'après-midi le clair obscur du soir. Horacio s'endort le livre ouvert sur les genoux et a parfois bien du mal à retrouver le bon passage lorsque son auditoire se réveille. Don Quichotte part à l'assaut des moulins. Avec l'argent qu'il réussit à mettre de côté, Horacio achète livre d'art sur livre d'art au point de se constituer une bibliothèque de mille volumes dont il est très fier. Il part à la découverte de Vassily Kandinsky et du constructivisme. A Buenos Aires, il n'y a pratiquement que dans les livres qu'on peut voir les nouvelles tendances des arts plastiques.

Aujourd'hui dans son atelier de Montparnasse, il évoque avec émotion son professeur de dessin, Lorenzo Gigli, neveu du célèbre chanteur d'opéra, et Hector Cartier, qui lui enseigna la théorie des couleurs.

C'est aux Beaux Arts qu'il rencontre Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Sergio Moyano et Julio Le Parc, pour ne citer qu'eux. Un soir, las de refaire le monde à l'Esplendid – la ville est célèbre pour ses terrasses de café – ils partent vers le nord de l'Argentine, chevalet et couleurs sous le bras, pour peindre en plein air comme les impressionnistes. Ils aboutissent dans la région de Humaguaca à Tilcara. Aujourd'hui, c'est un village d'environ 2000 habitants... alors à l'époque, ce devait être vraiment perdu au fin fond de la province du Jujuy. Pour y arriver il leur a fallu deux jours et deux nuits de train, assis sur des banquettes en bois. Plus ils montent vers le nord, plus les passagers transportent d'animaux qui ne peuvent être qualifiés de compagnie. C'est la rencontre avec Los Indios. Comme les Indiens, ils mangent de la viande séchée, fument des cigarettes papier-maïs et dorment dans des hamacs. De là ils partent pour Iguazu où le propriétaire de l'hôtel consent à les héberger dans les cuisines... Mais il faut être debout à 5 heures du matin.

Maltagliati, Garcia Rossi, Moyano, Ana-Maria, Lopardo, Sobrino et Demarco, dans l'atelier *La Piccita* à Buenos Aires dans les années 50



En 1955, c'est la révolution. Les étudiants se révoltent contre l'ordre établi et occupent l'école : il faut rendre au peuple la culture du peuple. Quand les troupes franquistes entraient dans l'université de Salamanque au son de « Viva la Muerte », Miguel de Unamuno, quitte à en perdre son poste de recteur, répondait : « Viva la Vida ». Déjà à la fin du XIX^e siècle, il s'exclamait en entrant dans un café littéraire : « Je ne sais pas de quoi vous parlez, mais je suis contre ».

L'art doit s'opposer à la pensée unique et aider à l'épanouissement de l'humanité. Le monde, attendant mai 1968, suit son cours. La vie aux Beaux Arts continue. En 1956, pour Horacio Garcia Rossi, ce sont les débuts du constructivisme. Ses recherches s'imposent d'elles-mêmes. Il lui faut voir les grands maîtres en vrai et si possible les rencontrer. C'est à Paris que Victor Vasarely a publié son « Manifeste Jaune » et qu'a eu lieu chez Denise René une des premières expositions sur le mouvement. Il faut donc s'embarquer pour Paris. Mais où trouver l'argent ? Le cœur brisé et tout frémissant à l'idée de l'aventure qui commence, Horacio vend sa bibliothèque pour acheter son passage sur le Claude Bernard. C'est encore l'époque des grands transatlantiques.

Horacio Garcia Rossi et Garcia Miranda avant d'embarquer sur le Claude Bernard, (avec, Oscar Lopardo, Hugo Demarco, Marta Le Parc, Eduardo Rodriguez et amis), Port de Buenos Aires, 9 janvier 1959

En 1959, après vingt jours de navigation en troisième classe, avec Garcia Miranda comme compagnon de voyage, Horacio débarque au Havre avec sa valise en cuir et brandit sans un sou l'étendard de ses rêves à la face du monde. Il était parti pour trois mois et il est toujours là... **Lélia Mordoch**





Structure, 1957
Monotype, 70 x 50 cm

NOUVEAUX OBJETS PLASTIQUES

Horacio Garcia Rossi

Paris, 1962

Face à une nouvelle forme de conception et de création plastique, il est nécessaire de trouver des mots nouveaux, des mots clés pour désigner ces nouveaux objets plastiques.

Cette conception, pour être vraie et pure, doit surgir d'un besoin intérieur, qui est intimement lié – sans rien lui devoir – au monde extérieur contemporain, et dans une certaine mesure, est influencé par lui.

Cette nouvelle forme plastique ne trouve pas son origine dans un élan émotionnel, mais, au contraire, dans une conception rationalisée dont le résultat, paradoxalement, dans la majorité des cas, est infini.

Cette forme de réalisation et de conception s'appuie sur une base logique.

Diverses méthodes existent pour le développement d'une idée, il en est de même pour le déroulement logique d'une expérience plastique.

Il est évident qu'un choix doit se faire – choix de forme, de couleur, de volume, etc. – mais ce

choix doit être minimal et indispensable. Tout le reste sera un développement logique et biologique de l'œuvre à exécuter ; parce que, après ce choix minimal, l'expérience commence à s'exprimer par elle-même (par sa propre volonté). J'aspire, avec un minimum de choix et une grande économie de moyens, à concevoir et réaliser des expériences aux multiples possibilités.

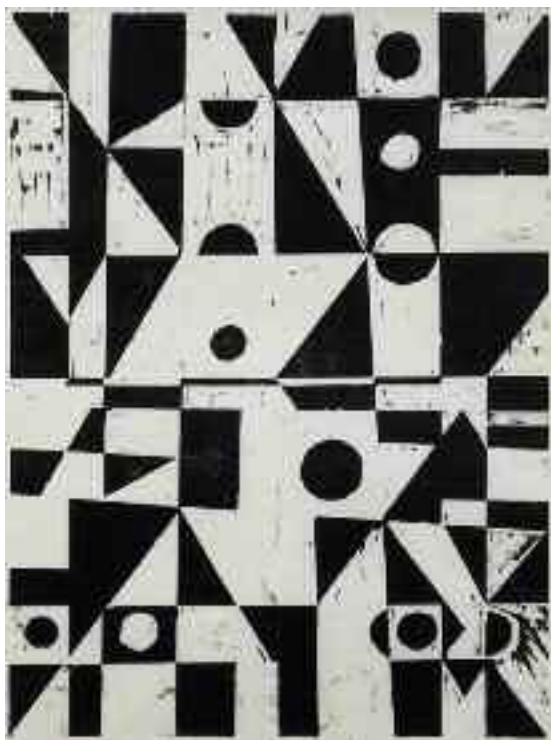
Cette conception et cette réalisation plastique ne doivent laisser absolument rien de côté. Elles doivent tirer profit de toutes les possibilités de la technique, des expériences scientifiques, des découvertes de la perception, des matériaux actuels. En théorie, ces choix sont incommensurables, parce que chaque nouvelle œuvre, chaque nouvelle expérience, conduisent à une œuvre nouvelle, à une expérience nouvelle, qui constituent un dépassement de l'œuvre ou de l'expérience antérieures.

Ce développement doit être régulé, clarifié, équilibré par chacun de nous afin que le progrès ne se transforme pas en chaos.

Françoise Armengaud

Extrait de *Garcia Rossi, au-delà du miroir – la lumière*
Galerie Lélia Mordoch, Paris, 2005

ENTRETIEN AVEC GARCIA ROSSI



Sans titre, 1957

Gravure sur bois, 20 x 12 cm (Buenos Aires)

Françoise Armengaud : Garcia Rossi, vous avez quitté Buenos Aires pour venir à Paris en 1959. Quelles étaient alors vos motivations ?

Garcia Rossi : A ce moment-là, en Amérique latine, et surtout à Buenos Aires, la ville la plus européenne, on parlait de Paris et de la France plutôt que des Etats-Unis. L'économie était dirigée par le monde anglo-saxon, la littérature orientée vers l'Espagne, et le côté artistique vers la France. Il y avait à Buenos Aires des statues de Bourdelle et de Rodin. Tout un quartier, la Recoletta, était presque une réplique du XVI^e arrondissement de Paris. La compagnie de Louis Jovet était venue pendant la guerre, l'ambassade de France et le consulat organisaient des projections de films de René Clair, de Julien Duvivier, d'Alain Resnais, comme *Nuit et brouillard*. Le Musée des Beaux Arts exposait des artistes français, dont Victor Vasarely. Nous étions un petit groupe d'amis, à l'Ecole des Beaux Arts de Buenos Aires – Hugo Demarco, Julio Le Parc, Francisco Sobrino et moi-même, déjà intéressés par l'art constructiviste – mais Vasarely montrait une facette de l'art abstrait géométrique que nous ne connaissions pas. On savait qu'il y avait à Paris la Galerie Denise René, spécialisée dans l'art abstrait et le constructivisme. Petit à petit a germé en nous l'idée de venir à Paris quelques mois et de retourner ensuite à Buenos Aires. Le Parc est arrivé à Paris en 1958, moi en janvier 1959, Sobrino à peu près à la même date, Demarco quelques mois plus tard. Nous nous sommes trouvés finalement réunis, les quatre amis. Denise René s'est intéressée à nous. Nous étions un groupe de jeunes latino-américains nouveaux venus, qui présentaient un art qu'elle pouvait défendre. Nous avons pensé rester un peu plus longtemps. Deux ans, puis trois, ont passé. Nous étions toujours là. Nous nous sommes mariés, nous avons eu des enfants. Entre temps, la situation économique et politique en Argentine s'était dégradée. Nous sommes restés !

FA Vous avez aimé et pratiqué le cubisme, et le constructionnisme. Vous vous êtes intéressé aux proportions géométriques. Beaucoup d'artistes depuis l'Antiquité ont chéri le Nombre d'or. Comment situez-vous votre originalité à cet égard ?

GR Déjà lorsque nous suivions les cours de l'Ecole des Beaux Arts, nous étions davantage intéressés par la structure des œuvres que par la ressemblance du modèle. Nous étions influencés par

Cézanne. Nous aimions Mondrian, Malevitch, Kandinsky, également. Quant au Nombre d'or, nous ne l'avons pas beaucoup utilisé. Par la suite, à Paris, nous avons fait des œuvres avec des séries, en commençant par les nombres : 1, 2, 3, 4 etc., nous avons alors une série numérique, que nous transformions en espaces, d'abord blancs, noirs, gris, puis en couleurs, et ça donnait des mouvements virtuels. Nous allions vers le cinématisme.

FA Vous avez été, avec Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral, l'un des fondateurs du GRAV. (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Etes-vous toujours d'accord avec les principes formulés le 25 octobre 1961, comme de « mettre en valeur l'instabilité visuelle et le temps de la perception », ou « chercher l'ŒUVRE NON DÉFINITIVE mais pourtant exacte, précise et voulue » ?

GR Je suis d'accord, encore aujourd'hui. Je n'aurais pas fait les choses que j'ai faites, ni à l'époque du GRAV, ni maintenant, si je n'avais pas été membre de ce groupe-là. Ce fut une deuxième école pour moi, après les huit années passées aux Beaux Arts de Buenos Aires. Dans les années soixante, il y avait un assez grand nombre de « groupes d'artistes », comme *Gruppo N* et *Gruppo T* en Italie, *Zero* en Allemagne, *Exat 51* en Yougoslavie, *Equipo 57* en Espagne. Ce qui n'existe plus guère aujourd'hui, nous sommes dans une époque très individualiste. De 1960 à 1968, c'était important pour chacun de nous de pouvoir montrer nos expériences, et écouter les commentaires des autres membres du groupe. Le plus intéressant pour moi, c'est que c'était un groupe de recherche. Cet esprit de recherche continue. Il ne faut pas se figer dans le « style ». Pour moi, le style, c'est la recherche. Il faut évoluer, aller au-delà de la chose que l'on connaît. C'est un esprit de recherche « artistico-scientifique ». Mais en plus de cet apport pour nos travaux personnels, il y avait dans le GRAV un esprit collectif : nous avons fait ensemble des expériences comme les premiers *Labyrinthes*, ces « lieux d'interaction », pour la troisième Biennale de Paris en 1963, ainsi qu'à New York en 1964. Nous avons fait aussi une « Journée dans la rue » en 1966 : nous voulions montrer nos expériences là où le public n'est pas conditionné par le lieu (musée, galerie d'art). Pour connaître la réaction de ce public inhabituel, nous avons élaboré des questionnaires.

FA Qu'est-ce qui vous a amené à passer d'un usage effectif et concret de la lumière, notamment dans les « Boîtes à lumière », ou les « Structures à lumière instable », à son traitement purement pictural ?

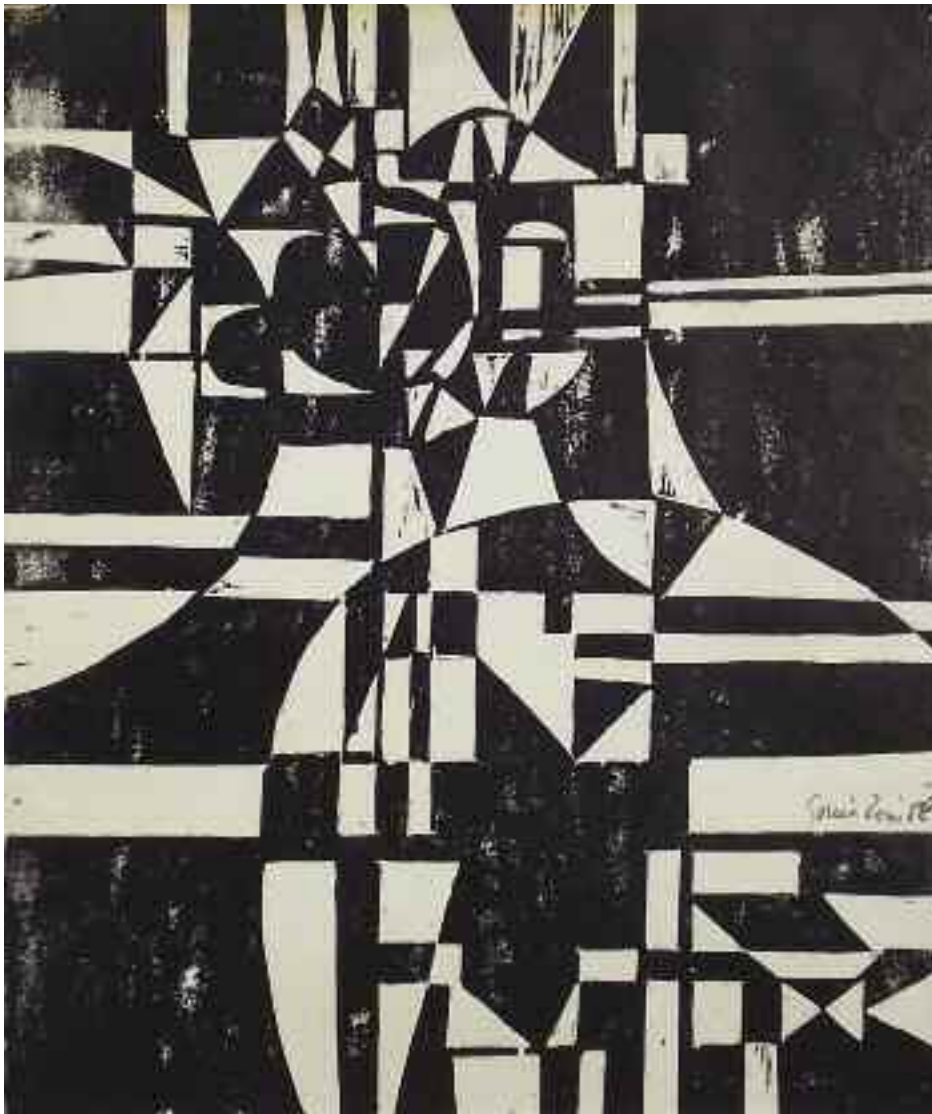
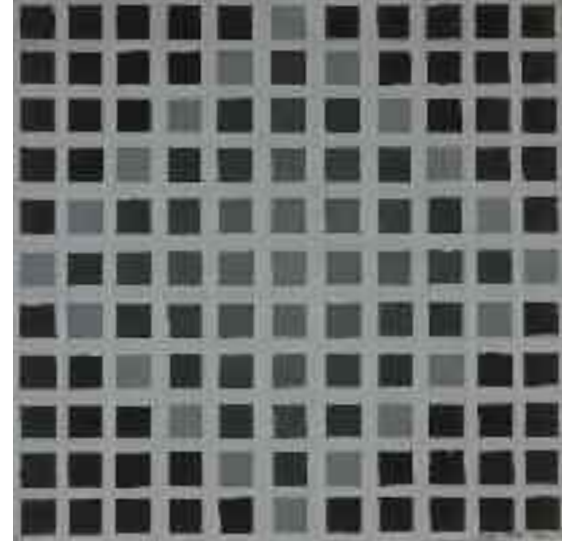
GR Dans les boîtes à lumière, la lumière électrique était incorporée. Quand j'ai arrêté ces recherches, vers 1968, j'ai réalisé des expériences avec des sculptures. Mais j'avais toujours l'intention de retravailler cette question de la lumière. La problématique, c'était comment arriver à donner la sensation de la lumière sur une surface à deux dimensions. J'ai fait beaucoup d'essais sans obtenir de résultats, et puis, vers les années soixante-dix, j'ai fait des expériences sur le blanc. J'ai entrepris de tracer une ligne blanche, et, adjacente à cette ligne, j'ai ajouté une couleur pure, par exemple le rouge, ou le bleu, et cette couleur-là, je l'ai dégradée en la fonçant vers l'obscurité. Cette expérience m'a captivé : je

découvrais que je pouvais vraiment donner en peinture la sensation de la lumière !

FA Dans votre exposition chez Lélia Mordoch, en 2005, vous présentez également une belle symphonie de gris !

GR Oui, j'ai remplacé la couleur-lumière, le jaune, le bleu, etc., par le gris-lumière, et la couleur qui accompagne la gamme de gris joue en transparence. Ces tableaux-là s'appellent « Couleur-gris-lumière-transparence ». Il y a des couleurs superposées qui influencent le gris de la lumière.

FA N'y a-t-il pas chez vous un paradoxe, car vous avez dit rechercher non seulement le mouvement mais aussi l'instable et l'aléatoire, et en même temps, votre art est tout de rigueur, de précision, de calcul, de maîtrise...



Gouache cinétique, 1959

Gouache sur carton, 25 x 25 cm (Paris)

Sans titre, 1958

Gravure sur bois, 20 x 14 cm (Buenos Aires)

GR Le principe dont je pars est celui de l'instabilité. Beaucoup de gens pensent que l'univers obéit à un certain ordre, fixé pour toujours. Or l'univers et le monde changent. Non seulement politiquement, mais cosmologiquement. Les recherches des astrophysiciens ont révélé, par exemple, au-delà des planètes, l'existence de territoires incommensurables... et en activité ! Cela nous place dans une situation d'instabilité énorme. Dans mes tableaux, et dans toutes mes expériences, il y a toujours cette idée d'un univers instable. Dans les boîtes à lumière, il y avait une instabilité qu'on voyait très bien. Mais le montage était très précis. C'est grâce à cette précision qu'on arrivait vraiment à une projection instable, quelque chose qui ne pouvait vraiment pas se répéter. Je ne peux pas donner l'idée d'instabilité si je ne domine pas les éléments avec lesquels je travaille. Si je ne domine pas la couleur, la forme, le mouvement et la lumière, je ne peux pas donner l'idée d'instabilité. C'est une instabilité créée par l'artiste.

L'art est une pratique, et une façon de s'exprimer. Si on ne domine pas la forme et la couleur dans la peinture, le mouvement dans la danse, les notes et le silence dans la musique, les mots dans la littérature, on ne peut pas s'exprimer. Il faut dominer les matériaux, afin de découvrir les choses que ces matériaux peuvent nous enseigner. Pour les approcher avec force, avec envie de découverte, mais humblement.

FA Vous arrive-t-il parfois d'être étonné, surpris, dérouter, par ce que vous obtenez ?

GR Je ne peux jamais savoir exactement le résultat final de l'œuvre. J'en ai une certaine idée, car j'ai

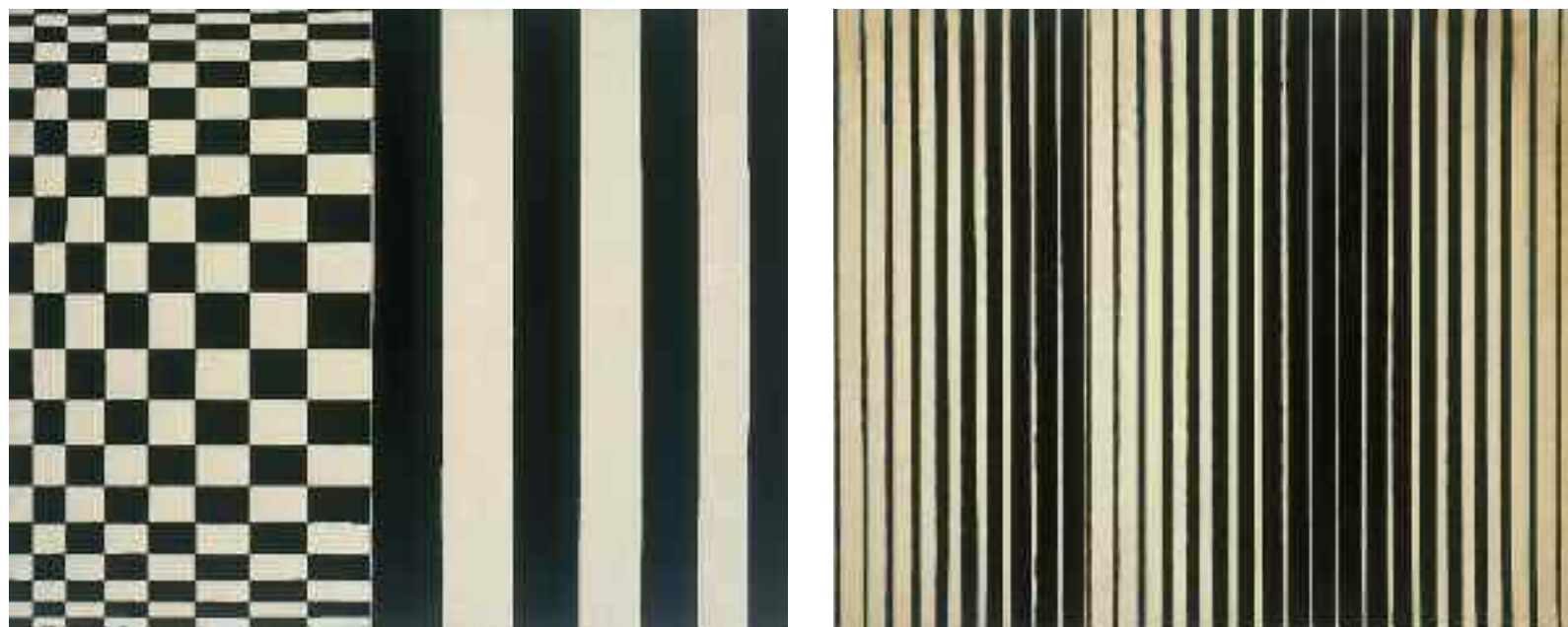
fait des essais auparavant, mais il arrive que cela donne quelque chose que je n'avais pas prévu. Parfois, j'aime mieux, parfois moins. C'est une angoisse, et c'est pour ça qu'on a envie de terminer l'œuvre : pour savoir. La question, dans les arts, est ce qu'on peut faire avec le très peu d'éléments dont nous disposons. Dans les arts plastiques, surtout dans la partie constructive et géométrique, il y a quatre ou cinq formes élémentaires, le carré, le cercle, etc., il y a la ligne, il y a les trois couleurs primaires – le bleu, le rouge, le jaune – et le blanc et le noir; et avec ce peu d'éléments Leonardo a fait la *Dernière Cène*, de même chez Rembrandt et Van Gogh... c'est-à-dire avec peu ! Dans la musique, c'est la même chose. Il y a sept notes, les clefs, les silences, et avec ça, Beethoven a fait la *Neuvième symphonie*. Dans la littérature, il y a vingt-six lettres, avec quoi on fait des mots, des phrases, et voici les pièces de Shakespeare !

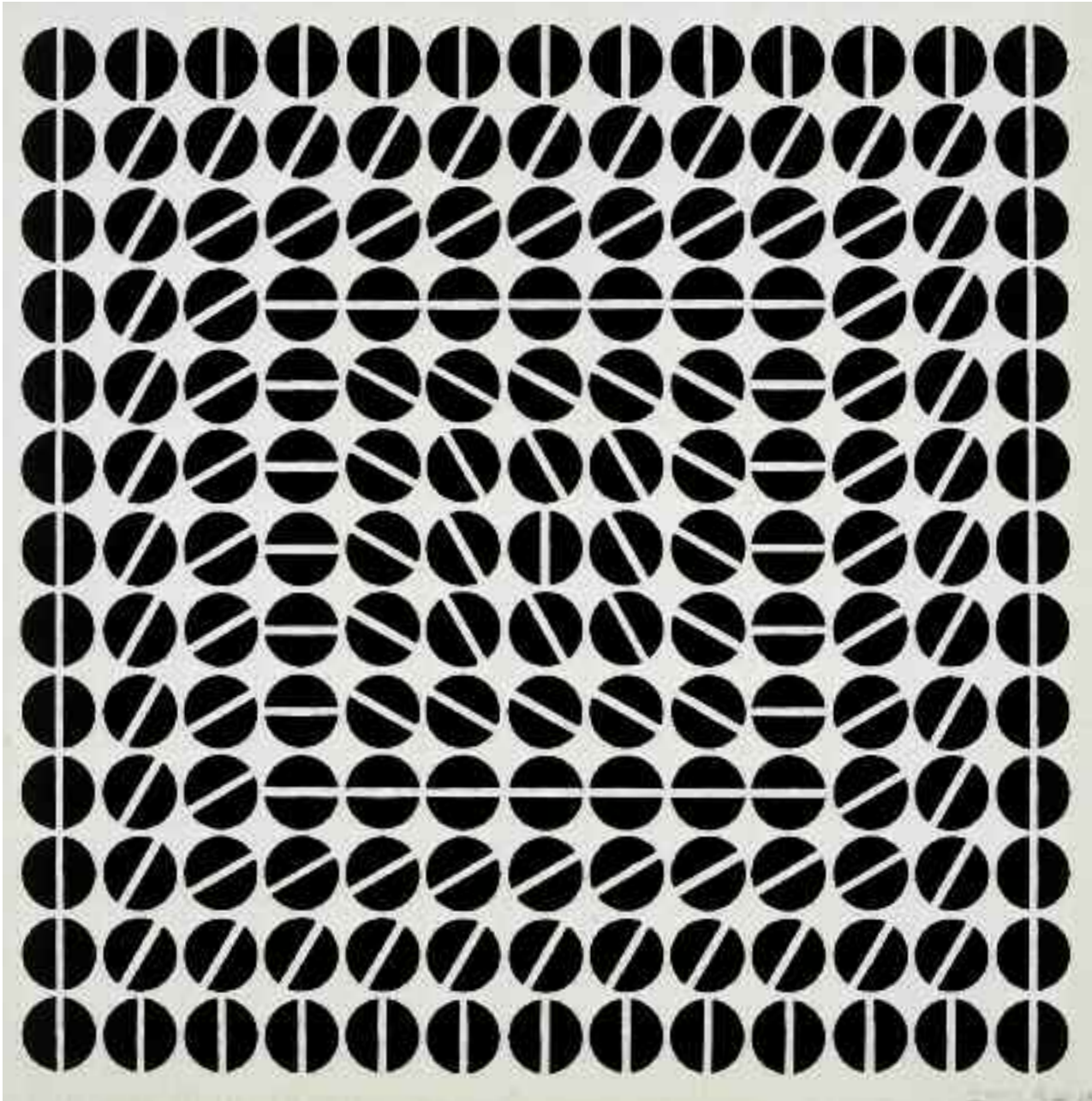
FA Il me semble que dans votre manière de peindre vous attachez une importance particulière aux effets produits par le tableau. Or qui dit « effet » dit nécessairement effet « sur », sur le spectateur. Quel lien intentionnel entretenez-vous avec votre spectateur ?

GR Le mot « effet » ne correspond pas à ce que je cherche. Il s'agit plutôt d'une vision, que je donne au spectateur, et premièrement à moi-même. Je pense que ma vision, c'est la vision du spectateur ! Je voudrais que le spectateur s'approche davantage de l'expérience artistique. Dans le GRAV, nous voulions la démocratisation de l'art. Nous avons créé des multiples, des sérigraphies, dont le prix était plus accessible que celui de l'œuvre unique.

Gouache cinétique, 1959
Gouache sur carton, 10 x 20 cm (Paris)

Gouache cinétique, 1959
Gouache sur carton, 10 x 20 cm (Paris)





À l'époque, les collectionneurs étaient attachés à la notion de propriété individuelle de l'œuvre unique.

FA Et actuellement ?

GR Cela n'a pas beaucoup changé, mais j'ai l'espoir que la situation s'améliore.

FA Pour vous, l'art : « c'est une pratique et une manière de s'exprimer ». Mais encore ?

GR Pour moi, l'art, c'est une façon de qualifier une situation, ce n'est pas l'art pour l'art. L'art aide à réfléchir, contre la dictature de la pensée unique.

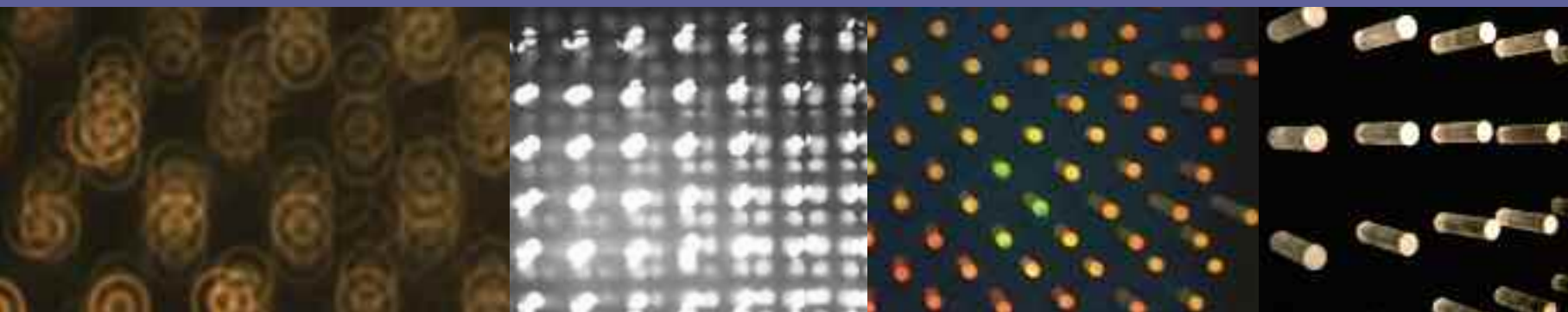
FA Quelle est pour vous l'intuition, l'étincelle initiale, à la source d'un tableau ? Autrement dit, qu'est-ce qui vous « inspire » ?

GR L'inspiration ? Je vous dirais : oui, mais non. Oui, et non ! L'inspiration, c'est un mot poétique qui nous vient des siècles passés, on regarde vers le haut, et l'idée surgit... Je dis non ! Pour moi, ça peut venir d'un déclic : quelque chose se produit, qui m'incite à faire une nouvelle expérience. Cela peut venir aussi d'une recherche passée, de l'addition d'expériences antérieures, comme sur une échelle : il y a trois marches, que l'on gravit, et tiens ! On découvre qu'il y en a une quatrième. On gravit la quatrième, et on découvre qu'il y en a une cinquième... C'est comme un arbre : en hiver, il n'y a pas de feuilles, mais au printemps et en été, sur toutes les branches il y a une, deux, trois, quatre, cinq feuilles, mille, dix mille feuilles... Oui, ma façon de travailler, c'est comme un arbre où il y a des feuilles, de plus en plus. Parfois des feuilles tombent, et parfois les feuilles continuent à pousser, suivant le moment dans lequel je me trouve.

Gouache cinétique, 1959

Gouache sur carton, 30 x 30 cm (Paris)

Paris, le GRAV, les boîtes à lumière



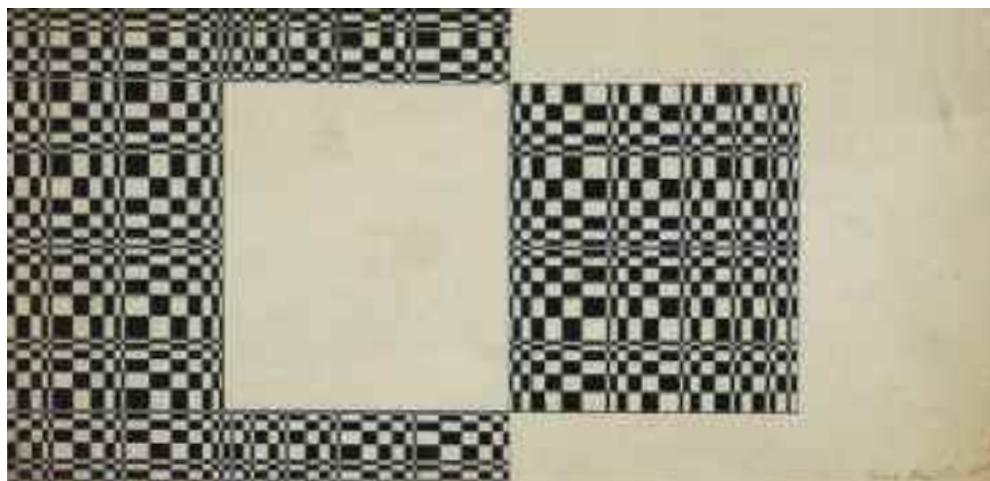


A Paris, Garcia Rossi retrouve Le Parc et Sobrino, et s'installe dans un petit hôtel de la rue Delambre, rue de la faim, à Montparnasse. C'était l'époque des années soixante où rien n'était impossible, il vivait avec dix francs par jour. Après le resto- U où les steaks étaient aussi transparents que les papiers calques des films qu'il fabriquait dans son enfance, il dévore pour survivre un camembert entier coulé dans une baguette coupée en deux.

La grande aventure du Groupe de Recherche d'Art Visuel commence grâce à Victor Vasarely, qui attire comme un aimant tous ces jeunes artistes venus d'Amérique latine. Ils sont grâce à lui au cœur du mouvement géométrique, mais décident d'aller plus loin, vers le cinétisme. Avec Jean-Pierre Vasarely – qui pour se distinguer de son père, qu'il idolâtrera toute sa vie, signe Yvaral – François Morellet, Joël Stein, Julio Le Parc et Francisco Sobrino, Horacio Garcia Rossi forme le GRAV (1960-1968).

Les argentins ont déjà réalisé des œuvres en commun à l'école des Beaux Arts de Buenos Aires. Avec le GRAV, Horacio Garcia Rossi, comme beaucoup d'artistes de sa génération, cherche un art qui soit compréhensible pour tous, où la culture ne vienne pas brouiller l'œuvre, où l'égalité prédomine dans l'appréhension du tableau. L'art géométrique peut paradoxalement apparaître comme intellectuel alors que nous sommes tous égaux devant les formes primaires. Quoi de plus universel qu'un cercle ?

Du fond des cafés enfumés, tous ces artistes œuvrent à une révolution plastique : mettre l'art à la portée de tous, comme le cinématographe. C'est le temps de la rencontre avec Denise René qui leur ouvre toutes les portes. C'est grâce à Denise René qu'Horacio part pour New York dans le cadre d'un séminaire sur l'art optique. Il doit rejoindre Jean-Pierre Yvaral qui, ayant une peur bleue de voler, en a profité pour faire une croisière sur *Le France*. L'avion de la Pan Am est en retard, le séminaire va commencer sans lui, Horacio se retrouve dans un hélicoptère en train de survoler la ville pour rejoindre l'université et c'est à son tour d'avoir peur.



Gouache cinétique, 1959
Gouache sur carton, 10 x 20 cm (Paris)

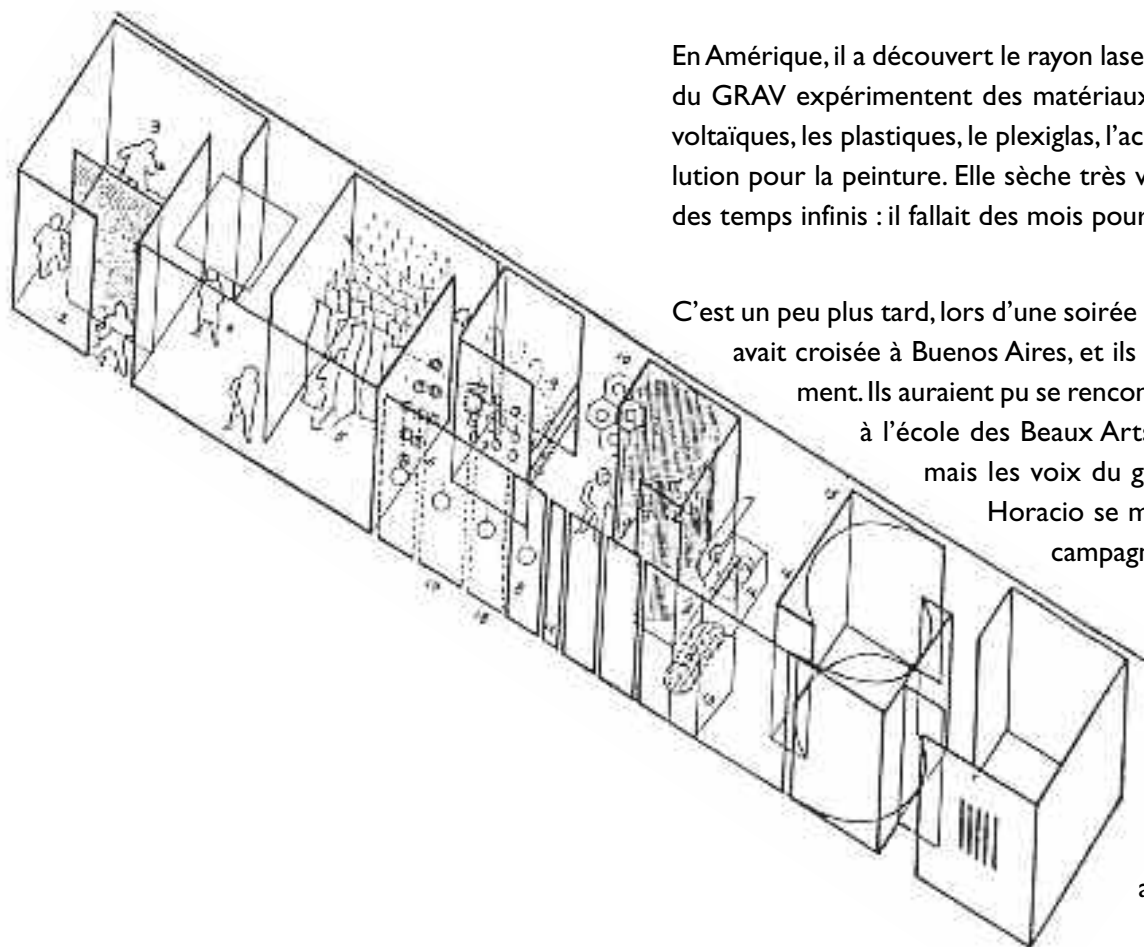
Page de gauche
Horacio Garcia Rossi
dans l'atelier du GRAV, Paris, 1963

Le séminaire se clôture par une exposition au sommet de l'Empire State Building où Horacio vend deux *boîtes à lumière* pour la somme astronomique de 4000 dollars ! Il retourne en Argentine en fils prodigue, mais repart aussitôt à Paris pour poursuivre ses recherches.

En Amérique, il a découvert le rayon laser qui l'impressionne beaucoup. Les membres du GRAV expérimentent des matériaux nouveaux comme l'aluminium, les cellules voltaïques, les plastiques, le plexiglas, l'acrylique... L'acrylique est une véritable révolution pour la peinture. Elle sèche très vite alors que la peinture à l'huile demandait des temps infinis : il fallait des mois pour réaliser un tableau.

C'est un peu plus tard, lors d'une soirée parisienne, qu'Horacio retrouve Susana, qu'il avait croisée à Buenos Aires, et ils commencent à se fréquenter très sérieusement. Ils auraient pu se rencontrer beaucoup plus tôt, car Susana était aussi à l'école des Beaux Arts de Buenos Aires et le connaissait de vue, mais les voix du grand amour sont impénétrables. Susana et Horacio se marient... Ils habitent une petite maison à la campagne, près de Paris.

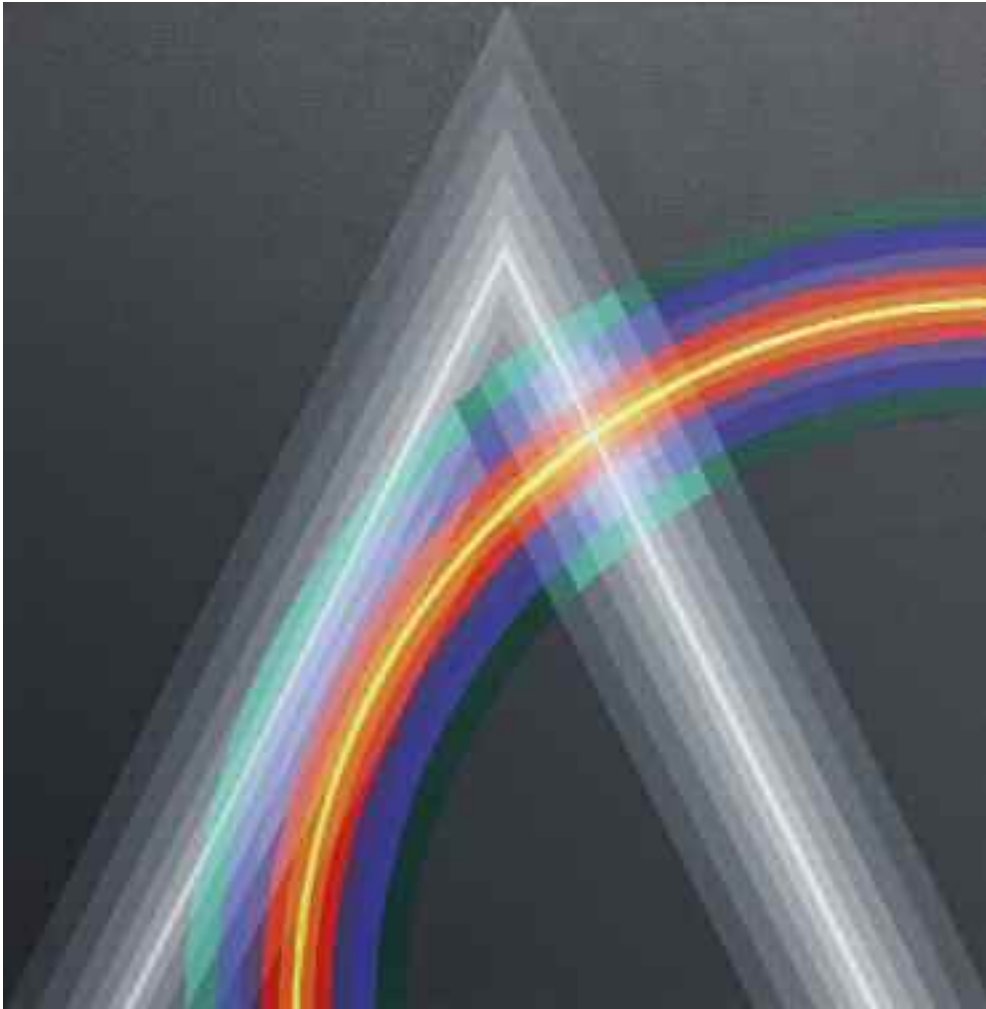
Le choc des cultures, que Garcia Rossi symbolise par un triangle gris sur fond gris que traverse un arc-en-ciel, est sans doute la meilleure illustration de la richesse du GRAV. Des mouvements similaires existent en Italie et en Allemagne mais les artistes qu'ils regroupent ne viennent pas



Dessin du **Labyrinthe**, exposé en 1963 à la III^e Biennale de Paris, dans la section *Travaux d'équipe*, au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Première œuvre qualifiable de purement collective, le **Labyrinthe** du GRAV obtiendra le Premier Prix.

Morellet, Stein, Yvaral, Sobrino, Garcia Rossi et Le Parc, dans l'atelier du GRAV, rue Beautreillis à Paris, circa 1960.





Choc des cultures, 2010
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

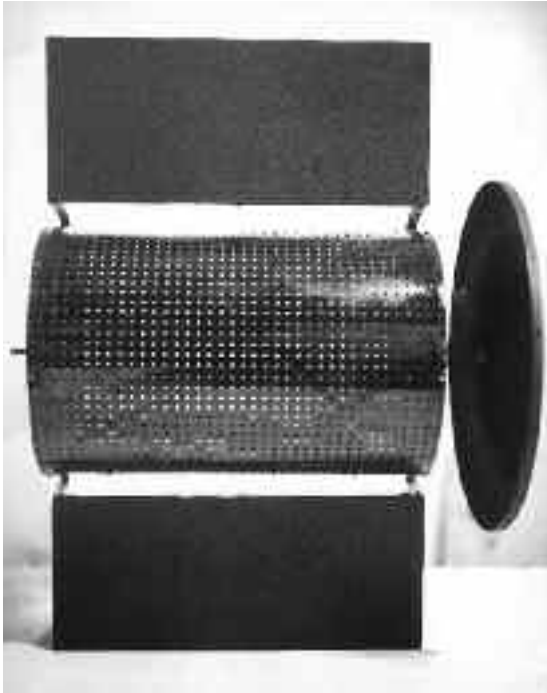
d'horizons aussi différents. C'est dans la rencontre de ces deux univers, l'Argentine et la France, que se crée ce mouvement qui n'est pas sans rappeler les folles nuits de la « Piccita » – ce petit atelier qu'avaient trouvé Demarco, Sobrino, Moyano et Garcia Rossi à Buenos Aires – où se retrouvait la jeunesse estudiantine.

Le groupe se forme : les disputes et les rires qui en découlent lient ces hommes et leurs compagnes qui ont gardé jusqu'à aujourd'hui des liens très forts. *Le Labyrinthe* du GRAV a encore suscité de nombreuses polémiques au Magasin de Grenoble en 1998, même si tous tombent d'accord au moins sur une chose : « on s'est bien amusés ». Comme les chansons des Beatles, les œuvres du GRAV portent en elles l'optimisme des années soixante.

**Le trait appelle le trait
Qui du fond de la ligne
Parfois se brise**

L'esprit de la modernité se trouve dans les lignes droites. C'est la grande époque de la conquête spatiale. Au sein du GRAV, chacun garde sa problématique de recherche même si les intérêts convergent. L'étude de la lumière est au cœur de leurs préoccupations.

En 1962, Horacio Garcia Rossi crée sa première *Boîte à lumière instable*... et en octobre 1963, le groupe remporte le Premier Prix dans la section Travaux d'équipe de la III^e Biennale de Paris, où ils distribuent leur manifeste : « Assez de mystifications ». Ils commencent à avoir du succès auprès du public.



Œuvre à manipuler par le spectateur
présentée dans le *Labyrinthe* du GRAV, 1963

Garcia Rossi en mouvement,
boîte à lumière instable, 1965/1966
Bois, aluminium, ampoules électriques
et moteur, 60 x 60 x 40 cm



En 1964, apparaissent les premières sculptures en plexiglas qui servent aussi parfois d'écrans aux boîtes à lumière. Hormis Jean-Pierre Yvaral, tous les membres du GRAV construisent des boîtes à lumière, mais Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc et Joël Stein poussent plus avant leurs recherches dans ce domaine.

Horacio poursuit donc ses expérimentations de *boîtes à lumière instable* : sur un écran, à l'intérieur d'une boîte noire, s'agitent des lettres, des nombres, des noms, sa signature, ou encore le portrait du nom du GRAV et les portraits aléatoires des membres du groupe.

Les *reliefs à lumières instables* forment le point d'orgue de cette recherche sur l'instabilité de la lumière. La lumière monte et descend le long de tiges de plexiglas, forme un espace sidéral. La magie est totale.

Les mystères des boîtes à lumière – cônes inversés, cercles dentelés, disques de couleurs différentes, tiges colorées, clous... et une fée : l'électricité – ne peuvent être révélés... Les boîtes à lumière sont les ancêtres de la vidéo, elles ont toutes à voir

TRANSFORMER L'ACTUELLE SITUATION DE L'ART PLASTIQUE

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel veut tenter de définir le phénomène artistique, à partir, sur une base des efforts afin de décrire la situation et d'élaborer de nouvelles formes d'expression.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel est composé de personnes qui placent leurs efforts dans la recherche continue et la réalisation exemplaire du problème central de leur passage à travers l'art plastique des continents.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel veut offrir de nouveaux points de vue, avec une réflexion sur son passé récent et l'analyse des anciens problèmes et d'autres réalisations.

propositions générales du groupe de recherche d'art visuel :

RAPPORT ARTISTE-ŒUVRE	RAPPORT ŒUVRE-ŒUVRE	VALEURS PLASTIQUES TRADITIONNELLES
<p>Ce rapport est actuellement basé sur l'œuvre unique et isolée. Le rôle de la médiation. Le rôle de la relation. Les conditions esthétiques et artistiques traditionnelles. L'éducation par l'art. La production d'autres œuvres. La diffusion au public de l'art.</p> <p>1 propositions pour transformer ce rapport</p> <p>Régulariser la médiation et la réalisation de l'œuvre de haute visibilité et de haute à une simple œuvre de l'œuvre. Recherche de nouveaux moyens de contact du public avec les œuvres produites. Étudier la relation à l'œuvre d'art et ses effets. Développer de nouvelles applications. Créer des œuvres multiples. Recherche de nouvelles techniques de médiation matériel de l'œuvre et de la réception. Étudier le public des récepteurs et des alternatives d'applications possibles par l'œuvre traditionnelle et créer une nouvelle situation esthétique.</p>	<p>Ce rapport se développe tout d'abord. L'art moderne comme intermédiaire. Les réalisations artistiques individuelles ou collectives. La diffusion de l'art à un niveau culturel et esthétique.</p> <p>2 propositions pour transformer ce rapport</p> <p>Étudier soigneusement les valeurs traditionnelles de la forme stable et reconnaissable soit : La forme idéalisée de nature (art classique), La forme représentative de nature (art naturaliste), La forme symbolique de nature (art naïf), La forme géométrique (art abstrait non-figurative), La forme individuelle (art concret), La forme libre (art informel, informel, etc.). Étudier les aspects techniques entre les formes (rapport de dimensions, d'espacement, de couleur, de répétition, de profondeur, etc.). Étudier l'histoire de la forme de l'art (rôle de l'écriture à travers la forme et son rapport) avec une nouvelle situation visuelle basée sur le champ de la forme picturale et l'écriture. Créer au temps d'apprentissage basé sur le rapport de l'art et l'œuvre (renforcement de qualité technique au temps.</p>	<p>Ces valeurs sont actuellement basées sur l'œuvre unique, stable, individuelle, durable, objective, esthétique, relation à des valeurs esthétiques et artistiques.</p> <p>3 propositions pour transformer ces valeurs</p> <p>Étudier l'œuvre à une situation esthétique nouvelle. Étudier ce rapport avec l'œuvre unique, durable et reconnaissable de la forme et des rapports avec les formes. Étudier ce rapport esthétique et le temps de la perception. Étudier l'ŒUVRE NON DÉFINITIVE, soit possible dans le temps et dans l'espace. Étudier l'œuvre avec les situations visuelles spatiales et variables. Étudier les œuvres multiples. Étudier l'œuvre. Étudier l'œuvre de médiation (réception de l'œuvre) dans la situation et la place sociale de l'œuvre et à partir de la notion de la nouvelle médiation qui existait et sera une œuvre d'œuvre.</p>

García Esola, Le Parc, Musée Tzafra, Bois, Yvonne du GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL. À Paris, le 21 octobre 1961.



Transformer l'actuelle situation de l'art plastique / Propositions générales du GRAV
 Tract, 21 x 27 cm, 25 octobre 1961
 Edité à l'occasion de la *présentation de l'évolution des recherches* du GRAV dans leur atelier du 9 rue Beautreillis, Paris, le 4 novembre 1961

Boîte à lumière instable, Portrait ambigu des membres du GRAV, 1966
 Bois, aluminium, ampoules électriques et moteur, 50 x 50 x 50 cm

avec le cinéma, un cinéma qui échapperait à la narration. La musique des boîtes à lumière, c'est le son de la technologie des années soixante.

En 1966, le groupe se penche sur des œuvres interactives. Horacio crée une boîte avec vingt disques interchangeable : dix motifs et dix couleurs différentes que le public peut manipuler à son gré. Il descend dans la rue avec les autres membres du groupe. Ils sont pourchassés par la maréchaussée avec leurs dalles mobiles à Montparnasse et leurs structures instables aux Champs-Élysées.

Le spectateur doit devenir acteur et l'art interactif. Non seulement interactif mais ludique... Jeux d'images, jeux de lumière, le souci de la recherche et de l'esthétique n'enlève rien au plaisir. S'il est des œuvres qui restent hermétiques, les auteurs du GRAV ont toujours cherché à travailler pour le plus grand plaisir de tous, à toucher le badaud comme l'esthète. Ils se livrent à une recherche scientifique sur l'œil moteur sans jamais perdre de vue l'aspect poétique de l'œuvre. C'est sans nul doute ce qui donne tout leur charme à ces sculptures de lumière.

En 1968, c'est la dissolution du GRAV, tout le monde reste ami, et chacun poursuit ses recherches de son côté. Je n'en ai presque rien dit, mais toute une bibliographie existe sur le mouvement, son histoire et ses protagonistes. Les histoires se recourent, tout comme parfois les lignes droites... **Lélia Mordoch**

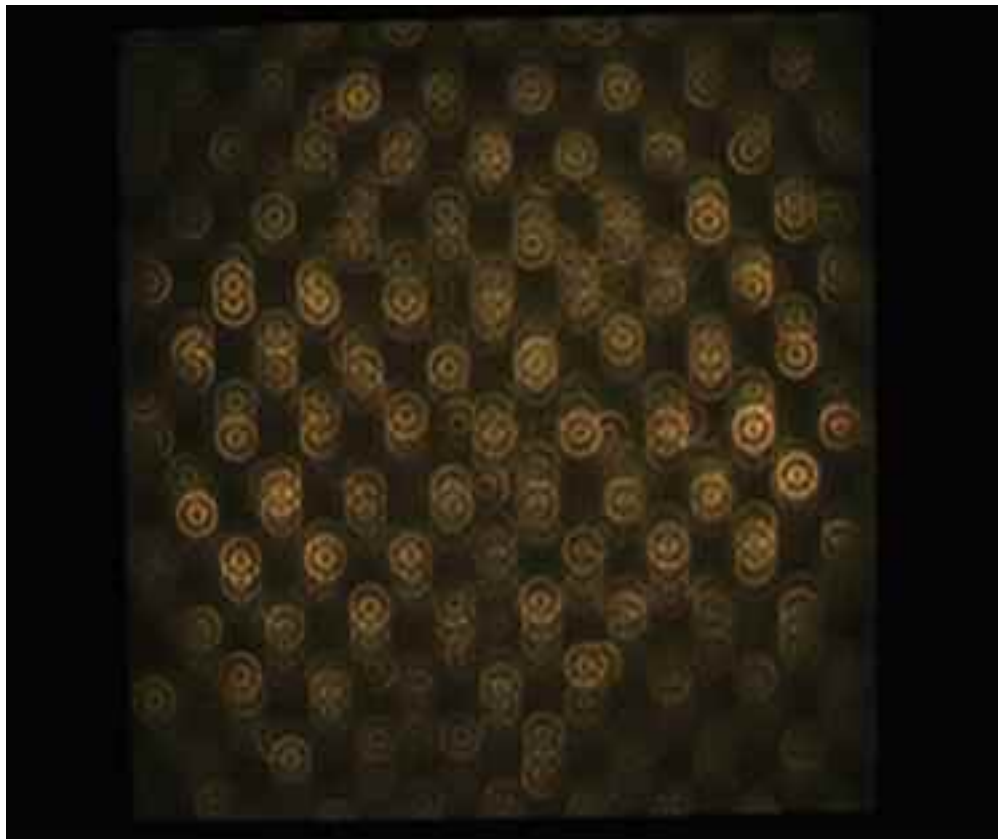
Boîte à lumière instable, Cercles concentriques, 1965

Bois, aluminium, ampoules électriques et moteur, 80 x 80 x 50 cm

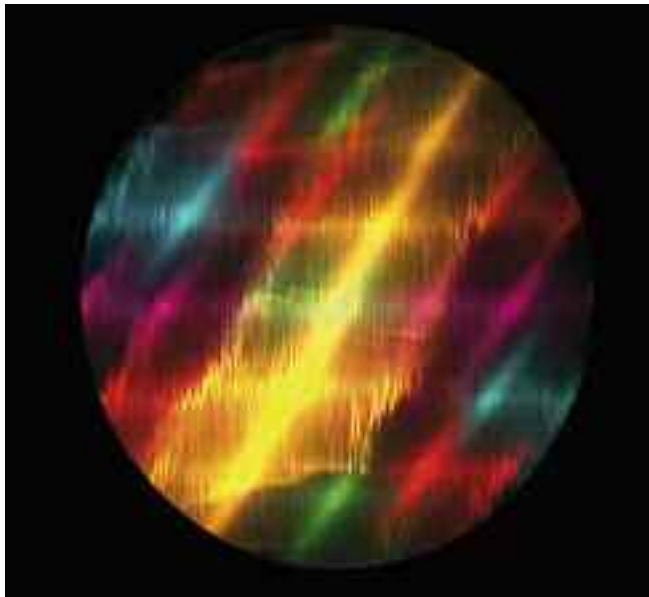
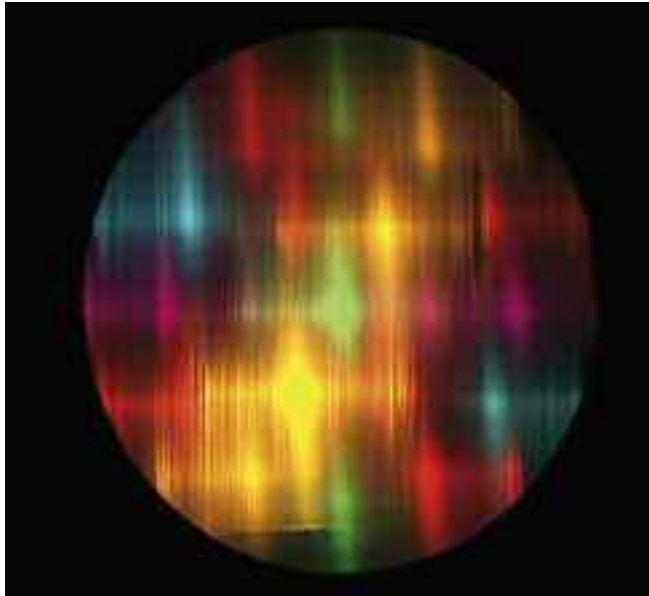
Page de droite

Boîte à lumière instable, Nombres, 1965

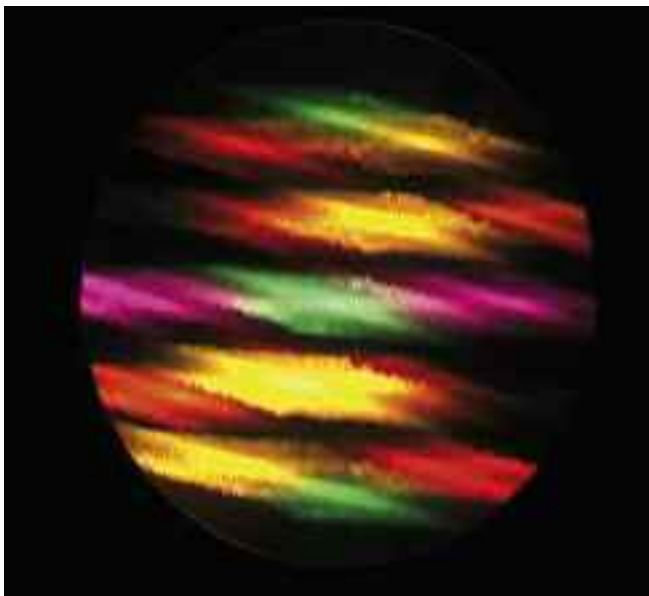
Bois, aluminium, ampoules électriques et moteur, 50 x 50 x 30 cm

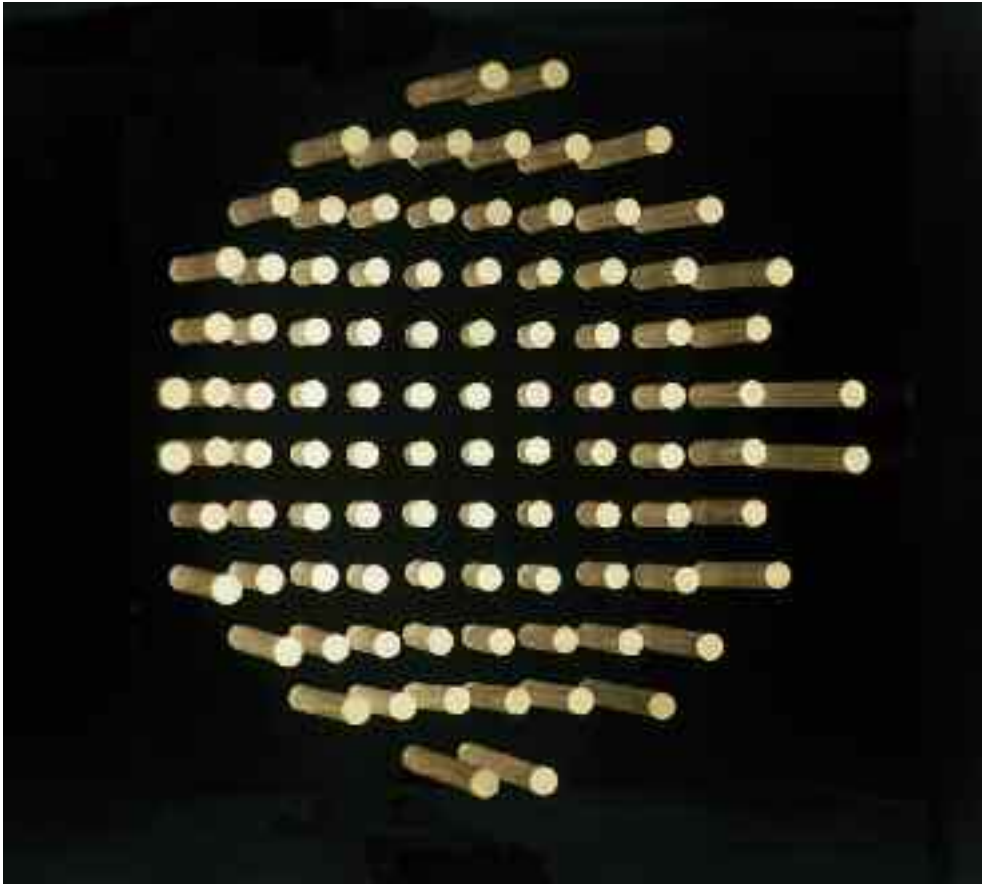






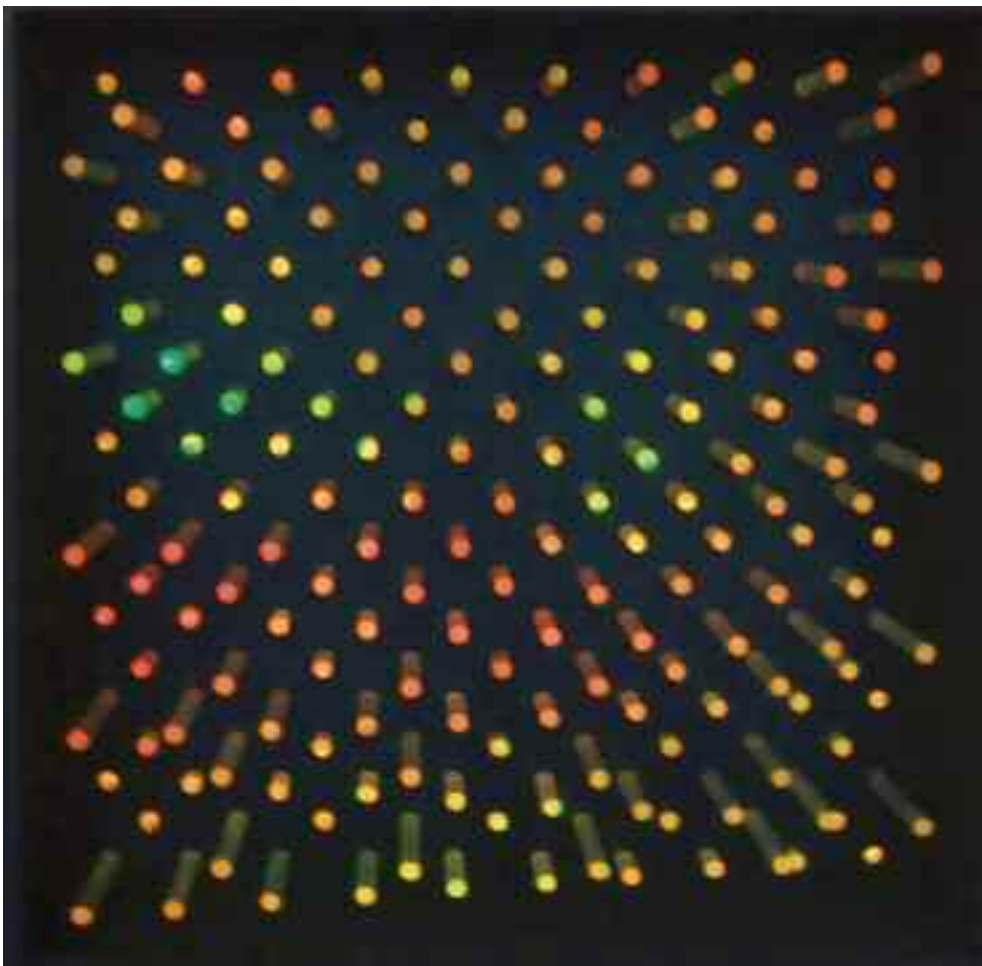
Boîte à lumière couleurs changeantes
(trois différentes vues), 1965
Aluminium, plexiglas, ampoules électriques,
moteur et bois, 120 x 80 x 70 cm





Relief concave à lumière instable, 1965
Aluminium, plexiglas, ampoules électriques,
moteur et bois, 40 x 40 x 25 cm

Relief à lumière instable, couleur 1965
Aluminium, plexiglas, ampoules électriques,
moteur et bois, 50 x 50 x 35 cm

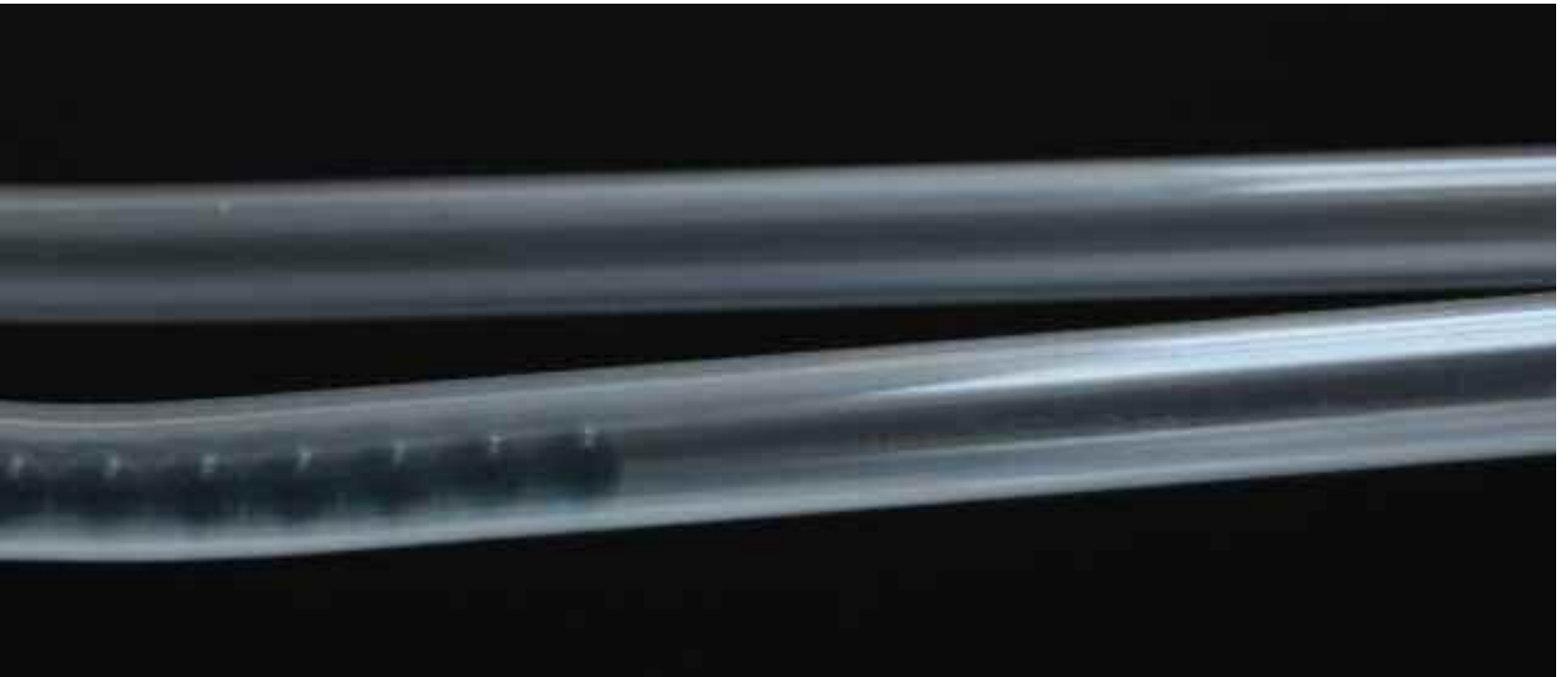


Sculptures en mouvement et interactivité





Billes en mouvement
(quatre différentes vues), 1975
Plexiglas et moteur, 24 x 130 x 12,5 cm



GARCIA ROSSI

Frank Popper

Paris, août 1966 (extrait du texte du catalogue de l'exposition *Garcia Rossi*, Galeria Rubbers, Buenos Aires, 1967)

La fin de l'École de Paris a été annoncée à plusieurs reprises. Les raisons données sont diverses. On a invoqué le traditionalisme à outrance, une vision rétrograde tournée pour le moins vers la fin du XIX^e siècle, jusqu'à une inconsistance de goûts, un désir perpétuel de changement selon les modes passées ou à venir. Ceci aurait nuit au développement de courants artistiques ayant quelque profondeur. A ces considérations esthétiques, des raisons d'ordre économique, politique et autres semblent encore s'ajouter. Cependant il est indéniable que les conditions d'une recherche véritable dans les arts plastiques sont particulièrement réunies à Paris.

Il faut entendre par « véritable recherche » celle qui comporte un point de départ difficile et sans laquelle l'hypothèse de travail ne se détache pas d'une première image onirique mouvante.

Un développement sans éclat, de plusieurs années, est nécessaire avant que les premiers résultats tangibles apparaissent. Aussi des conditions assez particulières économiques et culturelles peuvent-elles être invoquées en

faveur de cette assimilation, de même que le mythe bien enraciné de Paris-Ville-d'Art (mais non pas Paris-Ville-Marche). Il n'est pas surprenant qu'un quatuor d'artistes argentins réunis par l'opposition à un certain enseignement académique soit arrivé à Paris à de courts intervalles de 1958 à 1959 à la recherche d'un environnement propice à leurs impatiences.

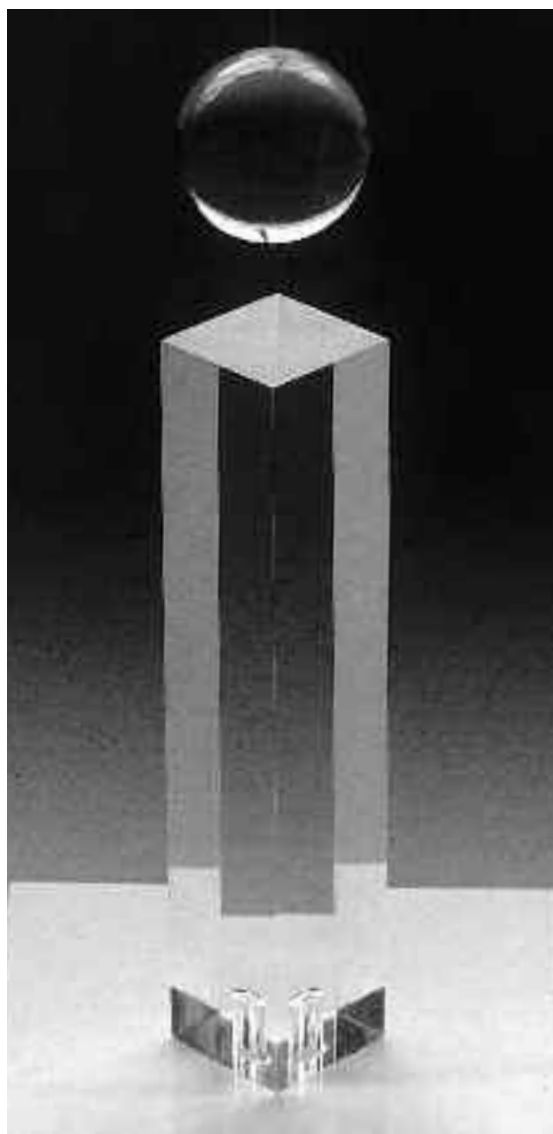
Garcia Rossi fut parmi eux, et avec ses amis Demarco, Le Parc, Sobrino, ils visitèrent divers ateliers – parmi eux l'atelier de Vasarely – et se familiarisèrent avec des problèmes plastiques de leur intérêt. Pour les quatre amis, dont trois devaient devenir co-fondateur du Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris, ceci signifiait en premier lieu un pas important vers l'objectivité plastique. Ils développèrent par la suite, en se consultant les uns les autres, des propositions « objectives » de surfaces dans lesquelles la structure, pourtant apparemment végétative, provoquait des effets optiques surprenants.

Dans le cas de Garcia Rossi, ceci représentait déjà une première rencontre avec ce qu'on peut considérer comme un thème permanent ou leitmotiv de sa recherche : l'instabilité...

Floriano De Santi

Extrait de *Horacio Garcia Rossi pensare per icone*
Verso l'Arte Edizioni, Rome, 2003

HORACIO GARCIA ROSSI PENSER PAR DES ICÔNES



Le point sur le i,
sculpture en mouvement, circa 1970
Plexiglas et moteur, 30 x 20 x 10 cm

I

Le mouvement, la lumière, la couleur-lumière et le portrait du nom, puis les couleurs de lumière-cinéma d'Horacio Garcia Rossi. Tout cela nous donne l'idée d'un tas de fragments, de morceaux brisés, de différentes fibrillations, où l'essence de l'*eidolon* est placée hors du temps : c'est donc le temps qui, alors qu'il matérialise l'essence, en fait se matérialise et se caractérise, c'est-à-dire qu'il se pose comme une *res extensa*. Mais tout de suite on s'aperçoit que l'on parvient, à partir de toutes ces variantes et ces fluctuations, à l'unité, à un tout devenant, dans la tradition lacanienne, l'« avènement », l'illumination ponctuelle et instantanée où le Moi atteint l'être¹.

De même que chez Garcia Rossi, chez Lacan le sujet et l'inconscient sont tous deux le produit du langage, du *logos*, qui les anticipe et les dépasse et d'une certaine façon – au sens justement de l'*Aufhebung* hégélienne –, il les nie car le langage les déploie en tant que signifiant, dont le sens disparaît sur les traces de ce que le psychanalyste parisien appelle le « petit a »². Il s'agit d'une certaine façon de la même découverte qu'avait réalisée Philippe Tailleur en 1999 : « Je ne sais pas quand je l'ai rencontré, c'est une chose perdue en moi-même dans les brumes du temps. Je lui parlai de son exposition récente dans l'Espace Latino-Américain de Paris en lui expliquant que je l'avais apprécié malgré mes réticences sur l'art géométrique, ce qui m'avait heureusement étonné [...] Petit à petit, j'ai appris à le connaître et à me faire une idée, quoique approximative, de son parcours »³.

C'est le début de son processus d'initiation au monde de Garcia Rossi : un parcours complexe se déroulant tout au long des œuvres de l'artiste argentin et, en même temps, à travers l'art constructif d'aujourd'hui, à partir du tournant des années Soixante, qui a représenté une véritable coupure épistémologique pour la pensée et l'activité esthétique, avec un plaisir pour la peinture et pour les objets qui veut être fantaisie en même temps que le procédé ordonné d'après *numerus, mensura et pondus*. Mais – comme nous l'a indiqué George Steiner – le point le plus haut auquel la raison puisse accéder, c'est la reconnaissance qu'il y a bien quelque chose au-delà d'elle-même⁴.

Le point de vue impliqué par l'œuvre n'est peut-être pas exempt de quelques traces d'abstraction, au sens d'un objet qui, se trouvant en mouvement, a toujours tendance à se dérober. Mais il est en même temps enclin à échapper dans sa façon d'apparaître au regard, dans une sorte d'impossibilité

de consistance mais aussi d'altérité énigmatique. Le fait que Garcia Rossi soit argentin tout comme Borges – l'auteur qui au-dedans de son insomnie a entrevu un présent où le passé n'est qu'un fantôme éloigné – a peut-être quelque chose à voir avec tout cela. Tout est là, dans le noir, dans le silence, à côté de nous, mais indistinct comme les chiffres illisibles de l'horloge qu'il cherche afin de découvrir ce qui reste de la nuit⁵. Bref, si le problème du mouvement se rend explicite pour chaque visiteur, le problème du sens de l'œuvre en tant que chose donnée court le risque d'être ignoré ou, du moins, de ne pas être exploré.

L'œuvre rationnelle, qui ne naît pas, comme l'affirme Rossi, d'une émotion mais plutôt de la logique⁶ ou, tout au plus, d'une base plastique, se présente comme un rébus. C'est là en partie l'un de ses traits cruciaux. La réalisation du mouvement entraîne donc l'interrogation sur son sens, mais dans l'œuvre – qui s'approche de sa propre négation au fur et à mesure qu'elle s'approche du « modèle génératif » – celui-ci n'est donc pas l'*eidōs* de l'œuvre, mais l'œuvre fuyant sa propre idée et retournant à la vie, à la grande métaphore de la vie. Voilà ce qu'il se passe dans la palette rossienne, lorsque – après avoir conclu son calcul et parcouru toute l'échelle musicale des couleurs, elle se fonde dans un étincellement indéfinissable, dans un frémissement lumineux qui célèbre le rapport entre *lux, lumen, claritas* et les vitraux gothiques de ces cathédrales qui semblent ne pas réfléchir la lumière mais plutôt l'engendrer⁷.

Quand Barthes écrit : « Ce ne sont pas des images, des idées ou des vers que la voix mythique de la Muse souffle à l'écrivain, c'est la grande logique des symboles, ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d'opérer »⁸, ce singulier critique français renverse la condition de l'écrivain : la grande logique des symboles n'est pas initiale mais terminale, le poète commence justement par des images et des vers, c'est-à-dire par un corps qu'il essaie de modeler, d'approcher de l'archétype qu'il voit comme terminal de la matière qu'il a commencé à traiter. D'après Garcia Rossi, par contre, le modèle est inductif *ad infinitum* : sa possibilité de modelage, car elle est inductive, se termine dans le symbole tout court qui en recueille cette inductivité infinie. Une fois que se soit constituée la valeur symbolique – une valeur de toute façon tendancielle à l'intérieur de ses structures –, c'est-à-dire une fois que se soit constituée l'œuvre en tant que langage, ce courant se répand, il sort du symbole, dans le spectateur, tel une valeur déductive.

Nous ne voyons pas effectivement l'œuvre, mais plutôt le mouvement : nous voyons le mouvement de l'œuvre qui est aussi l'œuvre en mouvement, tout comme au cinéma (ce n'est donc pas par hasard que des « Projets » au crayon et à la détrempe datant de 1998-99 évoquent une *Couleur-lumière*). Elle nous donne toutefois l'illusion d'un dynamisme qui est plutôt dans notre esprit, dans notre œil, que c'est l'œil du spectateur qui parcourt le tableau. C'est l'« esprit coloré », l'hermésienne *poikilométis*⁹ que l'on éprouve dans la dimension illusoire aussi bien du mouvement que de la lumière, – tout au plus dans une phrase successive – lorsqu'on examine la nature de l'objet et du nom qui devrait le supporter. C'est un aspect qui, si on l'envisage philosophiquement et on le thématise, se prête à des réflexions et à des recherches : par exemple, les « Etudes » pour *Portrait du nom* (crayon, plume et feutre sur papier), dessinés près de vingt ans (1974-1995), qui dans l'aspect de leur signe jouent accidentellement sur le nom de Julio Cortazar, le romancier argentin qui a exprimé dans ses travaux – parmi lesquels il y en a d'audacieusement expérimentaux – la réalité labyrinthique et obsédante dans laquelle vie l'homme contemporain.

II

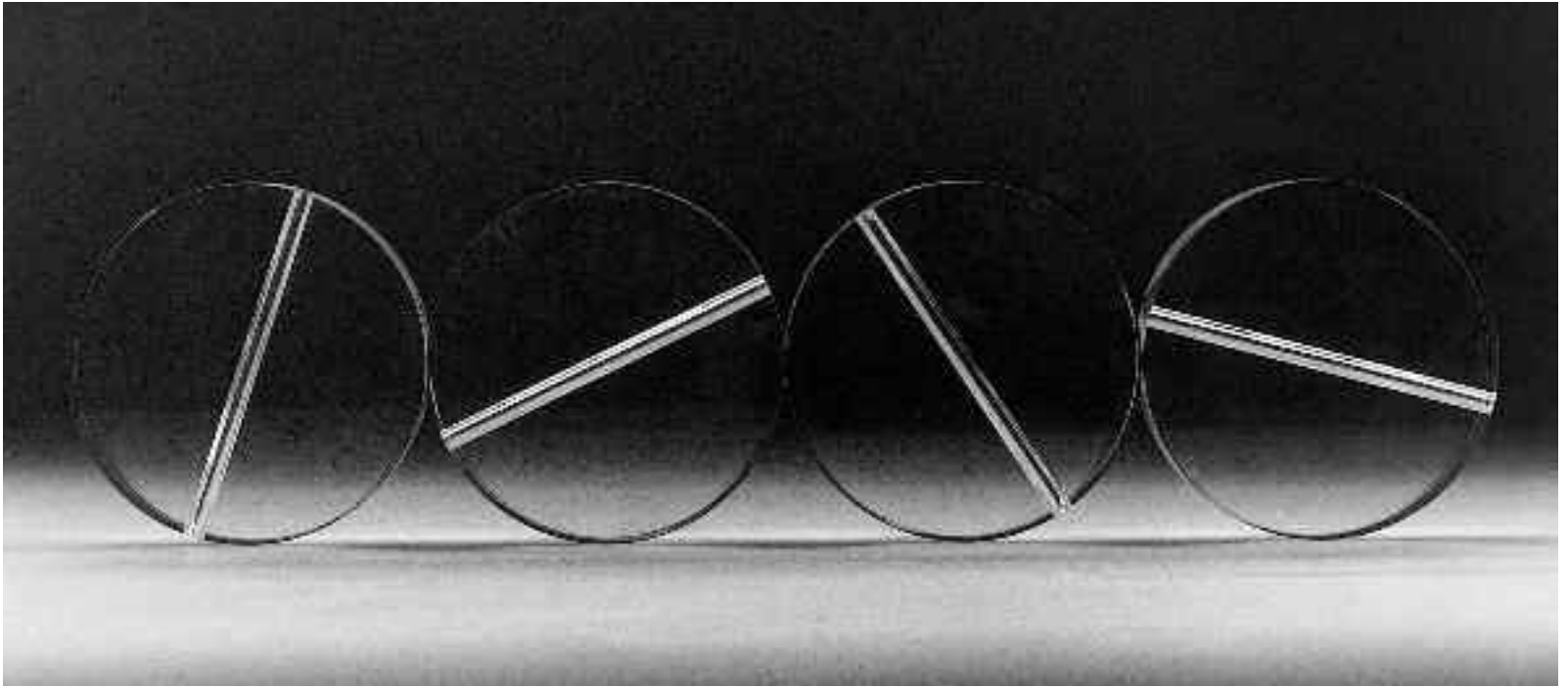
C'était là une ligne de recherche ayant pour pivot l'imbrication du nom avec la forme et, progressivement, avec son sens : une ligne que Garcia Rossi a essayé de poursuivre, en dessinant des portraits de

noms d'artistes qui, évidemment, guident l'artiste à représenter l'artiste-peintre tout au long de l'œuvre. D'où le *Portrait du nom de Mondrian au moyen de son œuvre*, le *Portrait de Malevitch* (même référence au nom puis à l'œuvre). Puis, pour en arriver à sa production toute récente, les acryliques de l'an 2000, fondées sur le *Portrait du nom de Lacan* et sur le *Portrait du nom de la ville de Paris*, avec une structure qui n'est pas une idée platonicienne, mais un *primum*. Barthes est déjà obligé romantiquement de postuler une situation prophétique de l'œuvre : justement parce qu'elle est « retirée de toute situation, l'œuvre se donne par elle-même à explorer »¹⁰, en ce qui concerne Garcia Rossi, par contre, nous avons l'impression que le « propre » de chaque peinture ou machine cinétique est sa situation – pour ainsi dire – de fatigue. Elle pense par icônes, elle ne vient pas avant tout langage : c'est le langage-même en action. Mais l'état d'action du langage n'est-il pas sa détermination formelle continue, un choix de niveau syntagmatique, enfin une graduation sémantique ?

A partir de la structure ou forme des lettres qui composent un mot, on en arrive à former un alphabet ambigu. La tâche de Garcia Rossi a été enfin celle d'attribuer à tout cela un mouvement qui soit en condition de correspondre au volume de la lettre, mais aussi à la personnalité de la lettre en elle-même. L'ambiguïté et l'instabilité impliquent toujours une investigation, c'est-à-dire un sondage : le désir d'une œuvre ouverte et de se placer dans une position égale. Afin d'atteindre un tel but, notre artiste a

Sphère et demi-sphère en mouvement
(deux différentes vues), 1969/1971
Plexiglas et moteur; 27 x 25 x 12 cm





Quatre cylindres en plexiglas de la sculpture
Cylindres en rotation
 Chaque cylindre : 12 x 12 x 4 cm

Page de droite
Cylindres en rotation
 (trois différentes vues), 1969/1971
 Plexiglas et moteur, 10 x 46 x 15 cm

également réalisé des œuvres dans lesquelles on peut utiliser encore les mots à l'instar d'éléments portants ; mais il s'agit dans ce cas de mots servant à désigner des éléments plastiques. Bref, des mots tels que cercle, carré, triangle, puis ligne, volume, reflet, couleur, petit ou grand espace, lumière. Le résultat en est une silhouette éminemment de type visuel où l'image s'identifie avec le mot et le sens qu'elle exprime, même parfois de façons contradictoires.

Malgré cela, le nom du personnage (par exemple, celui de la fille et de la femme du peintre, de ses amis et de lui-même) évoque, lui aussi, avec les données psychologiques, couleurs, volume et graphismes. On retourne donc toujours aux formes et aux données visuelles qui sont prédominantes dans la recherche plastique : on retourne au mouvement, qui est la condition de ces formes-mêmes, autrement dit à l'instabilité. Les pulsations stylistiques rossiennes sont purement géométrico-polychromes, elles fondent sur le continu l'évidence, elles fondent l'*ergon* du discours, mais elles ne l'interrompent jamais, même pas en passant, par opposition. Au contraire, c'est l'affirmation finale d'une vision libératrice tendant à visualiser la quatrième dimension, l'espace-temps, et à se réaliser aux limites extrêmes de l'art et de la science, où toute forme devient figure géométrique¹¹ et toute formule mathématique tend à se visualiser ou bien à se rendre phénoménologique dans une forme tridimensionnelle. Il est bien vrai que ce qui dirige les révolutions exactes de plans transparents de *Moteur et lumière électrique* de 1965 et de *Sphère et demi-sphère* de 1969-71 – ce ne sont pas les lois de l'espace euclidien, mais celles de la géométrie typologique – approche l'*Erfahrung*, l'expérience iconique de Garcia Rossi au *Lichtrequisit* de Moholy-Nagy et aux matières plastiques et translucides de Gabo et de Pevsner.

III

La pensée télématique et les technologies les plus sophistiquées et avancées ont engagé une confrontation idéale mais aussi concrète par la spéculation esthétique. Cette confrontation nous offre des exemples qui ont existé depuis toujours dans l'activité picturale et plastique d'Horacio Garcia Rossi, une personnalité ouverte aux innovations les plus grandes et sécrétant des pensées et des émotions. D'ailleurs, sa « philosophie » du *percept*, ce n'est ni un mentalisme – je le répète une fois encore – ni une divination euclidienne ; ce n'est pas une philosophie de l'artiste visant un archétype, ni une philosophie de l'archétype postulant un artiste et son regard créateur. Dans l'œuvre de Garcia Rossi le *percept* délivre les images, décompose la triple symétrie de la représentation. Dans *Couleur cristal lumière* et dans *Couleur transparence lumière* – pour citer deux détrempe significatives de 1998 – les idées simples de Merleau-Ponty, qui sans équivoques et par des formes essentielles faisait allusion à une ressemblance avec le monde phénoménal, sont, d'après l'artiste argentin, une abstraction. De même que toute représentation, le rapport binaire de syntagme à syntagme, qui sait garder – contrairement à bien des artistes de sa génération, « bientôt impliqués dans des formulaires arides de manière, un raffinement opérationnel exemplaire et même – j'aimerais presque dire – des accents de subtil lyrisme, si ce terme ne risquait pas d'entraîner l'ambiguïté d'une acception par trop abusée »¹².

Une forme géométrique répétée ou remplacée, dans l'identité ou dans l'approximation, par une autre forme redouble le monde (*Couleur miroir lumière* de 1997), dédouble la surface et la profondeur (*Couleur lumière rotation* de 1994), les vérités et les masques (*Couleur cinéma lumière* de 1995), les substances et les accidents (*Couleur lumière en cage* de

1994) ; elle reproduit l'illusion de connaître par essences, par causes secondes, par lois inaltérées, légitime la primauté de l'épistème, impose ses limites à la pensée que le maître franco-argentin combat par la négation de la « matière opaque » et par des « événements qui représentent également de véritables tournants dans le sens de l'être »¹³. Voilà le seuil qui l'approche davantage de Mondrian et de Malevitch ; c'est aussi la limite qui approche ces deux grands maîtres de Heidegger : « L'idée ne fait pas paraître (*erscheinen*) quelque chose d'autre (derrière elle), mais c'est elle-même ce qui reluit, n'étant intéressée qu'à sa propre splendeur »¹⁴. Mais nous ne croyons pas, comme Lévinas, que « l'être seul est, le non-être n'est pas »¹⁵. C'est tout le négatif qui a acquis un signe positif au XX^e siècle, mais nous croyons que l'on peut et que l'on doit donner seulement un signe dialectique : le non-être est finalement dans l'être lui-même ; l'être étant tout et seul être, c'est une vaine utopie.

La conversion à l'art abstrait de Garcia Rossi a été rapide et logique. Déjà dans ses dessins figuratifs des années Cinquante il effleurait l'intérêt pour les synthèses architectoniques du Cubisme : des élans de mouvement et de geste qui altéraient la *ponderatio* et les proportions physiologiques traditionnelles. Dans un *Nu féminin* de 1952, conçu dans les traces de Juan Gris, mais aussi avec des réminiscences évidentes de Braque, l'artiste argentin (il est né à Buenos Aires en 1929) annonçait l'imminent passage à l'art non-figuratif. Dans le champ de la feuille blanche, des signes colorés clairsemés et transparents, obéissant encore aux lois polychromes des complémentaires, suggéraient la simultanéité de deux moments apparemment contraires : la dissolution du corps dans la luminosité indéfinie du fond et la condensation de la lumière, comme cristallisée, en volumétries partielles transparentes.

Mais dans ses gravures *Autoportrait* de 1955-56 et *Composition-Portrait* de 1956-57 l'espace est traditionnellement représenté dans les trois dimensions de hauteur, largeur et profondeur : celle-ci est, bien entendu, illusoire, car en elle les objets et les différentes textures se présentent selon une déformation spécifique, le raccourci. Le caractère conventionnel de cette troisième dimension se répercute sur les deux autres, par exemple en empêchant toute représentation formelle au-delà d'un « premier plan » qui est le plus proche dans une échelle de valeurs ayant à l'extrémité opposée le point simple, le « point de fuite ». Un détachement vient s'interposer entre le peintre (ou le spectateur, qui devra en revivre l'émotion) et l'espace représentable, c'est-à-dire entre l'espace de la vie ou de l'action et l'espace de la contemplation ou de la représentation.

Dans *Composition* de 1956, d'ailleurs, Garcia Rossi part non seulement de la supposition que l'espace de l'existence et l'espace de la vision ne sont de toute façon pas séparables, mais il avertit encore que l'espace dans lequel se réalise l'action picturale est la distance qui, au moyen de cette

action, prend corps dans la forme artistique. Il est par conséquent impossible de distinguer la « petite sensation » venant de l'extérieur de celle venant de l'intérieur ou la représentation de l'intuition créative de l'espace. Car la « petite sensation » provenant d'un point lointain peut être plus vivante et urgente qu'une autre provenant d'un point voisin, et c'est justement cette vivacité et cette urgence, la force de cet appel à la conscience, que l'artiste veut exprimer, rien n'interdit que la notation formelle correspondant à la première occupe dans le tableau une situation centrale et la deuxième une situation périphérique, en bouleversant toute notation spatiale habituelle.

IV

Ensuite, le processus de dénaturalisation de l'art cinématique (définie « programmée » par Umberto Eco) a été, vers la fin de cette décennie, le point de départ d'une mode très caractéristique, qui s'imprimait même sur les jupes et les foulards. Garcia Rossi a été l'un des créateurs les plus féconds, non pas de cette mode, mais de cet art et sa voix survit évidemment à la mode, bien qu'il ne renonce point au projet d'une diffusion épidémique des sollicitations optiques de la peinture, allant de la recherche sémiologique de syntagmes visuels qui donnent toujours naissance à des structures mobiles continuellement variables aux « expériences sur la surface autour de la vibrations compénétration et induction de la couleur et de la dynamique des formes, avec des investigations programmées sur des fondements mathématiques »¹⁶.

A partir du cycle de techniques mixtes de 1959-61, la *tekhné* expressive rossienne est en même temps le principe structurel de l'image en formation et l'index de sa spatialité et de son caractère de l'intellect s'ouvrant – comme l'a écrit Argan pour Vasarely – à une « métaphysique expérimentale »¹⁷.

Si l'image est pensée il y a donc une corrélation et un ordre déterminé, un programme : ce qui est communiqué, c'est un modèle de parcours ou de comportement, un type de processus, une signalisation de la *rêverie* et de la raison.

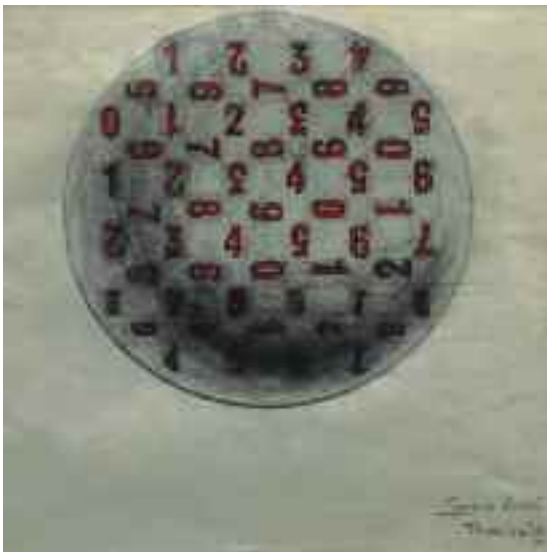
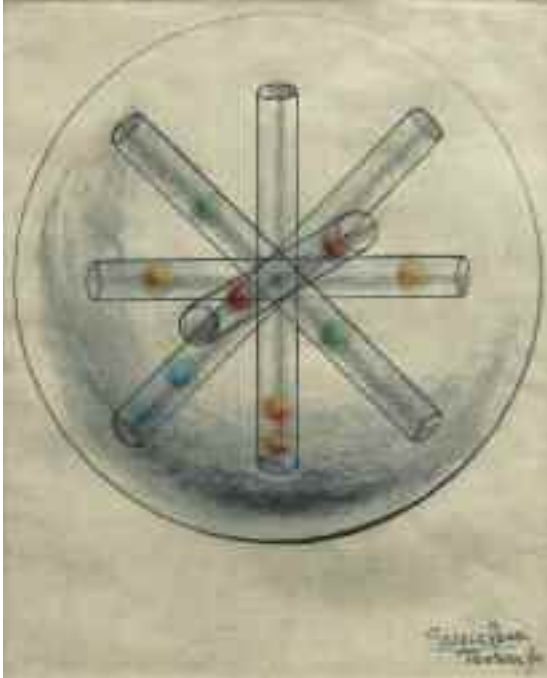
Mouvement et instabilité : c'est entre ces deux pôles que se place la recherche de Garcia Rossi, au moins pour certains aspects.

Dans son *Œuvre ouverte*, Eco jetait les bases d'une interprétation de l'œuvre en tant que « système de signes en mouvement »¹⁸.

C'était là une révolution conceptuelle, en ce lointain 1962, qui était en partie redevable aux découvertes et aux constructions cinétiques et optiques. Précisément en 1964-65, Garcia Rossi invente une œuvre douée de lumière instable à laquelle il donne pour titre *Mouvement* ; elle se définissait à travers la projection du mot « mouvement » réitérée et fixée neuf fois sur un écran lumineux.

Les différentes lettres composant ce mot-clé bougeaient, se combinaient et s'embrouillaient en se superposant, ce qui aboutissait – comme on l'avait





Dessin préparatoire pour une sculpture en mouvement (non réalisée), circa 1970
Crayon sur papier; 28 x 23 cm

Dessin préparatoire pour la sculpture en mouvement *Math-Boule* (réalisée), circa 1970
Crayon sur papier; 23 x 23 cm

voulu, cherché et en partie programmé et théorisé – à une élévation de certaines irisations qui, pour être en mouvement continu, et continûment instable, préfiguraient une ambiguïté substantielle, ou au moins une incertitude, pas tellement de l'œuvre, mais plutôt du fait qu'elle se donne au regard et à la perception du spectateur et du public.

V

Les racines d'Horacio Garcia Rossi dans la culture de l'avant-garde historique sont importantes et profondes. Du futurisme, le maître de Buenos Aires garde la clarté optimiste, le sens et le culte du mouvement : dynamisme autour de la matière, de l'espace et du temps comme énergie et essence.

Il a aussi la conviction de pouvoir, par la fraîche et gaie sollicitation de l'art, régénérer ou « recréer » le monde, comme l'aurait dit Balla, dont les losanges et les triangles iridescents ou en noir et blanc cachent peut-être une vague promesse de la conception cinématique de l'œuvre ouvert.

Quoi qu'il en soit, une grande et substantielle différence par rapport aux futuristes, c'est, entre autres, le fondement scientifique que Garcia Rossi pose dans son travail. L'art et la science, chez les futuristes, n'étaient reliés qu'au sens que la première voulait interpréter, célébrer; assimiler; voire être en avance sur les nouveautés de l'autre, tout en s'en distinguant pour son caractère intuitif et non-systématique.

En ce qui concerne notre artiste, par contre, (qui a été avec François Morellet, Joël Stein, Jean-Pierre Yvaral, Julio Le Parc et Francisco Sobrino l'un des fondateurs, à Paris, du populaire « Groupe de Recherche d'Art Visuel »), ce rapport se réfère à la tradition divisionniste, au « pointillisme » français, qui visait à poser les bases scientifiques et systématiques de la peinture, en réduisant le tableau à une grille bien rangée de petites quantités chromatiques : la prémisse des compositions de Garcia Rossi, où il trouve sa place, pour ainsi dire, numérotée (voyez-en un exemple manifeste dans la série des *Recherches diverses* de 1959-61).

Une autre composante de la culture de l'artiste argentin, c'est bien sûr l'art abstrait géométrique, depuis Mondrian jusqu'aux peintres d'« Abstraction-Création », desquels il apprend la renonciation totale à n'importe quelle représentation, aussi bien que la précision de la prescription euclidienne, non pas de son idéalisme ou spiritualisme, la fuite platonicienne à distance d'une matérialité supposée ou imperfection de la vie. Son idée nouvelle consiste, bien au contraire, en ce que le tableau et l'objet lumineux ne doivent pas être la représentation de ce monde d'énergies et de transformation. Ils doivent représenter plutôt sa séparation et son dédoublement, dans un monde matériel ou une réalité brutale ou banale, d'une part, et métamodème, c'est-à-dire un monde spirituel et idéal ou bien une recherche esthétique, de l'autre. Le tableau et l'objet seront

par contre eux-mêmes, dans leur organisation formelle, un échantillonnage, un exemple ou, pour être plus précis, un « modèle » de cette unité bien structurée.

En effet, à partir de l'œuvre à lumière stable *Mouvement* de 1964-65 jusqu'au *Portrait du nom d'Herbin* de 1974 un rigoureux critère opérationnel vient se préciser de telle sorte que l'auteur est mené à organiser des typologies d'analyse précises se fondant sur des éléments mathématiques.

Cela ne l'a pourtant pas conduit à fixer une image non modifiable, mais plutôt à en redéfinir plusieurs possibilités d'association et de lecture, pour parvenir en conséquence à souligner l'ambiguïté et les variantes infinies reliées aux phénomènes de la perception tirés de la *Gestaltpsychologie*, « qui a hérité le patrimoine des valeurs perceptives exploré par le Bauhaus, mais le fait évoluer en modulations et applications nouvelles, variées et spatialement prégnantes »¹⁹.

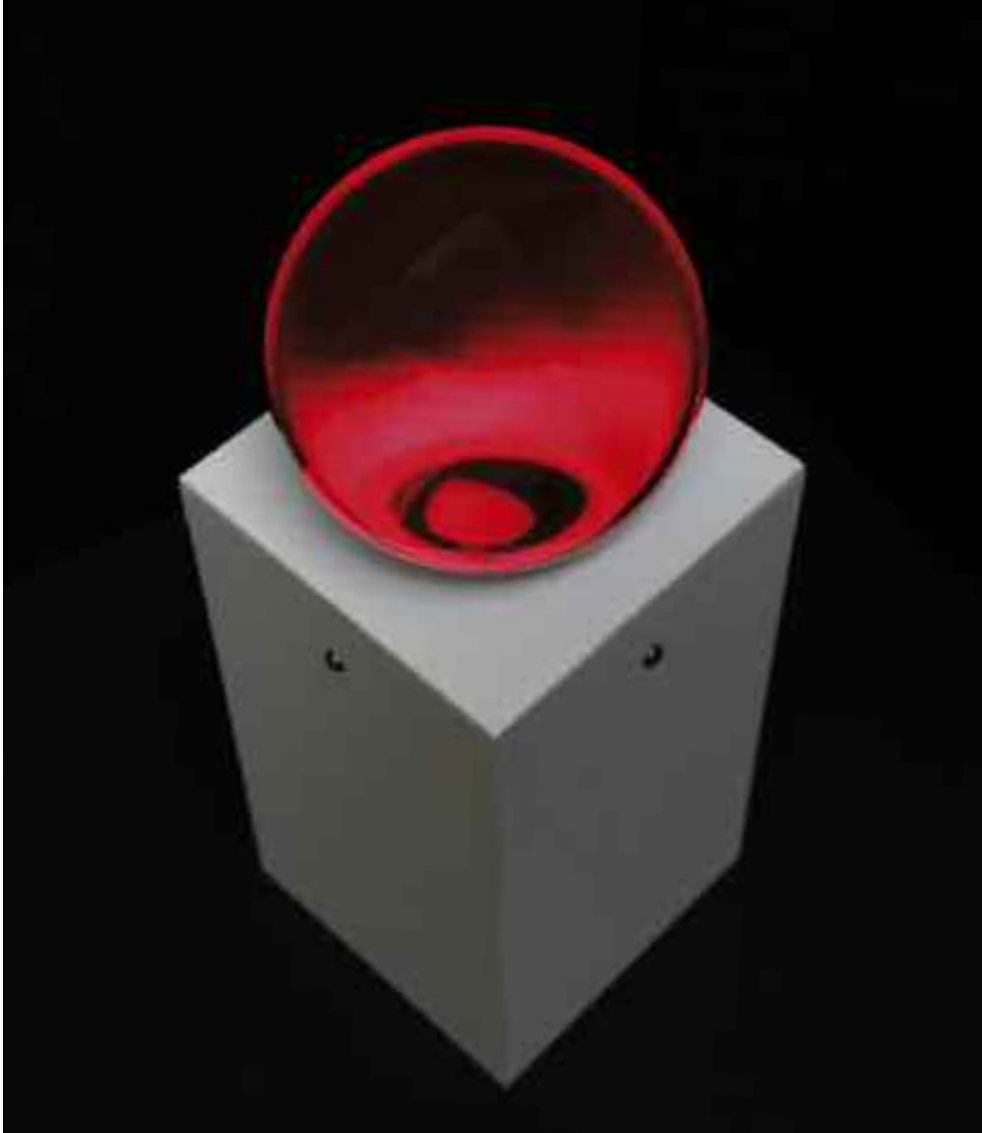
VI

Transformation, mouvement, instabilité : les quatre argentins – Demarco, Le Parc, Garcia Rossi et Sobrino, qui sont arrivés à Paris vers la fin des années cinquante – se sont opposés à une conception définitive et immobile de l'art, en même temps qu'ils ont amorcé, d'une façon personnelle, une révolution, en déterminant un glissement – sur le plan du goût aussi bien que sur celui de la pensée poétique – de l'Ecole de Paris au Groupe de Recherche d'Art Visuel du GRAV parisien. Frank Popper a écrit justement dans ces années-là que cela entraînerait un rapprochement significatif vers l'objectivité plastique²⁰. D'après Garcia Rossi tout cela a eu comme effet une accélération du phénomène de l'instabilité dans son œuvre.

Si d'*Esquisses*, commencé en 1962 (et achevé définitivement en 1968), ou de *Cylindre en rotation*, de l'année suivante, on passe à *Mouvement*, de 1965, les passages connectés sont ceux des boîtes à lumière instable, de la *Boîte lumière et couleurs changeantes* toujours en 1965. Ils contiennent donc, nécessairement, un mouvement réel ou imaginaire, un *cinétisme* qui est à l'activité ce que l'ancienne *mimesis* était à la contemplation²¹.

La composante « cinétique » est toujours trouvable : comme animation mécanique de l'appareil émetteur; comme mouvement induit et conditionné du bénéficiaire, comme développement de virtualités implicites. La fonction cinétique relie le champ de l'information spatiale à la période, à la temporalité des groupes sériels. Avec rigueur herméneutique, précise Argan, « L'image n'était plus une évasion, mais un moment de la pensée, elle ne devait plus être liée à l'aspect physique des objets, qui serait à considérer dorénavant comme des simples instruments de l'expérience.

En outre, puisque l'imagination n'était pas une fixation mais une production accomplie d'images, la recherche visait à expliquer le rythme (ou la logique)



Sphère rouge en mouvement, 1969/1971
Plexiglas et moteur, 18 x 10 x 10 cm
(sphère : Ø 9 cm)

de leur engendrement et succession. D'où l'exigence cinétique : mouvement des engins générateurs d'images, variations de lumières et couleurs, déplacement de points d'observation »²².

La couleur se propose en tant que matière de la lumière : matière dans laquelle se dégage la lumière la plus pure et la plus essentielle.

Il s'agit alors de localiser les structures mentales qui entrent en jeu. Les couleurs, telles que nous les définissons, sont déjà le produit d'une opération ordinatrice sur la réalité phénoménale. Garcia Rossi affirme avec raison dans ses créations de la dernière décennie – depuis *Couleur lumière couleur* de 1991 jusqu'à *Couleur gris lumière* de 1995, de *Couleur lumière* de 1998 – que tout est perçu comme lumière-couleur et les formes géométriques sont superstructurelles, elles appartiennent à une phase ultérieure et réflexive. Mais sans ces schémas mentaux qui sont le rhombe, le carré, le triangle ou le

cercle, le traumatisme du choc de notre sensorium avec la réalité ne pourrait même pas être qualifié comme perception, on n'aurait pas non plus la conscience que la perception est perception : Celle-ci, tout comme le monde, n'est pas et ne devient pas, elle est une auto-crédation continue, création d'un monde à elle. Un *Werden*, comme le disait Heidegger.

Avec *Couleur noir Lumière* de 2002 et, plus encore, avec *Couleur Lumière transparence* et *Couleur Lumière enragée* de cette année, on en est au « réalisme immatériel » théorisé pour Garcia Rossi toujours par Popper²³.

Il ne s'agit pas pour autant d'un réalisme au sens strict du mot, (il ne décrit pas, ne camoufle pas, ne réfléchit pas), mais il désigne tout d'abord le caractère concret de l'œuvre, le fait qu'elle est là objectivement, et qu'elle ne représente qu'elle-même, en restant donc à l'écart de toute implication méta-



Sphères en mouvement

(Sphère triangle, Sphère miroir; et deux vues de Sphère six couleurs), 1969/1971
Plexiglas et moteur, 18 x 10 x 10 cm
(sphère : Ø 9 cm)

phorique ou même symbolique. Ensuite, elle ne se borne pas à une conception fermée, mais elle reporte l'œuvre dans le flux dynamique qui la remet en question et qui la modifie sans cesse, dès lors qu'elle modifie notre processus de perception. C'est pour cela que les chiffres géométriques transpercent le mouvement, comme les lettres, les couleurs et les formes. Le résultat, c'est la réalité d'une peinture contrastant le chaos par ses dotations – lumière, couleur, mouvement – : une peinture non pas abstraite, ni décorative, destinée à créer de manière déterminante une nouvelle structure de visualisation, « avec un mouvement, d'une part, centripète,

c'est-à-dire tout autour du tableau, et, d'autre part, centrifuge, c'est-à-dire de l'œuvre vers l'espace environnant »²⁴.

Chez Garcia Rossi la couleur-lumière rayonnante s'amalgame dans la rétine et dans le cerveau des spectateurs, « en vertu – précise-t-il le maître argentin – d'un dosage rigoureux et contrôlé de tous les éléments qui constituent cette recherche »²⁵.

La fonction est dans la structure, mais la structure est plus que la fonction, du moins du fait qu'elle s'y oppose dialectiquement. Il faut aussi souligner qu'il n'existe pas de possibilité d'opérer sans opération, autrement dit, un sens ne peut pas exis-

ter sans la réalisation d'un sens. A ce point là, on peut bien décrire la condition centrale d'une œuvre face à l'« histoire » qui la vérifie continuellement : elle est un centre d'où le sens dérive en forme stellaire, c'est-à-dire qu'il existe un sens rétractile de l'œuvre, qui en suppose justement le centralisme, non pas un sens linéaire, mais une ligne infinie qui éloigne l'œuvre. En d'autres mots,

le sens de chaque ouvrage de Garcia Rossi passe continuellement par le centre, par le lieu de tous les sens qui est son non-sens fondamental. Au bout du compte, ce qui ressort le mieux, c'est la typologie du processus de l'action artistique active et passive : une façon de penser qui est, justement, à la fois une autodéfense et une définition et fonçement du monde.

1. Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 417 ; réédité in Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Seuil, Paris, 1973, livre XI, P. 45.
2. Le petit « a » opposé au grand « A », où l'Es doit devenir le Moi, presque dans le spéculum de son action, c'est le résidu non analysable. Il serait intéressant de faire une recherche sur les legs de la spéculation lacanienne envers les écoles de la théorie et de la forme – de la Gestalt – qui ne reconnaissent au langage optico-scientifique que la seule dimension signifiante.
3. Cité dans le catalogue monographique *Garcia Rossi, œuvres de 1959-2000*, par Annamaria Maggi, Editions galerie Fumagalli, Bergame, 2001, p.80.
4. « Expression essentielle de la vitalité, de la force vivifiante et du miracle de la création, l'œuvre d'art est accompagnée d'une ombre double : celle de sa propre inexistence possible ou souhaitable, et celle de sa disparition. Contrairement à la science, l'art et, j'en doute, le système métaphysique avec ses vérités présumées, constituent la synapse précise entre l'être dans sa forme la plus vive (encore un adjectif incorporant la 'vie') et l'extinction. Le choix délibéré de la part de Léonard de techniques et de moyens matériaux périssables pour la Cène, depuis longtemps sur le seuil de l'invisibilité, illustre cette conjonction » (George Steiner, *Grammaires de la création. Une investigation serrée sur le mystère de la créativité, un diagnostic éloquent et dramatique de notre présent*, Garzanti, Milan, 2003, pp. 32-33).
5. L'important texte borgésien *Deux formes de l'insomnie* est dans le recueil *Chiffre*, in J. L. Borges, *Œuvres*, par D. Porzio, Mondadori, Milan, vol. II, 1984-85.
6. « Dans le chaos de l'art contemporain, dans la Babel pseudo-artistique de ces dernières années, par un retour maladroit à la figuration la plus banale, se trouvent les bases d'une remarquable régression artistique, d'une profonde et véritable crise. Léonard de Vinci a dit : 'L'Art est une affaire mentale', donc intelligente, donc rationnelle. Aujourd'hui, tout nous fait penser que ce message prophétique et essentiel a été oublié » (H. Garcia Rossi, *Sur la géométrie enragée*, 1982 ; réédité in *Garcia Rossi. Œuvres 1959-2000*, op. cit., p. 70).
7. Cfr. Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950 ; toujours de Sedlmayr voir aussi *Das Licht in seinen Künstlerischen Manifestationen*, Maander Kunstverlag, Mittenwald, 1979.
8. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, p. 59 ; réédité en italien *Critique et vérité*, Einaudi, Turin, 1966. Mais dans le numéro 22-23 de « Marcatré avait déjà paru la traduction de la deuxième partie de l'essai qu'Umberto a déclaré, avec raison, lisible en lui-même comme un véritable exemplaire » bréviaire d'esthétique ».
9. De même que celle de Garcia Rossi de *Couleur de 1972-73* et de *Couleur Lumière en cage* de 1993, « l'esprit d'Hermès était coloré comme une peinture ou comme un tapis ou la queue d'un paon ; mais il était aussi artificieux et construit comme un poème ou un discours élégant, enchevêtré et énigmatique comme les nœuds, les labyrinthes, les constellations célestes et le travail des abeilles » (Pietro Citati, *La lumière des nuits, Les Grands mythes dans l'histoire du monde*, Mondadori, Milan, 1996, p. 33).
10. Roland Barthes, op. cit., p.55.
11. « La grandeur d'une œuvre d'art ne consiste pas dans la qualité esthétique du geste pictural ou dans la perfection de l'écriture, même si elle est tout entière dans ce geste et dans cette écriture. Elle est dans la forme qui, d'après le Lukács de *L'âme et les formes* comme pour Proust, *Le temps retrouvé*, elle a 'la rigueur d'une loi qu'on ne peut pas éluder'. Mais si telle est la nature de la Forme, la forme de l'art cinétique et programmé doit avoir, elle aussi, cette rigueur, qui pourtant ne se confond pas complètement avec la rigueur de la science. Elle a des similitudes avec l'industrial design, mais ce n'est pas un dessin industriel ; elle a des affinités avec les mathématiques et avec la géométrie, mais elle ne se réduit guère à cela. Il est peut-être indispensable, pour pénétrer dans le secret de la structure optico-perceptive, de s'interroger sur sa forme, et avant même sur la forme en général. Nous découvrirons alors que Socrate (ou Damascio) doit parler 'par images de son monde qui est au-delà de toute forme'. Nous découvrirons aussi que le 'manque de caractère figuratif' des icônes byzantines est une forme. Le sens de la Forme est donc toujours enveloppé dans un voile d'images : c'est le reflet d'une lueur éblouissante placée au-delà des chiffres iconiques, mais filtrant à travers chacune d'entre elles. » (Floriano De Santi, *De l'analyse iconique à l'espace total*, Severgnini, Cernusco sul Naviglio, 2002, p.7).
12. Claudio Spadoni, *Optical-cinetico*, Présentation au catalogue de l'exposition personnelle de Garcia Rossi à la Galerie Municipale, Feience, 1979.
13. Gianni Vattimo, *La société transparente* (nouvelle édition augmentée), Garzanti, Milan, 2000, p. 314.
14. Martin Heidegger, *La Doctrine platonicienne de la vérité*, in *Seignavia*, par F. Volpi, Adelphi, Milan, 1987, p. 180.
15. Cfr. Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, traduction italienne de Federica Sossi, Marietti, Casale Montferrat, 1986.
16. Luciano Caramel, Présentation au catalogue de l'exposition personnelle de Garcia Rossi à la Galerie « Zen », Milan, 1975.
17. Giulio Carlo Argan, Présentation au catalogue de l'exposition personnelle de Victor Vasarely à la Galerie « L'Attico », Rome, 1956.
18. Cfr. d'Umberto Eco *Œuvre ouverte. Forme et indétermination dans les poétiques contemporaines*, Bompiani, Milan, 1962 et *Art programmé*, catalogue de l'exposition Olivetti, Milan-Venise-Rome, 1962.
19. Maurizio Calvesi, *Préface* au catalogue de l'exposition *Le Parc, Garcia Rossi, Demarco et autre témoignages du cinématisme en France et en Italie*, a cura di Giovanni Granzotto, Verso l'Arte, Rome, 2003, p. 7.
20. Nous nous référons avant tout aux essais poppériens *Naissance de l'Art Cinétique et Lumière et Mouvement* tous deux publiés en 1967 ; puis proposés à nouveau in Frank Popper, *L'Art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques après 1870*, Einaudi, Turin, 1970.
21. Il s'agit d'une distinction post-platonicienne déjà formulée par Flavius Philostrate : « l'imitation ne peut créer que ce qu'elle n'a jamais vu, tandis que l'imagination crée aussi ce qu'elle n'a jamais vu, parce qu'elle peut s'en faire une idée par rapport à la réalité perchée » (*Vie d'Appollonios de Tyane*, VI, trad. ital. par D. Del Corno, Adelphi, Milan, 1978, p. 283).
22. Giulio Carlo Argan, *Glacials oui, mais pas cyniques*, in « L'Espresso », XXVIII, n. 49. Rome le 11 décembre 1981 ; réédité in G.C. Argan, *Portraits d'œuvres et d'artistes*, par A. Roca De Amicis, Editori riuniti, Rome, 1993, pp. 116-117.
23. Frank Popper, *Présentation* (avec Jorge Romero Brest) au catalogue de la première exposition personnelle d'Horacio Garcia Rossi à la Galerie « Rubbers », Buenos Aires, 1967.
24. Giorgio Bonomi, *Préface* du catalogue de l'exposition personnelle de Garcia Rossi à la Galerie « Milesi », Lecco, 2003.
25. Garcia Rossi, *Couleur Lumière*, texte du 19-8-1980, in *Garcia Rossi, Colore Luce*, sous la direction de Floriano De Santi, catalogue de l'exposition personnelle rossienne aux galeries « Lo Spazio » et « 4 P. Arte » de Brescia, 1999, p. 23.



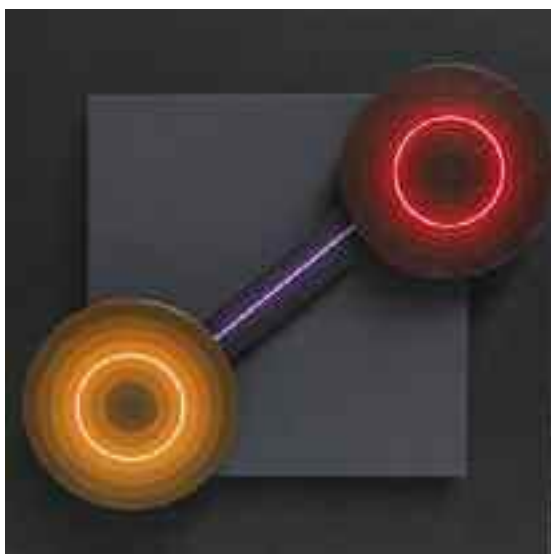
Sphères en mouvement avec billes
(deux différentes vues), 1969/1971
Plexiglas et moteur, 18 x 10 x 10 cm
(sphère : Ø 9 cm)

Leonardo Conti

Galleria PoliArt, Milan, 2010

HORACIO GARCIA ROSSI

UNE RECHERCHE À DOUBLE NIVEAU



De la part de celui qui crée : est-il possible de faire concorder la création artistique et la recherche scientifique ? D'autre part : est-il possible, au moment où se réalise une expérience esthétique, de se rendre compte également des conditions perceptives et cognitives qui la rendent possible ? Face à l'art d'Horacio Garcia Rossi, la réponse peut être affirmative. Chacune de ses œuvres, en fait, a toujours quelque chose à faire avec l'objectivisation de la perception esthétique. Autrement dit, chaque œuvre fonctionne sur deux niveaux : d'un côté, elle est le produit esthétique de l'application des expériences sur la perception visuelle et, de l'autre, c'est la démonstration détaillée de ces mêmes expériences.

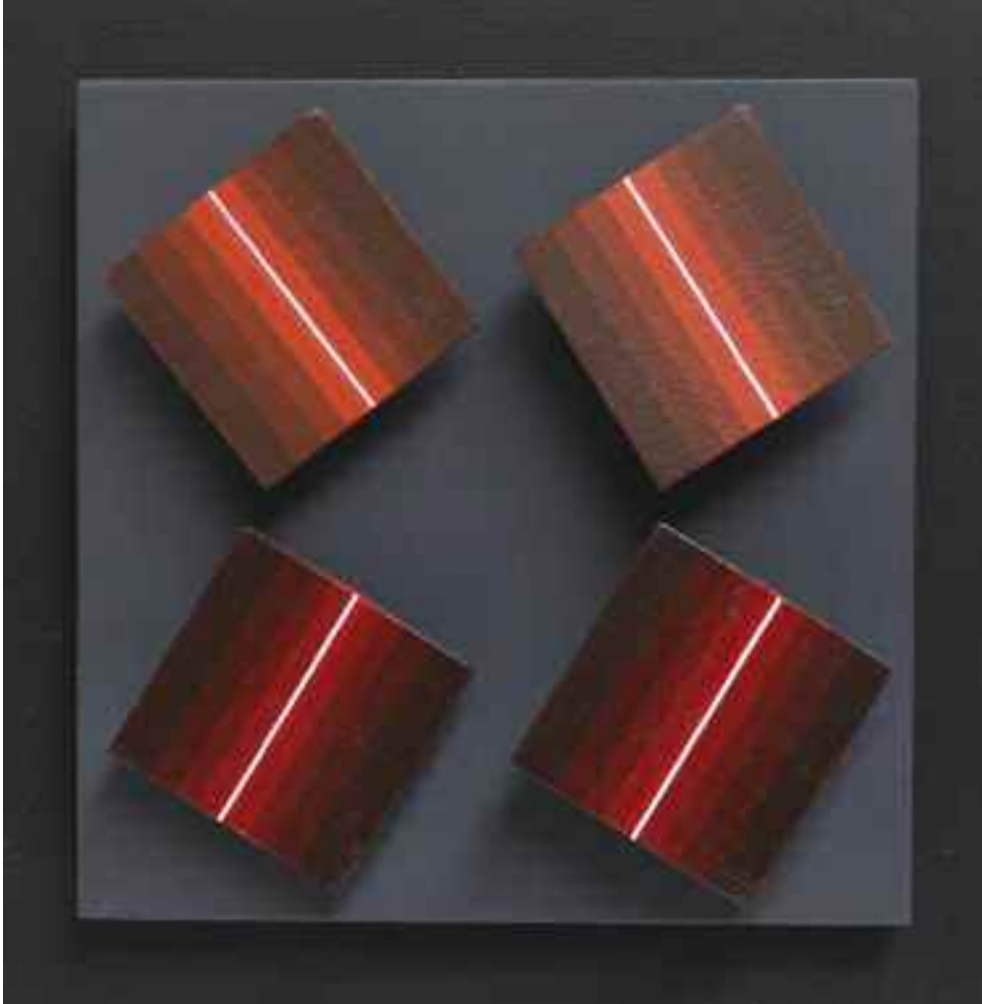
C'est dans cette émergence des motivations sous-jacentes au processus poétique que celle de Garcia Rossi se montre comme un art véritablement particulier et unique, même à l'intérieur du mouvement du Cinétisme International dont il est un fondateur incontournable. Dans la révélation des expériences déjà réalisées par l'auteur/savant, une proximité possible au concept de « iconicité »

devient donc fascinante et séduisante, quand bien même loin apparemment de la nature de cet art. Ceci ne veut pas dire que l'artiste s'attache à représenter le *cadre de la nature*, il ne représente plutôt rien de ce que nous voyons habituellement dans la réalité, mais il s'occupe de définir les conditions nécessaires pour identifier la *nature du cadre*. La recherche d'Horacio est donc avant tout une recherche de clarté qui, dans une sorte de *critique de la vision pure*, répond à la demande « Que pouvons-nous voir avec certitude ? ».

Nous nous apercevons bien vite que « la nature du cadre » fait partie intégrante de la nature *tout court* et de ses lois et que, donc, une réflexion sur les lois qui régulent l'existence et la jouissance de l'œuvre peut devenir une voie pour progresser dans la compréhension des lois générales de la vitalité et de la perception naturelles.

En observant avec attention les œuvres d'Horacio Garcia Rossi, nous remarquons que les situations esthétiques dans lesquelles elles se manifestent peuvent se considérer comme des





modalités de la façon dont l'œil perçoit le monde et parfois se méprend sur lui. Si, d'une part, l'élaboration poétique s'appuie sur une finalité cognitive de la réalité et est soutenue par elle, d'autre part, chaque conquête objective devient un moyen pour une meilleure clarté intérieure, tournée vers une invention poétique toujours imprevisible et surprenante. Je crois que c'est justement dans cette constante oscillation entre conscience clarificatrice et invention imprévue que s'est jouée et se joue une bonne partie de sa recherche.

Même l'intérêt, poursuivi de façon tenace, pour la lumière et le mouvement, souvent pour la lumière en mouvement, sinon pour la couleur changeante dans la lumière en mouvement, fait partie de ce jeu, il est plutôt attribuable à l'exigence d'affronter ces polarités toujours présentes de dialogue, de didactique et de poésie, vite déclinées en stabilité/instabilité, mobilité/immobilité, ordre/chaos, fiction/réalité. Ces prémisses multilatérales sont les bases irréductibles sur lesquelles Rossi a pu fonder un contact inédit et un échange avec les choses, justement quand ces mêmes

choses se sont révélées immergées dans un monde en équilibre instable, dans la lumière et dans le mouvement d'un esprit qui observe et qui crée.

La façon dont la dynamique entre interne et externe s'est ainsi clarifiée, entre intériorité de la pensée et sollicitations quotidiennes, peut survenir par une expérience poétique fondée sur une nouvelle conscience face à ce qui se voit et pourquoi on le voit.

Dans un semblable parcours l'« iconicité » acquiert ainsi une conscience inédite, se découvrant pleinement immergée dans la phénoménicité du réel, au même moment où elle se mêle aux lettres, aux noms, aux couleurs, à la poésie. Émerge alors ce que l'on pourrait définir le lyrisme rigoureux d'Horacio Garcia Rossi : dans le fait de se consacrer à la lumière et au mouvement, il pose un rapport constant entre la fantaisie et son innervation dans le monde, qu'il soit modifié, mobile, instable, chaotique, cependant voué à l'identification des lieux de stabilité, champs visuels de la pensée, presque photogrammes synaptiques d'un film de la connaissance (ce n'est pas un



Couleur lumière – quatre carrés – reliefs interactifs
(deux différentes vues), 1966/1999
Acrylique et métal sur bois, 30 x 30 x 6 cm

Page de droite

Couleur lumière – deux cercles – reliefs interactifs,
1966/1999
Acrylique et métal sur bois, 30 x 30 x 6 cm

Couleur lumière – cercle – reliefs interactifs
(deux différentes vues), 1966/1999
Acrylique et métal sur bois, 30 x 30 x 6 cm



Couleur lumière – neuf rectangles – reliefs interactifs

(deux différentes vues), 1966/1999

Acrylique et métal sur bois, 30 x 30 x 6 cm

hasard si certaines œuvres récentes sont intitulées « Couleur-lumière-cinéma »).

La nécessité intérieure de l'artiste peut se confronter alors sur de nouvelles bases avec le monde qui l'entoure, comprenant que le jaillissement des images de son imagination pourrait se comparer à un monde de choses dans lequel ce ne sont plus seulement des choses mais quelque autre chose, qu'un art poétique rigoureux peut reformuler en d'infinies combinaisons.

Encore une fois, revient fondamentalement cette oscillation imprévue entre le geste libre de l'artiste et une vérification perpétuelle et une confrontation à la réalité qui est une autre formulation de la liberté.

L'œuvre de Rossi ne sera plus l'aboutissement d'une illusion solipsistique et intellectualiste, parce

qu'elle dérive de ce constant mélange d'idéation et d'observation, où par idéation on entend ce qui surgit au-delà d'un horizon culturel personnel et par observation ce qui se développe entièrement sur les frontières de la connaissance collective.

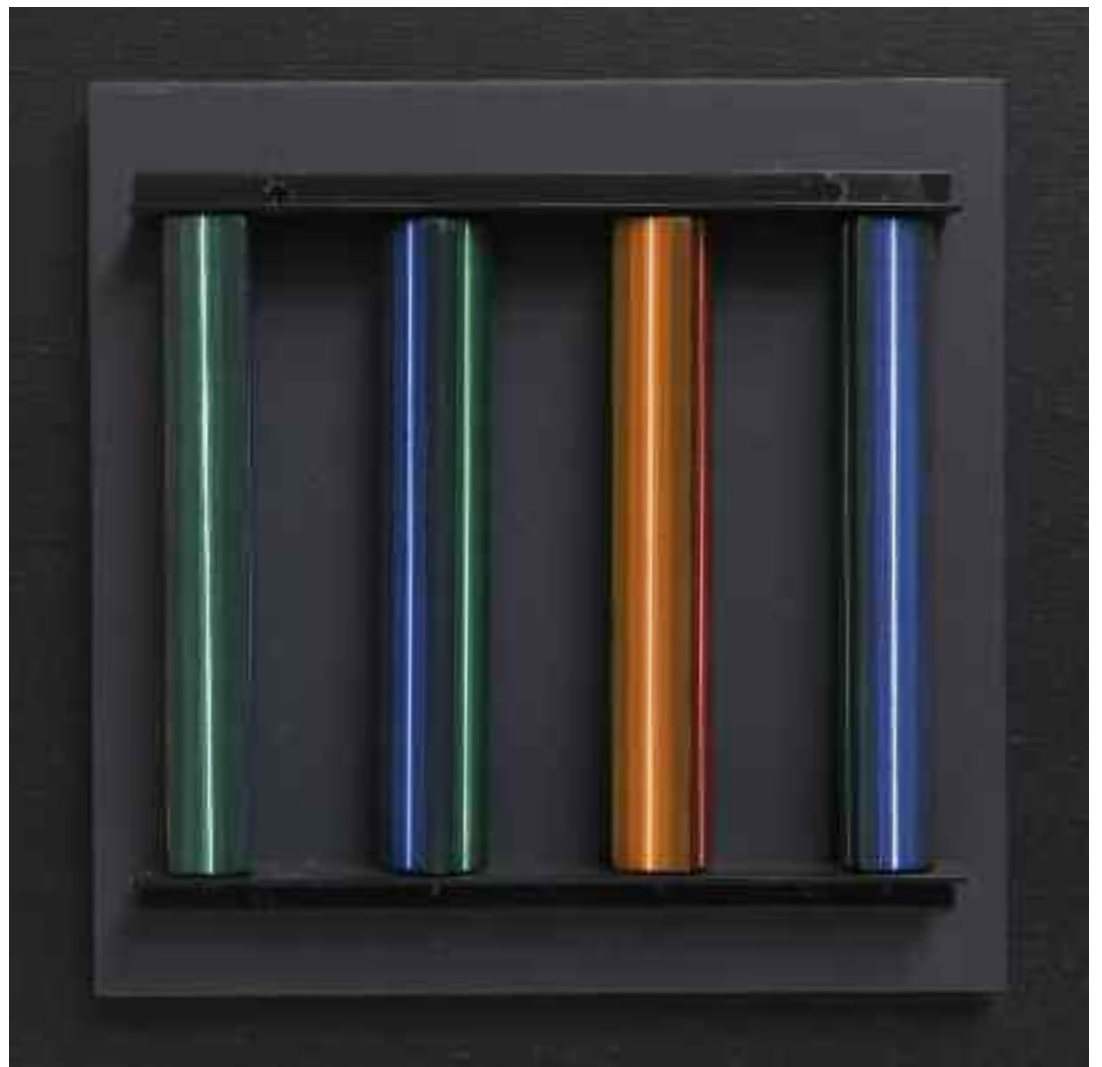
Horacio Garcia Rossi nous enseigne que le visible doit s'accompagner d'images soit pour pouvoir s'é mouvoir, soit pour se comprendre et, parfois, les images peuvent être les mêmes.

Images formées par un entrelacs continu entre un *ceci* (ce qui est illuminé ici sur ce seuil, ce qui nous appartient déjà et que nous voudrions continuer à reconnaître) et un *cela*, encore obscur, au-delà de la porte ouverte sur l'impensé et l'imprévu, qui est le devenir de la connaissance, où se rencontrent art et science.





Couleur lumière – quatre polyèdres
rectangulaires – reliefs interactifs
(deux différentes vues), 1966/1999
Acrylique et métal sur bois, 30 x 30 x 6 cm





L'objet transitionnel du collectionneur

Le collectionneur est le premier ami de l'artiste. Il y a symbiose entre le collectionneur et son œuvre comme il y a symbiose entre le créateur et sa créature, même si la créature survit au créateur et au collectionneur pour vivre sa vie.

Fétichiste, perfide ou pas, le collectionneur est très attaché à son œuvre et a beaucoup de mal à s'en séparer. C'est pourquoi Horacio Garcia Rossi a créé pour lui ces œuvres transportables.

A l'intérieur d'un petit attaché-case : une œuvre que l'on peut emmener avec nous en voyage, élégamment sertie dans son enveloppe noire. L'échelle de Roméo, l'échelle de Jacob, l'échelle sans fin, ronde comme le temps immobile de l'enfance.



Dès qu'il arrive, ouf ! Le collectionneur l'ouvre. Il est enfin libre de garder son univers à portée de main, de fuir la laideur du décor banal qui l'agresse de tout son conformisme.

L'œuvre, plus qu'un animal de compagnie, nous accompagne partout. Elle, elle ne meurt jamais. Dès qu'on arrive à l'hôtel on l'ouvre et on se sent bien. On inspire, on expire, on se sent libre.

Pourquoi devrait-on dormir en voyage au milieu des croûtes et des photographies aussi prétentieuses qu'insipides qui forment l'ordinaire de la décoration des hôtels ? Pourquoi n'aurait-on pas le loisir d'avoir dans sa chambre d'hôtel quelque chose de beau accroché au mur ? Après tout, la beauté aide à guérir... et même à rester au monde.

Je ne voyage jamais sans mon petit attaché-case portable de Garcia Rossi. Je l'ouvre et le contemple. Grâce à lui le monde est devenu le couloir de ma maison. **LM**

Profond, 1975

Plexiglas, 20 x 30 x 24 cm

Objet transitionnel du collectionneur, 1998

Plastique et acrylique sur bois, ouvert 36 x 23 x 5 cm, fermé 17 x 23 x 5 cm

Page de gauche

Echelle Roméo et Juliette, 2000

Plastique et acrylique sur bois, ouvert 190 x 23 x 8 cm, fermé 21 x 23 x 8 cm



Couleurs lumières





Après les boîtes à lumière, Horacio Garcia Rossi s'intéresse dans les années soixante-dix aux possibilités plastiques du plexiglas, mais très vite trouve le domaine de recherche qui l'enchant encore aujourd'hui : la couleur lumière.

L'Italie, pays de ses ancêtres, l'attire et comme les vaches se font maigres à Paris, il prend le train un beau jour de 1971 avec ses tableaux sous le bras en jouant à cache-cache avec les douaniers, aidé par un merveilleux contrôleur, moyennant un tableau de temps à autre. Aujourd'hui, comme le dit Horacio, il doit avoir une très belle collection.

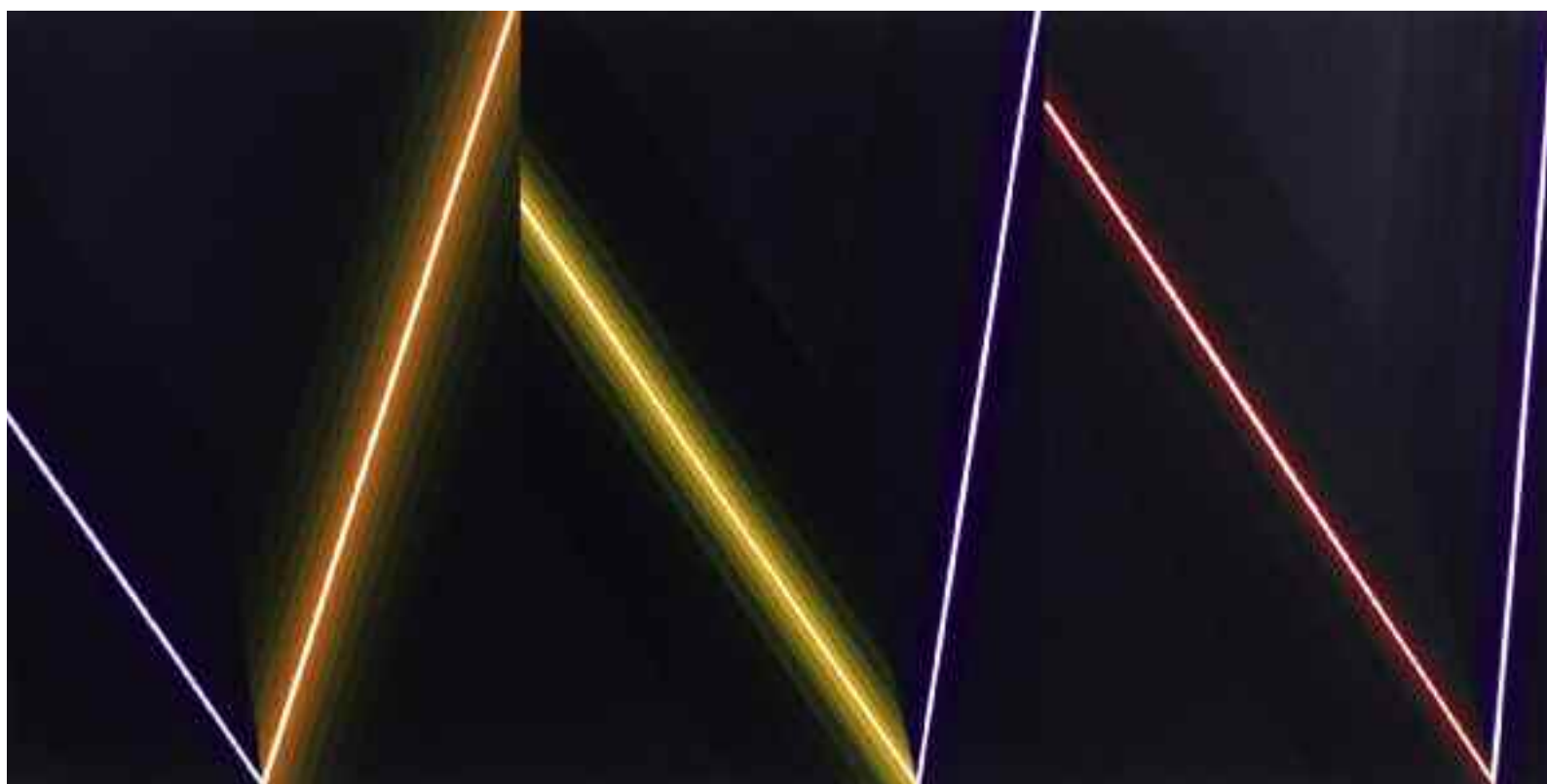
Armando Nizzi lui ouvre alors les portes des galeries italiennes et c'est un tel succès que bientôt il possède un deuxième atelier à Brescia.

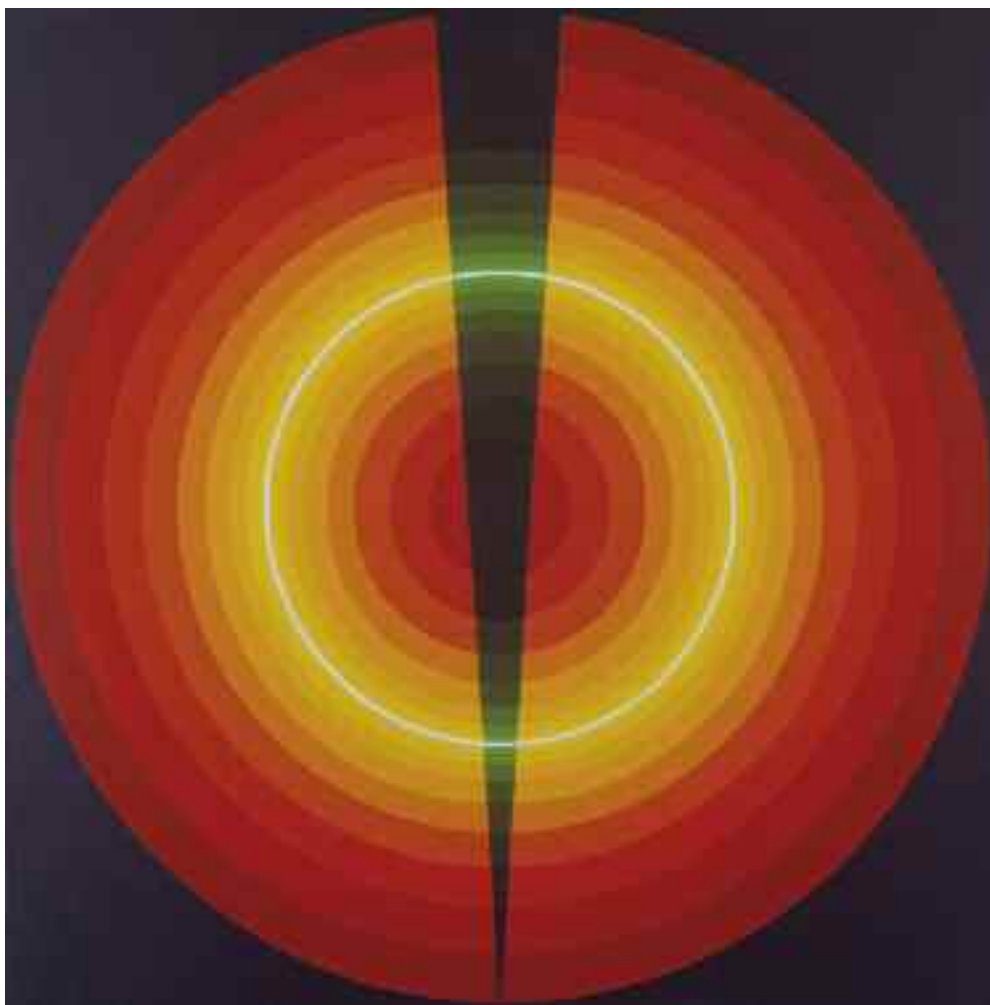
En 1973, c'est la naissance de sa fille Barbara. François Morellet lui offre une de ses fameuses poussettes. Comme dit Horacio, « tous les enfants du GRAV ont roulé dans des poussettes Morellet. » C'était un très beau cadeau.

A l'occasion de vacances en Sardaigne avec Armando Nizzi, Horacio se retrouve dans un endroit si reculé que les enfants du village ne sont pour la plupart jamais allés ni au cinéma ni au théâtre. Horacio se souvient alors qu'adolescent, il fabriquait des décors de cinéma avec des boîtes à chaussures : il avait rencontré un pédiatre qui s'y était beaucoup intéressé, et qui tous les dimanches offrait un spectacle de marionnettes à l'hôpital à ses petits patients. Horacio l'aidait alors à concevoir les décors. Pourquoi ne pas recommencer ?

Couleur lumière, 1992
Acrylique sur toile, 50 x 100 cm

Page de gauche
Couleur noir lumière, 1996
Acrylique sur toile, 100 x 65 cm





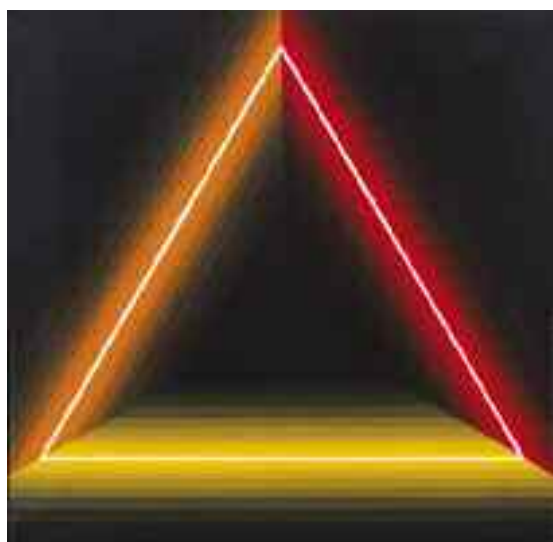
Couleur lumière, 1991
Acrylique sur toile, 40 x 40 cm

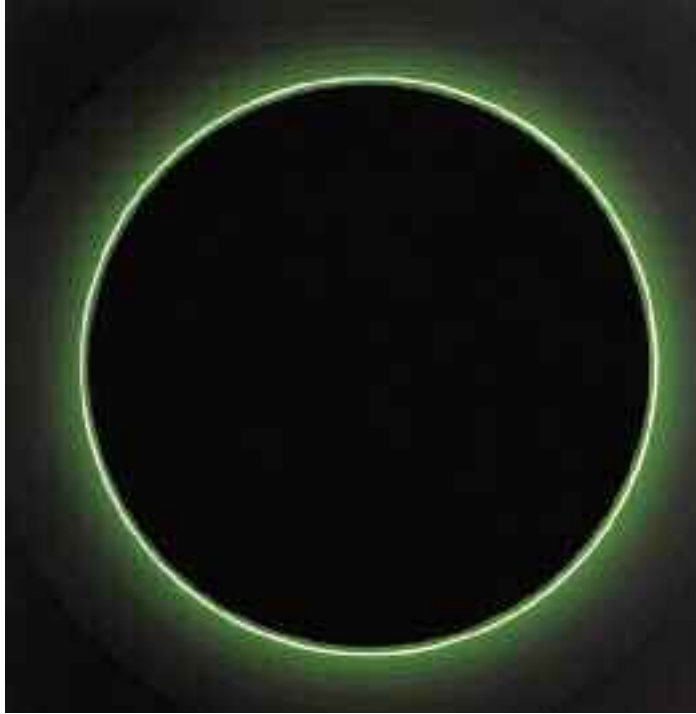
Couleur lumière, 1993
Acrylique sur toile, 80 x 80 cm

L'idée suscite l'enthousiasme de toute la maisonnée. Ils décident de construire un théâtre de marionnettes et d'inviter les enfants du village au spectacle. Tout le monde se met à confectionner des poupées, à coudre des costumes... Susana se souvient encore de la distribution des rôles orchestrée par le galeriste de Brescia, tandis qu'Horacio s'enthousiasmait pour la mise en scène. Le spectacle – *Le petit chaperon rouge* – fut très réussi. Tous les petits hurlaient lorsqu'ils voyaient le loup. Barbara aussi.

J'ai rencontré Horacio Garcia Rossi un soir devant l'espace latino américain, il y aura vingt ans l'année prochaine. Nous étions dans la rue du Roi de Sicile, après un vernissage où trônaient au sous-sol ses fameuses boîtes à lumière, exposées aujourd'hui à Beaubourg.

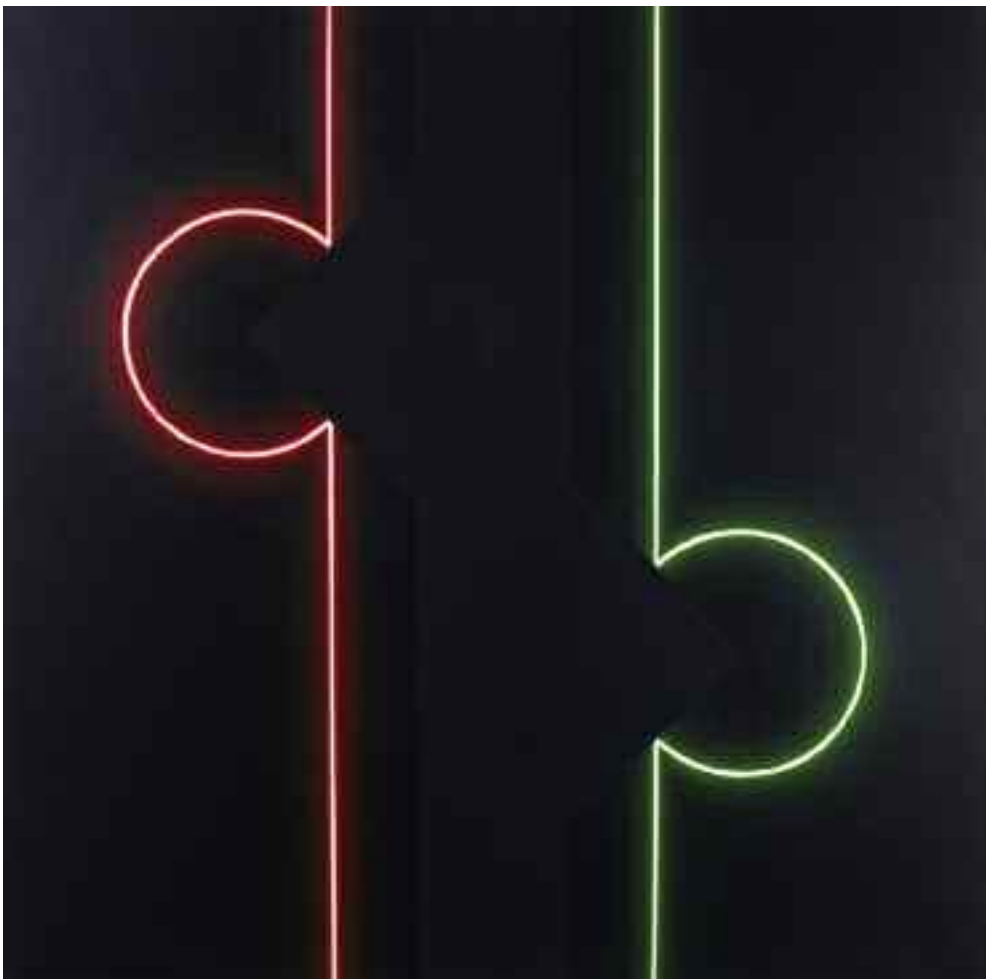
Elles m'ont tellement fascinée que sans l'ombre d'une hésitation, j'ai demandé à Monsieur Garcia Rossi – que m'a fort gentiment présenté Victor Artieda Ibara – s'il voulait bien que nous travaillions ensemble. Il m'a répondu qu'il ne faisait plus de boîtes à lumière mais que ses recherches portaient sur la couleur lumière. Claude Dorval avait alors l'exclusivité de ses gouaches cinétiques à Paris, mais Horacio a accepté tout de suite de venir exposer ses acryliques chez nous, dans notre petite galerie de la rue des Grands Augustins. Toujours respectueux des autres et de leur travail – comme le fait remarquer Armando Nizzi dans un de ses interviews –, il m'a fait confiance tout suite.





Couleur lumière jaillissante, 1994
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

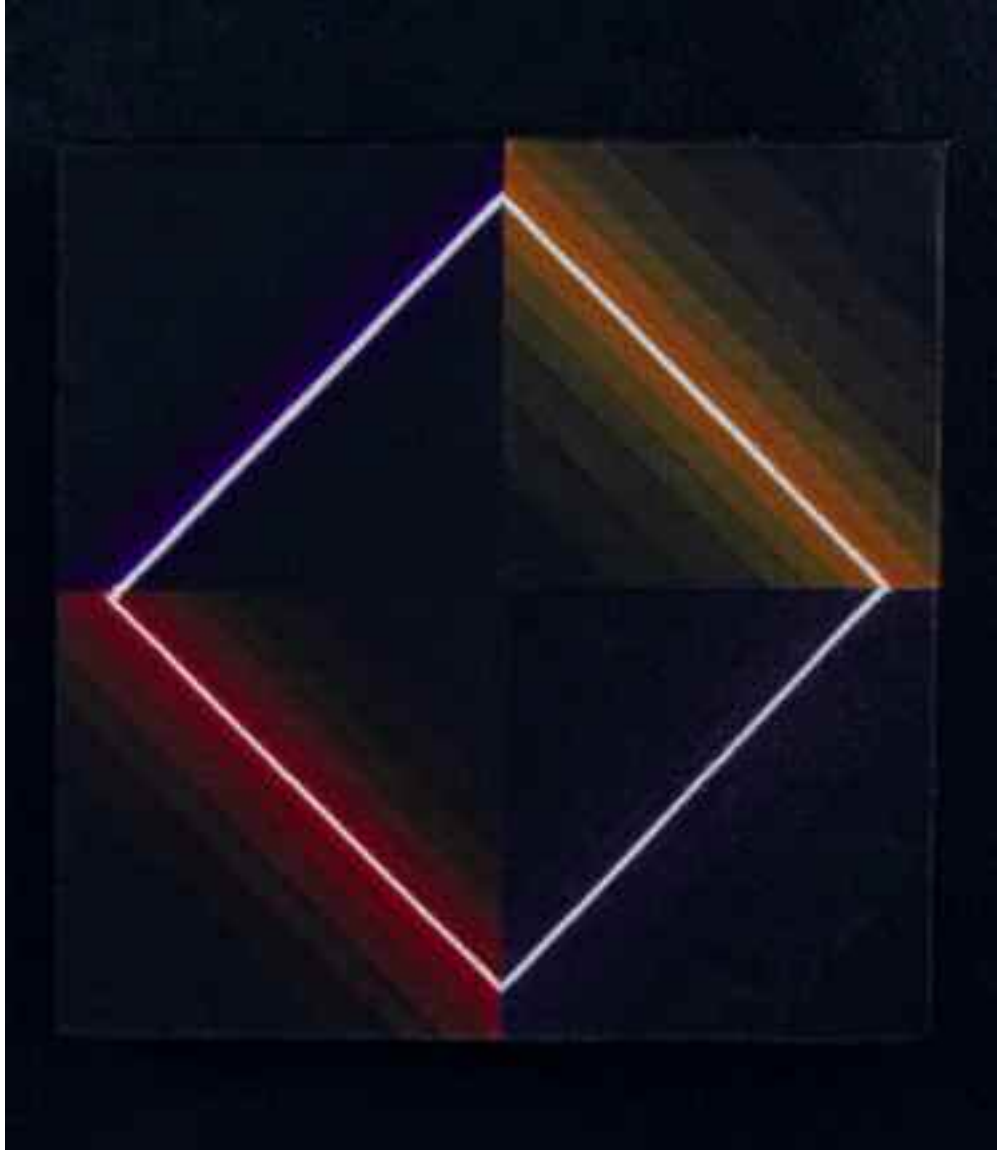
Couleur lumière, 1992
Acrylique sur toile, 80 x 80 cm





Couleur lumière positif négatif, 1994
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm

Couleur lumière, 1993
Acrylique sur toile, 10 x 10 cm



J'ai fêté mon entrée dans le monde de la couleur lumière le jeudi 15 mai 1992. Un samedi après-midi de cette première exposition, nous avons eu une panne d'électricité... et la surprise de constater que les tableaux vivent de leur lumière propre. Sans éclairage particulier, le tableau se porte mieux.

Souvent, vers dix-huit heures, Horacio arrive à la galerie, nous commençons par faire un « petit trou » dans le verre et partageons des pensées enfumées. Un jour, avisant ma patinette, Horacio s'en est emparée et a commencé à zigzaguer entre les sculptures de Sobrino.

A l'assaut du marché international, depuis nous parcourons le monde, de Miami à Caracas, en passant par Milan et Paris, saltimbanques de l'art contemporain, errant de foire en foire à la rencontre du public.

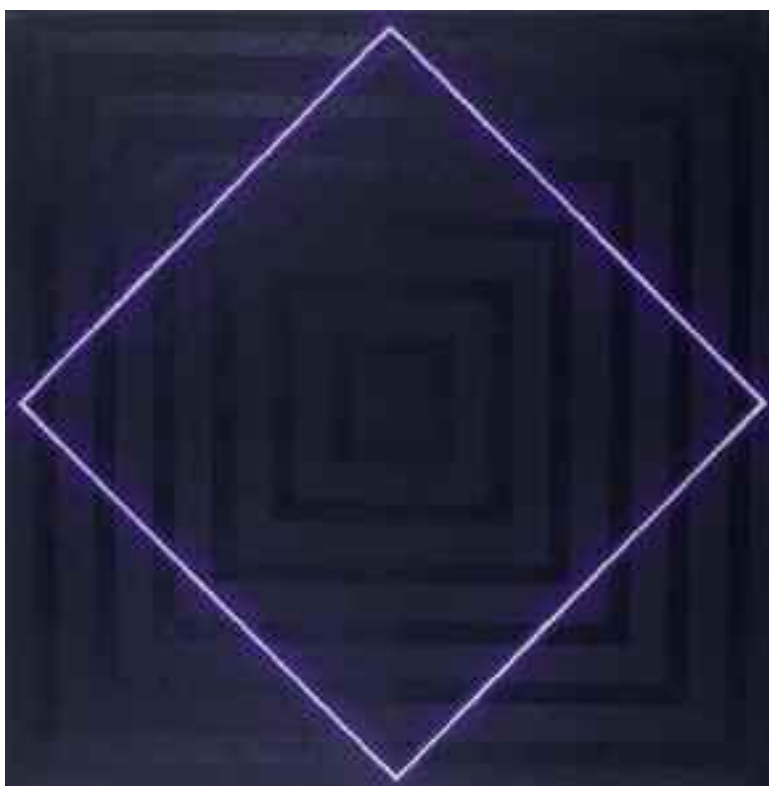
Je me souviens qu'à Caracas, où nous allions participer à la FIA en 1994, Horacio me lisait le journal tous les matins en énumérant le nombre des morts de la veille, tandis qu'une ronde d'artistes et de marchands venait saluer el « Maestro Garcia Rossi ». L'hispanidad peut être une grande famille. Au Hilton, nous étions peut-être en sécurité. Tout le monde nous avait prédit que nous nous ferions égorger à la sortie de l'aéroport, mais les restaurants y étaient les plus infâmes de toute la ville... Restait le grill au bord de la piscine qui n'était ouvert qu'à midi... Comme nous sommes gourmands tous les deux, Horacio, chevaleresque, m'accompagnait tous les soirs au péril de sa vie dans les meilleurs endroits de Caracas manger des steaks sanglants et du « pan de queso ». Il m'a donc inventé une petite étoile pour que nous rentrions sains et saufs de nos virées nocturnes.

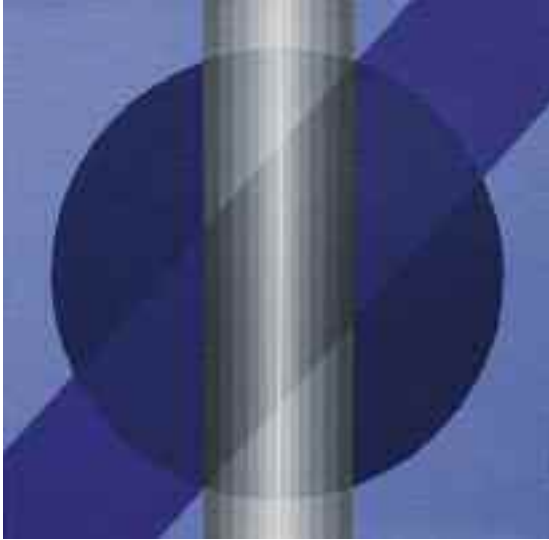
En 1998, à l'occasion de l'exposition du GRAV au Magasin de Grenoble par Yves Aupetitallot, Horacio m'a présenté les autres membres du groupe. J'ai été tellement enthousiaste qu'un an plus tard, rue de Seine, je réunissais à la galerie tous les membres du GRAV dans une exposition où se confrontaient leurs travaux actuels. Et nous continuons à travailler ensemble.

Je dois à Horacio Garcia Rossi d'avoir rencontré l'art cinétique. Il donne une dimension poétique à l'art construit et une âme à la géométrie. Ses œuvres jouent du prisme chromatique comme de masques poupées gigognes pour donner au blanc, par simple contraste, l'éclat du néon : Horacio a le don de saisir la couleur au vif.

Couleur lumière, 1994
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

Couleur lumière positif négatif, 1994
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm





La couleur est bien plus qu'un groupe de photons qui s'agitent plus ou moins vite sous les ondes. La vibration de la lumière sonne le mouvement du temps et un poil de pinceau pris dans l'acrylique révèle la main de l'artiste. Les formes anonymes dansent sur la toile au rythme des couleurs. *Couleur lumière jazz?* Les objets géométriques flottent dans la transparence, libres de toute contrainte. *Couleur gris lumière*, le temps est à la lumière ce que le mouvement est au vent.

Horacio Garcia Rossi a su donner une troisième dimension à la lumière à l'aide d'une simple ligne blanche qui tous nous éclaire. Son œuvre est un hommage à la géométrie, à l'infini de l'horizon vers qui toutes les routes convergent pour ne faire qu'une pour toujours.

Une symphonie du présent dessine l'arc-en-ciel de l'avenir, *Couleur lumière chaos*. Qu'y a-t-il au-delà de la ligne blanche, somme de toutes les couleurs ? **Lélia Mordoch**

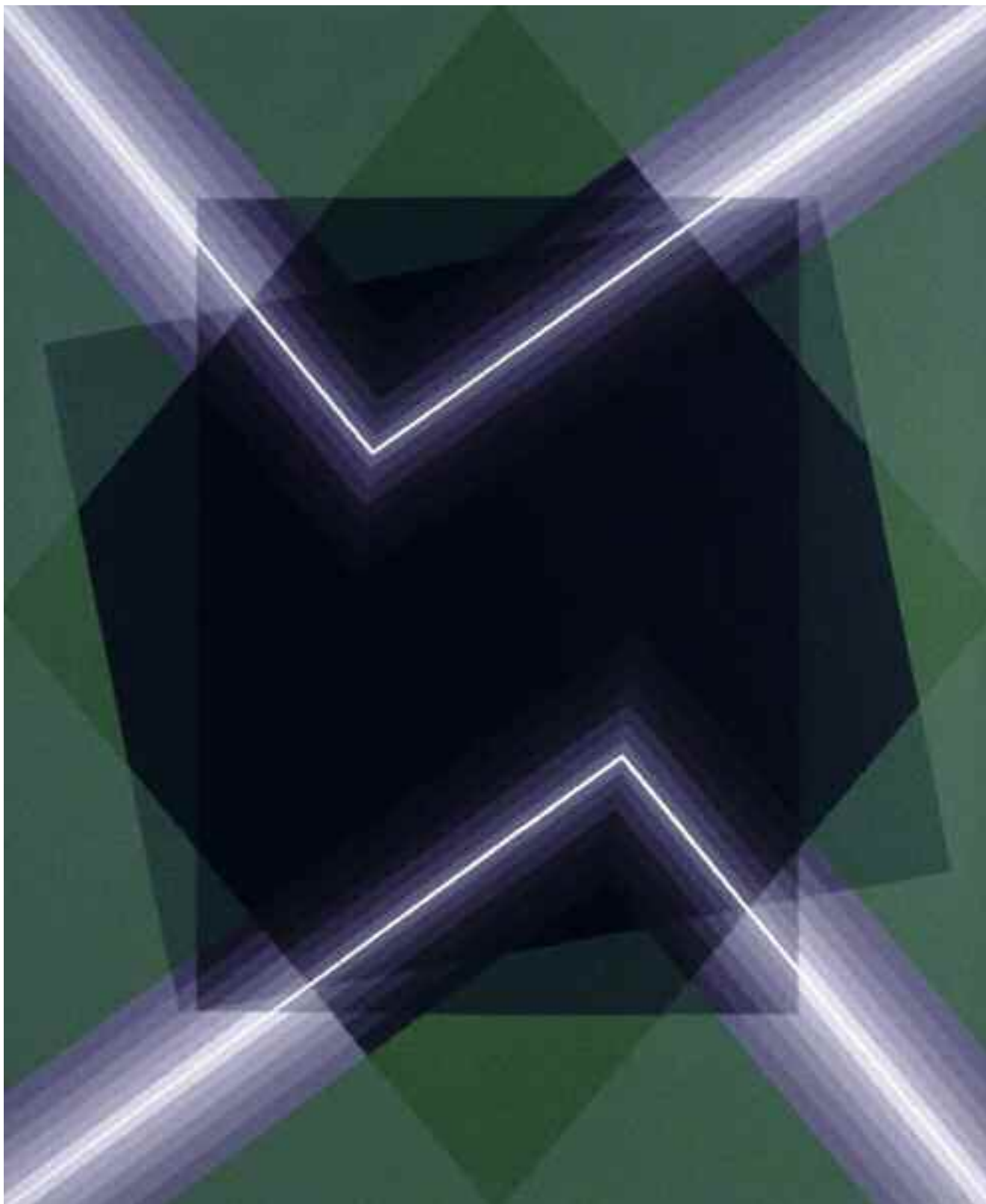
Couleur gris lumière transparence
(retour), 2004
Acrylique sur toile, 30 x 30 cm

Couleur gris lumière transparence
(retour), 2005
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm





Couleur gris lumière transparence
(retour), 2005
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm



Couleur gris lumière transparence
(retour), 2005
Acrylique sur toile, 60 x 50 cm

COULEUR LUMIÈRE

Horacio Garcia Rossi

Paris, 1978

Ce fut en 1962 que je commençai à m'intéresser à la lumière comme moyen d'expression plastique et en 1963/68 à la couleur-lumière comme problématique unifiée.

Pendant ces années, je réalisai des expériences : reliefs à lumière instable, boîtes lumineuses, structures à lumière instable, boîtes lumière-couleur manœuvrées par les spectateurs, etc.

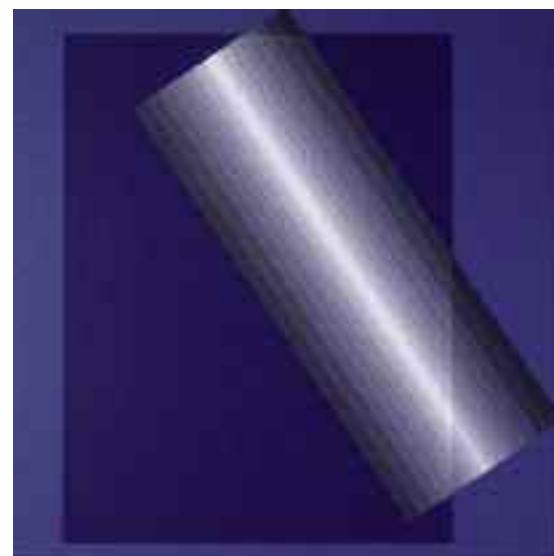
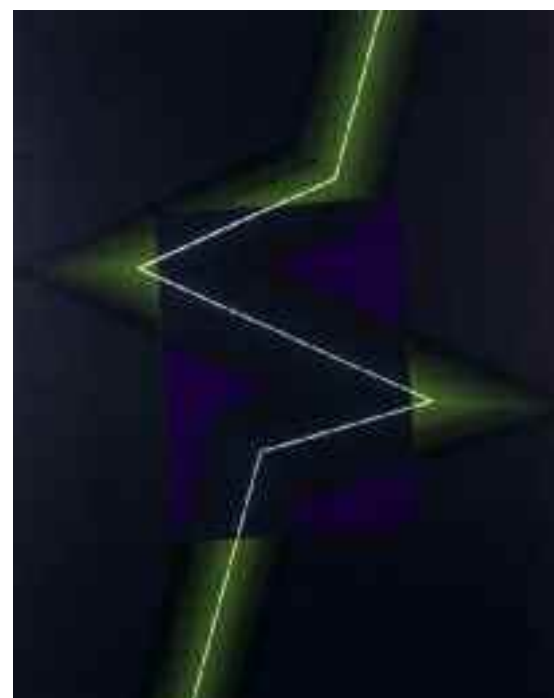
Ces expériences à l'intérieur du GRAV furent faites avec des œuvres en trois dimensions, cinématiques, incluant donc le mouvement.

Par la suite, en 1970, je retournai au problème de l'œuvre en deux dimensions, en réalisant des expériences sur la couleur et en suivant ma théorie de la recherche continue, je fis des excursions dans le domaine de la sémiotique

(c'est-à-dire du rapport entre l'écriture et la forme), avec les portraits des prénoms d'artistes, les portraits des prénoms d'amis, etc.

En 1978, j'en suis arrivé à des œuvres en deux dimensions, pour fondre la lumière et la couleur en une unité indissoluble. Dans ces recherches, la couleur ne se manifeste ni comme un élément décoratif en lui-même, ni comme une variété de couleurs mélangées, mais comme un groupement destiné à créer une nouvelle structure de visualisation : la couleur-lumière.

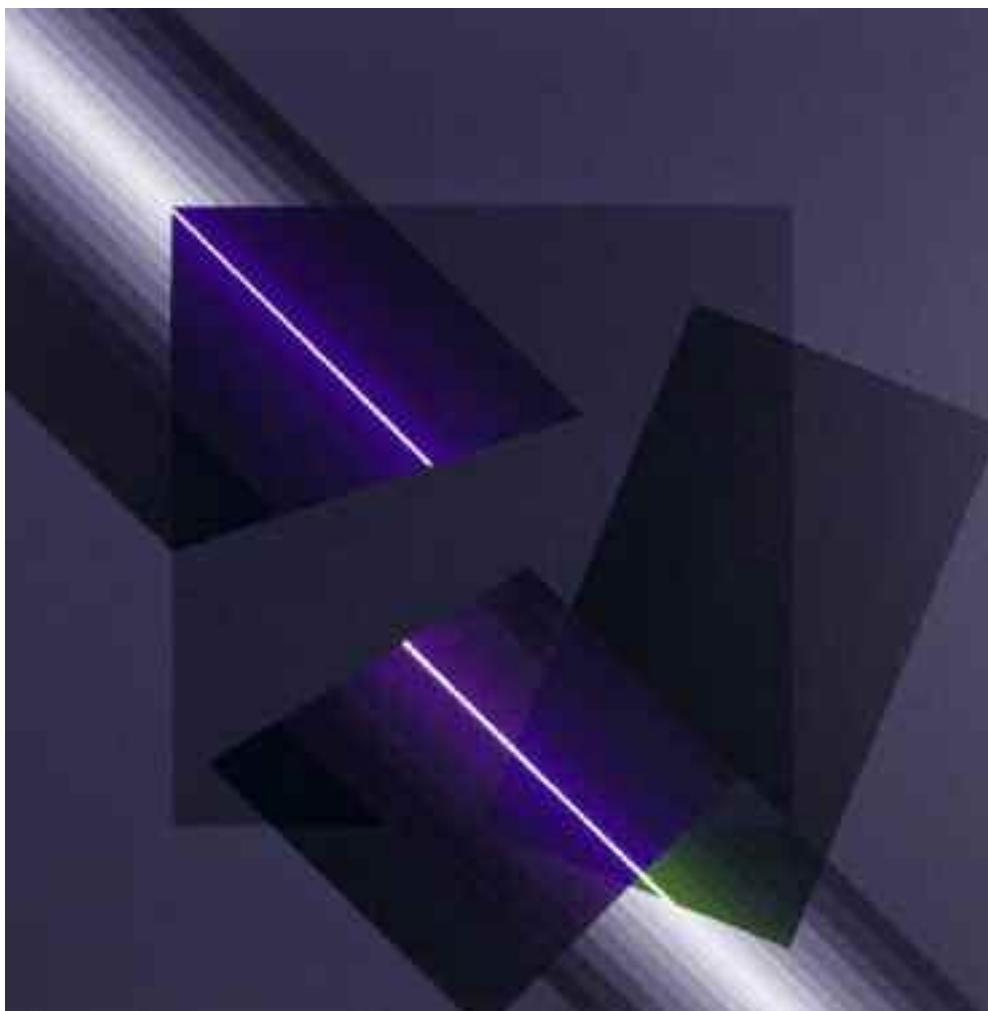
Cette couleur-lumière, irradiante, s'amalgame dans la rétine du spectateur en vertu d'un dosage rigoureux et contrôlé de tous les éléments qui composent cette recherche.

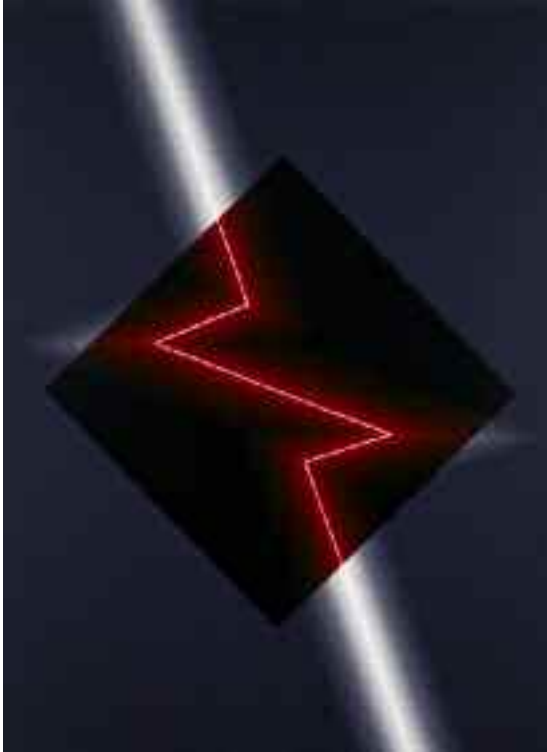


Couleur gris lumière transparence (retour), 2004
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

Couleur lumière transparence, 2002
Acrylique sur toile, 73 x 60 cm

Couleur gris lumière transparence (retour), 2005
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm





Couleur gris lumière transparence, 2004
Acrylique sur toile, 63 x 50 cm

Couleur gris lumière transparence
(retour), 2004
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

Couleur Lumière Nature ?

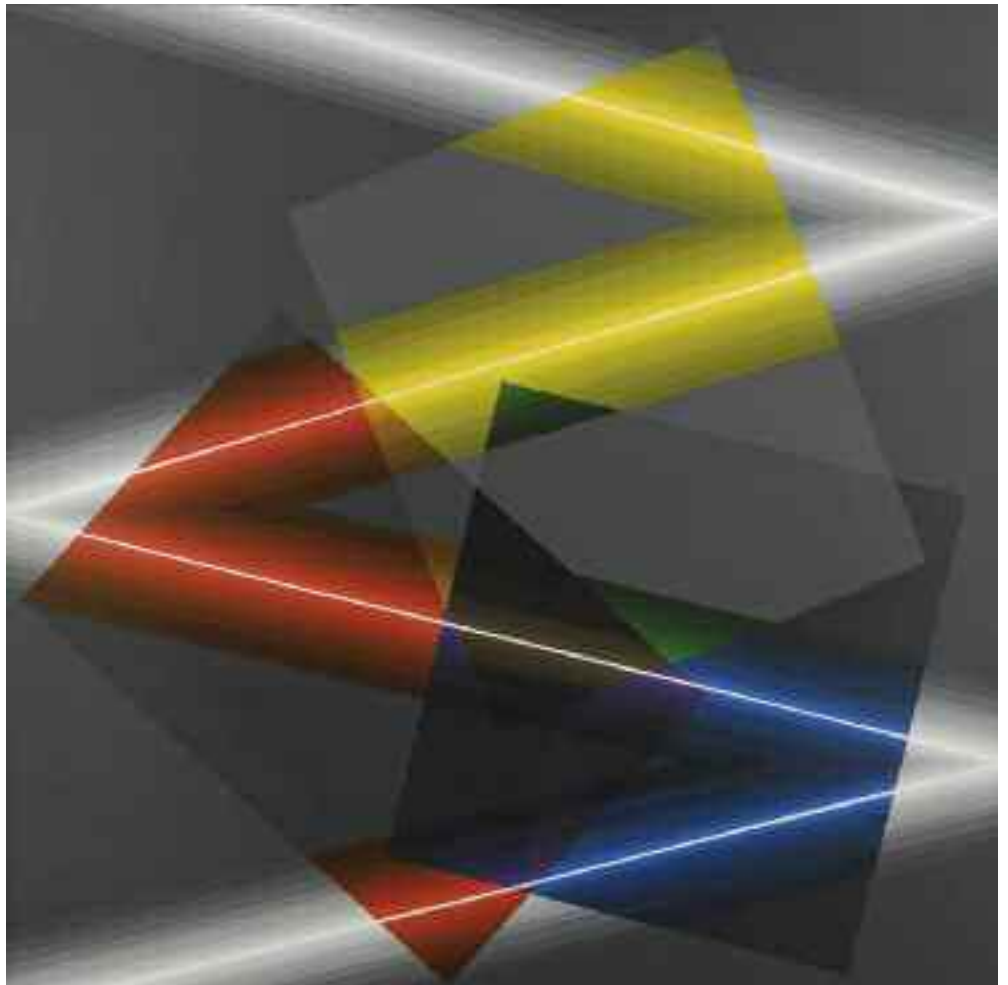
Les couleurs parlent d'elles-mêmes, de leurs noms arbitraires. Elles parlent au subconscient plutôt qu'à l'esprit. Elles changent de noms et de tons, de genre et de sonorité selon les pays.

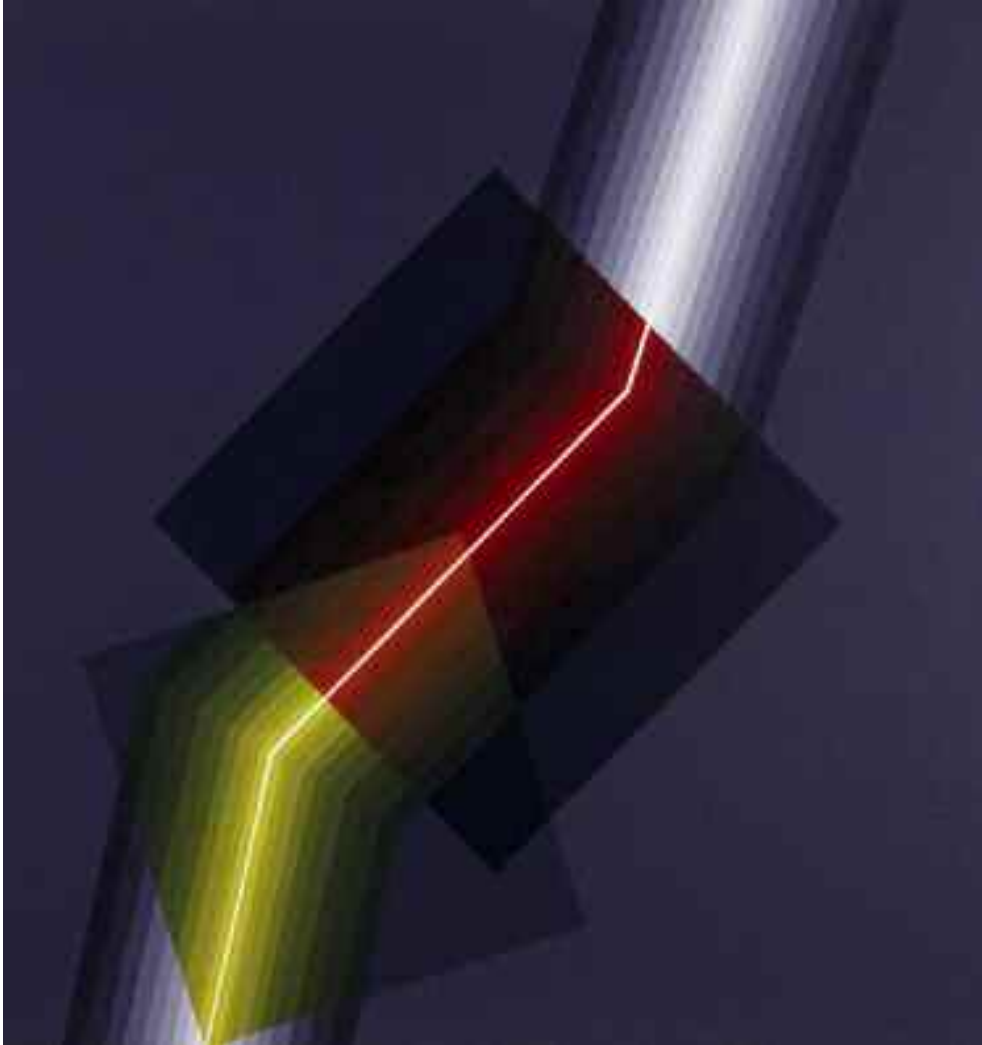
Le blanc de la neige et les bleus du ciel et de la mer. Un noir, un blanc... Du noir et blanc. Des couleurs que personne ne voit tout à fait de la même manière, même si le plus souvent les nuances sont gommées ou rehaussées par la langue.

Vert ? Bleu ? Lorsque le ticket de métro cessa d'être jaune, de véritables batailles se livrèrent dans les salons : 50% des gens voyaient un ticket vert, 50% des gens voyaient un ticket bleu. Heureusement les cartes restèrent un temps oranges sinon nous aurions assisté à une guerre meurtrière.

Rouge Mars, bleue la Terre, rose Vénus ?

Les daltoniens voient des nuances infinies de gris.





Couleur gris lumière transparence (retour), 2004
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

Couleur gris lumière transparence (retour), 2004
Acrylique sur toile, 60 x 50 cm

Pages suivantes

Couleur gris lumière transparence (retour), 2004
Acrylique sur toile, triptyque, chaque 120 x 60 cm

Le tigre, le zèbre, la girafe et l'ineffable raton laveur sont-ils des êtres cinétiques ?

Au plus profond des mers les formes de vie, les plus anciennes sont géométriques.

Le rouge fut la couleur du bonheur. Au Moyen-Age l'église en fit celle du diable. Y aurait-il une diabolisation du bonheur ?

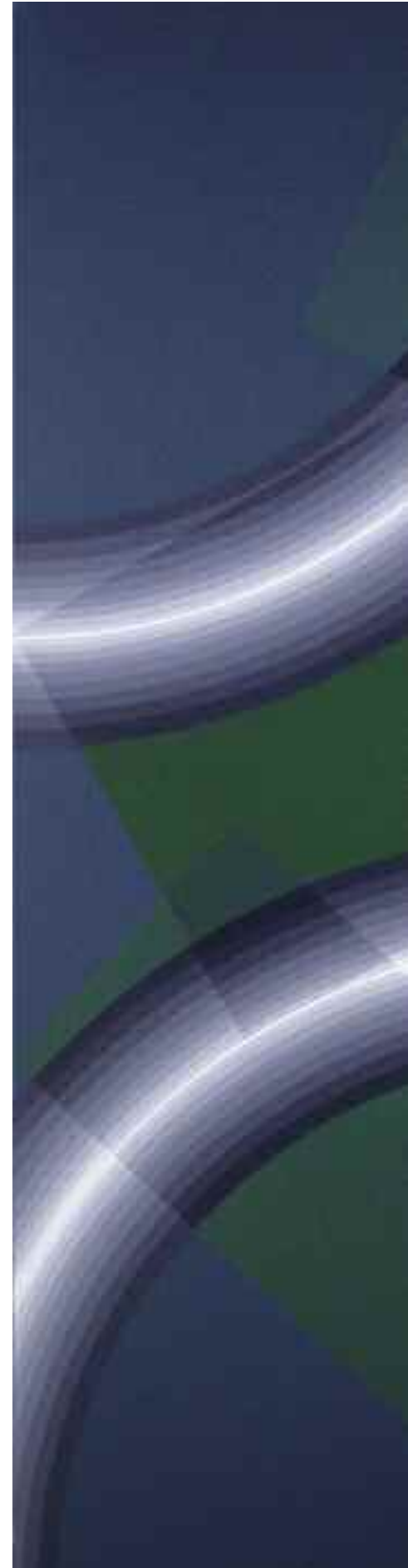
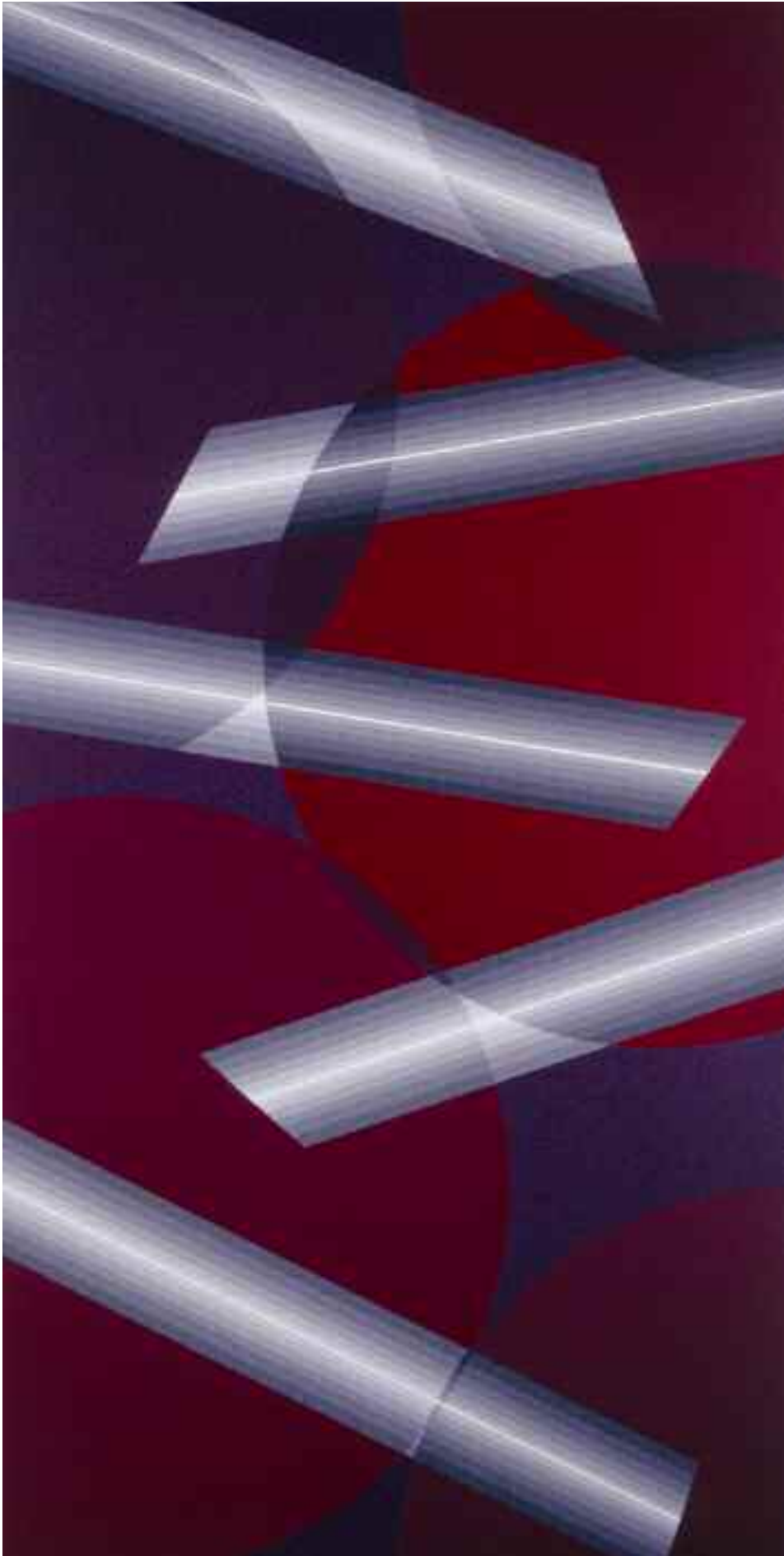
Les gris sont d'orage et les jaunes de soleil. Il y a en espagnol un mot merveilleux pour dire jaune : « amarilla » qui rime avec « mantequilla » (le beurre).

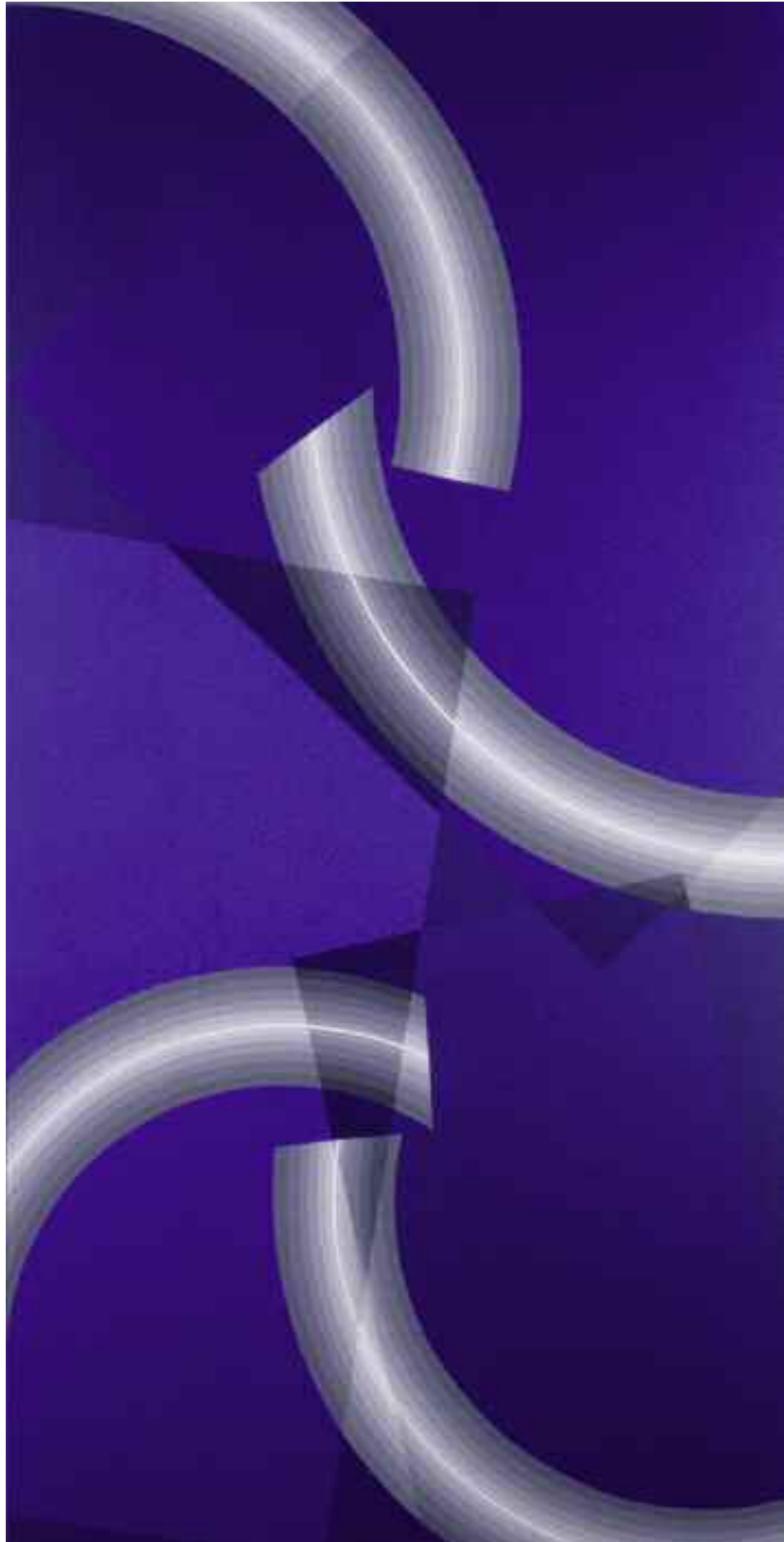
Des mots sans charme en français chantent dans d'autres langues. Les noms créent les nuances, et elles apparaissent aux yeux des locuteurs.

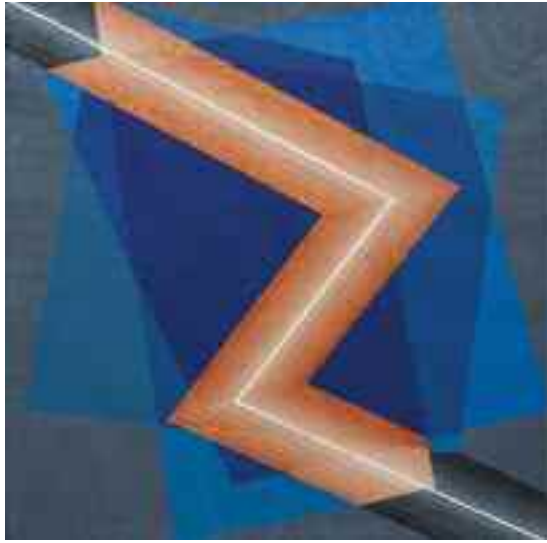
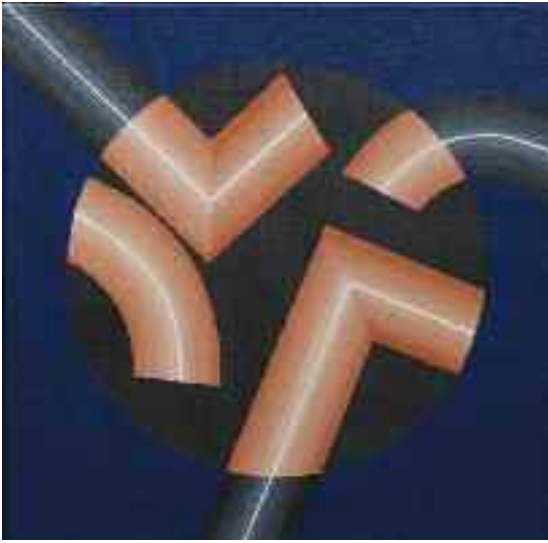
La couleur serait-elle liée à la culture autant qu'à la nature ?

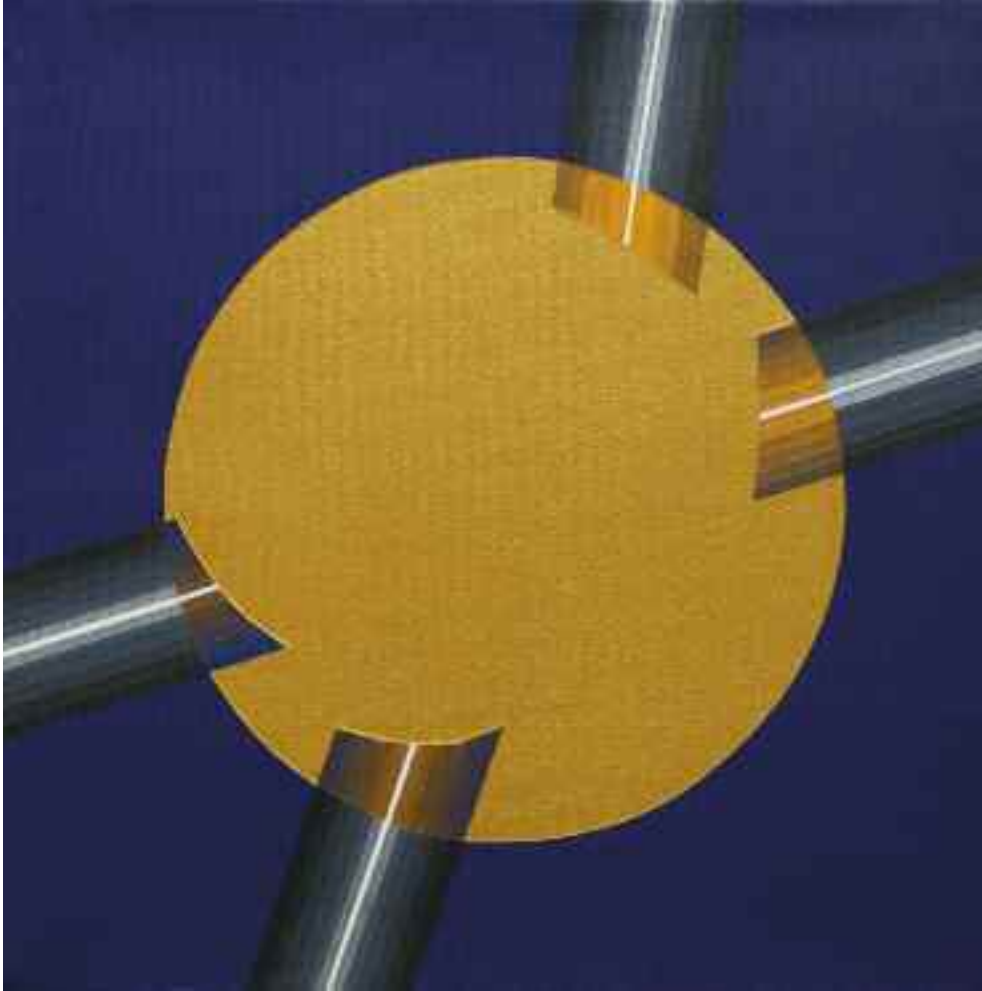
En Equateur, une petite fille est morte, au fond d'un trou boueux, sous les yeux du monde entier. Quelle était la couleur de sa mort ?

La peur est-elle vraiment bleue comme la mer et le ciel ? **LM**









Couleur or lumière, 2007
Acrylique sur toile, 30 x 30 cm

Page de gauche
Couleur lumière Khaos, 2005
Acrylique sur toile, 25 x 25 cm

Couleur lumière Khaos, 2005
Acrylique sur toile, 25 x 25 cm

Couleur or lumière transparence, 2007
Acrylique sur toile, 40 x 40 cm

DE LA GÉOMÉTRIE ENRAGÉE

Horacio Garcia Rossi

Paris, 1982

Dans le chaos de l'art contemporain, dans la Babel pseudo artistique des dernières années, dans le retour maladroît à la figuration la plus banale, on retrouve les signes d'une régression artistique sans équivoque et d'une profonde et véritable crise. Leonardo da Vinci a dit « L'arte e una cosa mentale », et fait appel à l'intelligence. Tout laisse à penser aujourd'hui que ce message essentiel et prophétique a été oublié.

Depuis le début de ce siècle, quelques artistes (Mondrian, Moholy-Nagy, Malevitch, etc.) ont découvert les lois propres du « faire artistique », lois qui ne doivent rien à la vision du quotidien. L'art devient vision pure, sans points de repères naturalistes. Le message est impliqué dans l'œuvre et il est le résultat de la forme, de la

couleur, de la trame, de la ligne et des matériaux, tous éléments purs.

Ces éléments ont été expérimentés et l'expérimentation continue encore parce qu'ils possèdent en eux des possibilités infinies de développement.

La rétrogradation artistique actuelle, à laquelle ne sont pas étrangers des facteurs socio-politiques, a comme composantes négatives la médiocre professionnalité et le manque de « capacité artisanale » que l'on tente souvent de masquer sous d'inutiles textes philosophiques et d'essais incompréhensibles.

L'art programme, cinétique, construit, géométrique est en colère. Mes dernières recherches témoignent de ma colère.

Monica Bonollo

Extrait du catalogue *Garcia Rossi*,
Galerie Valmore, Rome, 2002

META-REGARD



Couleur lumière enragée, 1999
Acrylique sur toile, 50 x 35 cm

Couleur lumière enragée, 1999
Acrylique sur toile, 100 x 100 cm

« Avant l'apparition de la vie sur terre et d'un certain degré de développement du cerveau, l'éclair ne se distinguait pas de l'obscurité et le tonnerre était silencieux. A l'extérieur du cerveau existaient des ondes électromagnétiques. C'est le cerveau qui a créé la lumière avec sept millions de couleurs différentes. »

Pier Giorgio Strata

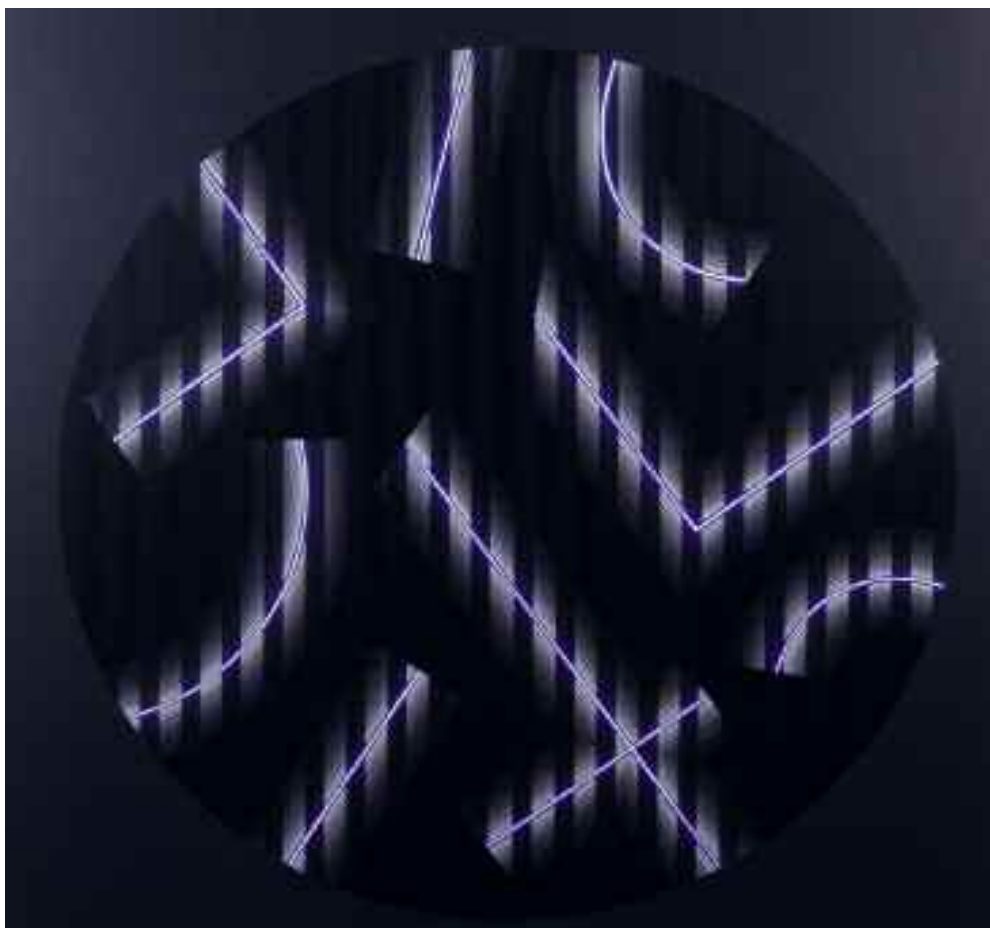
Lumière, couleur, mouvement, virtualité des formes, instabilité perceptive, ambiguïté de la réalité visible, c'est autour de ces éléments que se joue la recherche artistique d'Horacio Garcia Rossi. Recherche qui ne poursuit pas une logique mimétique mais au contraire prend fièrement ses distances vis-à-vis d'une idée de l'art qui place le monde extérieur comme référence privilégiée pour sa propre activité.

Au contraire, elle déplace la réflexion sur le concept même d'art par l'analyse des mécanismes de la représentation, du rapport entre l'œuvre et le spectateur, et descend à la base même de la vision.

Couleur et mouvement constituent des points cruciaux pour comprendre le processus de la perception.

Depuis l'antiquité, de nombreux modèles de description de la réalité se sont brisés contre le roc de la représentation du mouvement, ouvrant de sombres abysses dans les fondements de la pensée et disséminant le ver du paradoxe.

Si nous pensons aux effets cinématographiques, nous nous rendons compte que nous percevons le mouvement en observant une succession d'images fixes, diffusées à intervalles de temps suffisamment brefs pour que notre rétine en perçoive un flux continu. On peut donc se demander si le mouve-



ment est une qualité de la réalité extérieure ou une caractéristique de notre système visuel.

Quel est donc le rôle de l'œil dans la perception du monde ?

Habituellement, on pense que la couleur est une représentation de la qualité de la lumière, et qu'il existe une relation précise et univoque entre la stabilité des couleurs avec lesquelles nous percevons les objets et la longueur d'onde de la lumière qu'ils reflètent. Mais il n'en est pas ainsi. Nous savons que les couleurs restent constantes en dépit de changements notables dans la qualité de la lumière, ou vice versa, que la même longueur d'onde peut être perçue au travers de diverses couleurs. « Il n'y a pas de couleurs dans le monde extérieur, la couleur est une construction du cerveau, une propriété du cerveau, et appartient au cerveau. » (Semir Zeki)

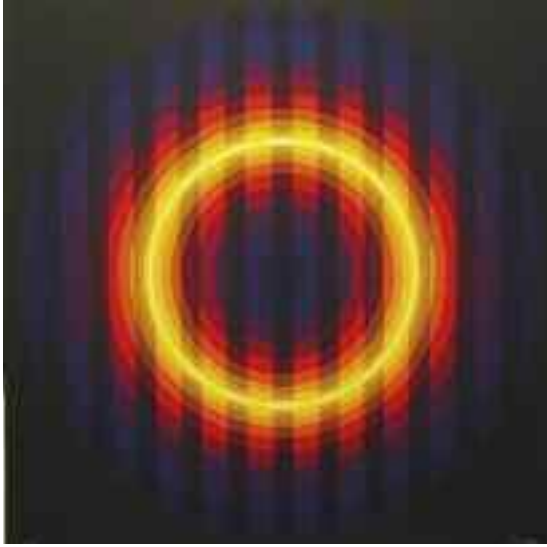
L'expérience de la couleur est donc indépendante des caractéristiques de la lumière et dépend au contraire de la configuration particulière des états de l'activité neuronale.

L'image vidéo (celle de l'ordinateur ou de la télévision), exige une perception fortement interactive requérant un haut degré de participation de l'œil à partir de points sur un écran dans une continuité et une stabilité qui n'existe pas, car le pinceau qui la construit est en mouvement perpétuel, croisant des zones contiguës dans des temps variés et la décrit par une mosaïque très grossière.

De même, chaque image stable que nous percevons du monde extérieur existe seulement dans l'œil et le cerveau. Chaque image se construit dans l'œil du spectateur selon un processus interactif, dans lequel le stimulus externe joue le rôle d'un agent



Palette couleur lumière, 2007
Acrylique sur bois, 50 x 40 cm



perturbateur, ne configure pas l'activité neuronale, mais lui donne simplement le départ. Le système visuel est en fait organisé en forme réticulaire et la vision correspond à un état d'émergence stable interne, c'est-à-dire à la stabilisation momentanée d'un réseau neuronal qui s'active entre la rétine et le cerveau.

L'activité artistique de Garcia Rossi tend à la réalisation extrême de cet acte d'interaction qui est toujours à la base de la stabilisation d'une image, mais qui est souvent méconnue.

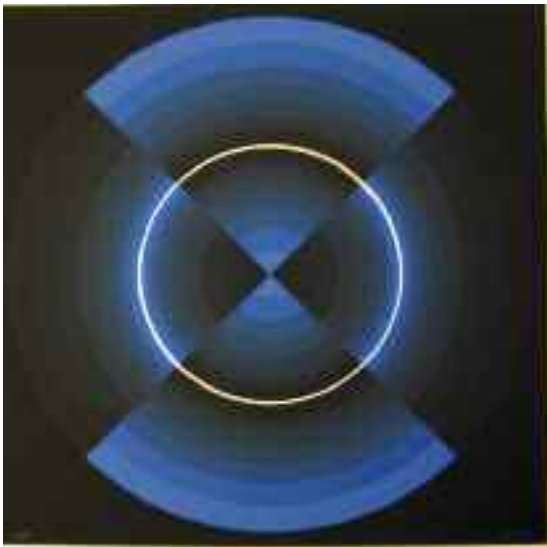
Les images de Garcia Rossi, loin d'être pleines, solides et stables, sont elles-mêmes lumière, se donnent comme images au moment même de leur formation, se donnent comme activité de représentation, comme représentation en action.

Ce que nous donne Garcia Rossi est un *meta-regard*, un regard sur le regard, l'occasion de refléter ses mécanismes de la perception et de la représen-

tation, sur l'instabilité intrinsèque du monde qui se stabilise par le regard.

Chaque œuvre de Garcia Rossi est l'emblème d'un espace compris comme activité, comme construction d'une relation entre l'œil et le monde, prémisses incontournables de chaque acte cognitif.

L'activité de cet artiste nous signifie que chaque processus figuratif, représentatif, nous renvoie à un monde construit avec les symboles les plus divers : images, mots, couleurs, sons, signes, un monde qui correspond aux versions construites par la perception, par l'art, par les sciences. Tout ce qui se réfère aux pratiques culturelles humaines ne reflète pas le monde mais le construit. Parce qu'aucun monde extérieur connaissable et communicable ne peut exister sinon à travers une forme quelconque de représentation. Le monde est connaissable toujours et seulement en tant que monde représenté.

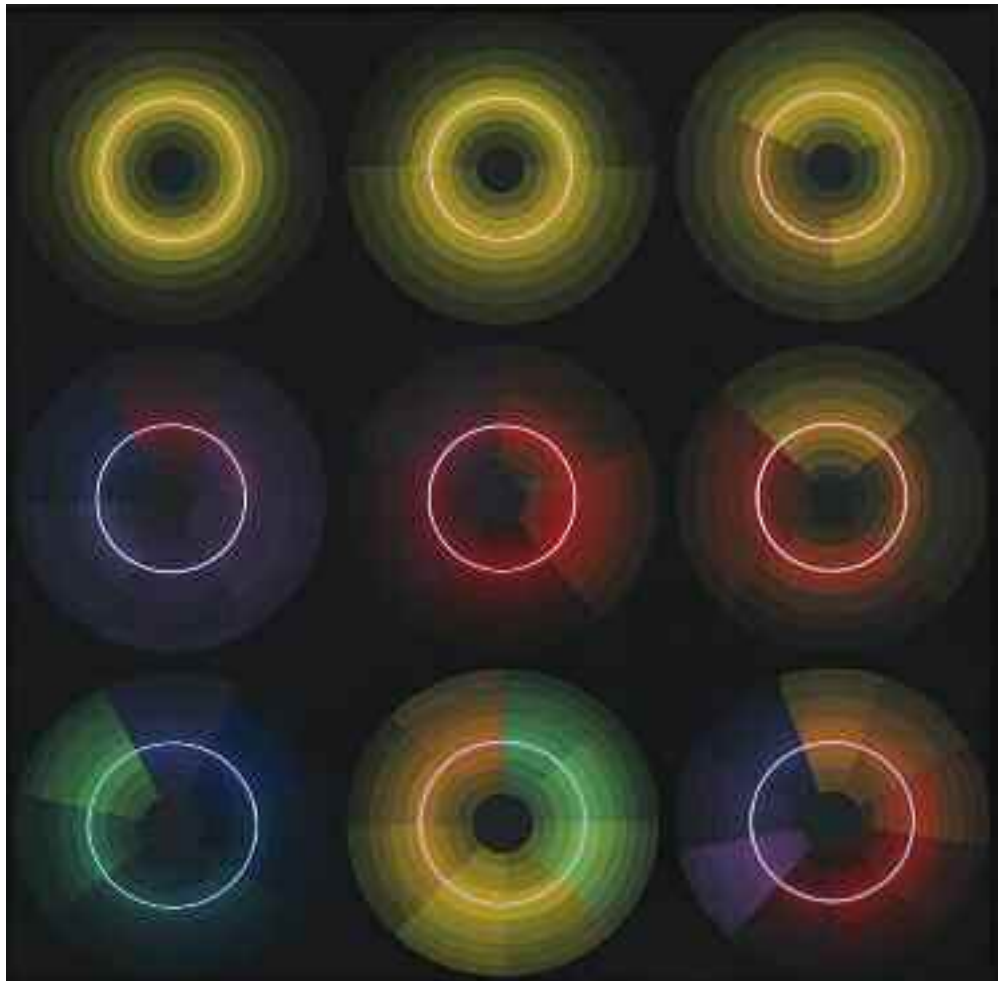


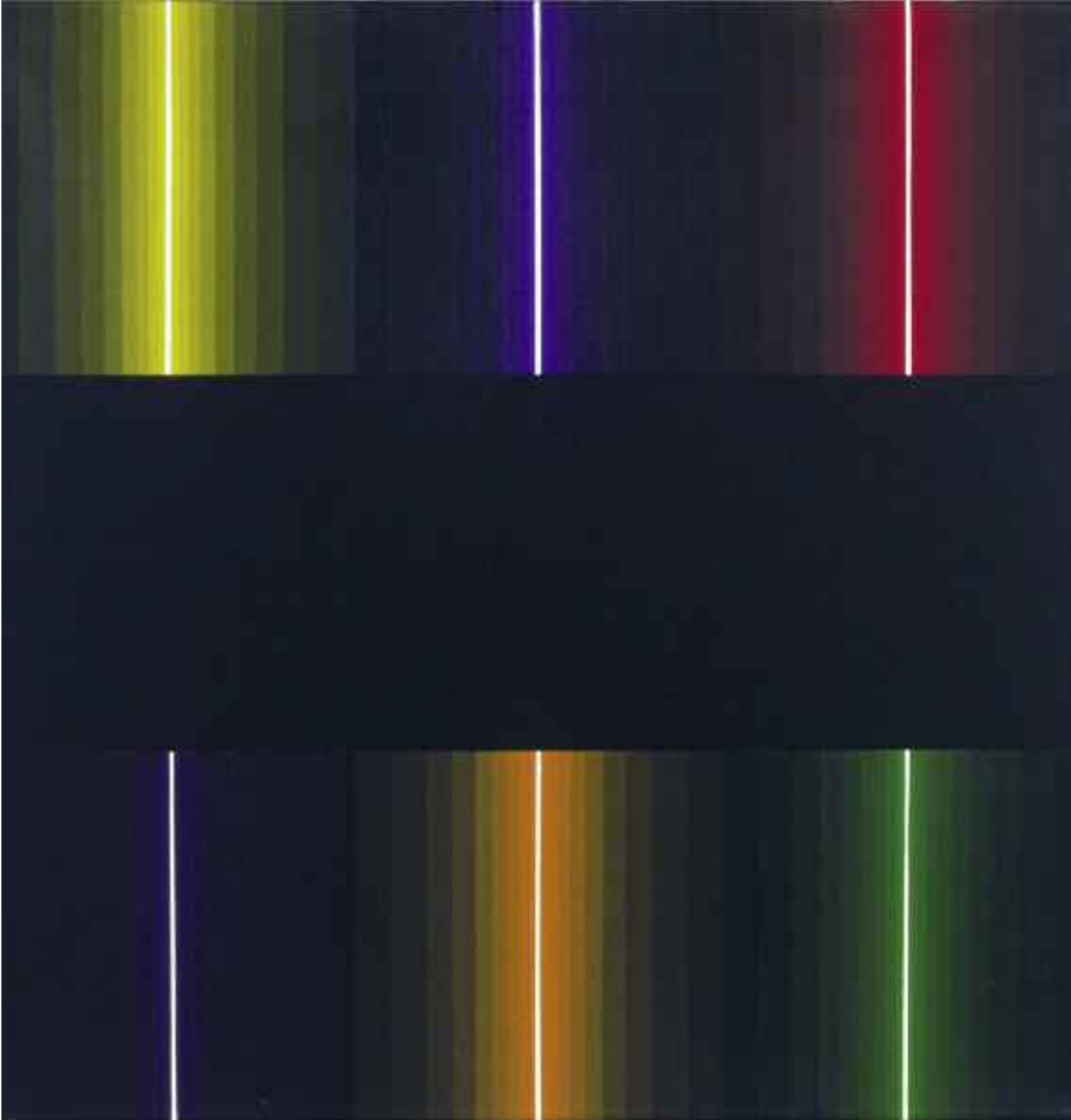
Couleur lumière en cage, 1994
Sérigraphie, 65 x 65 cm

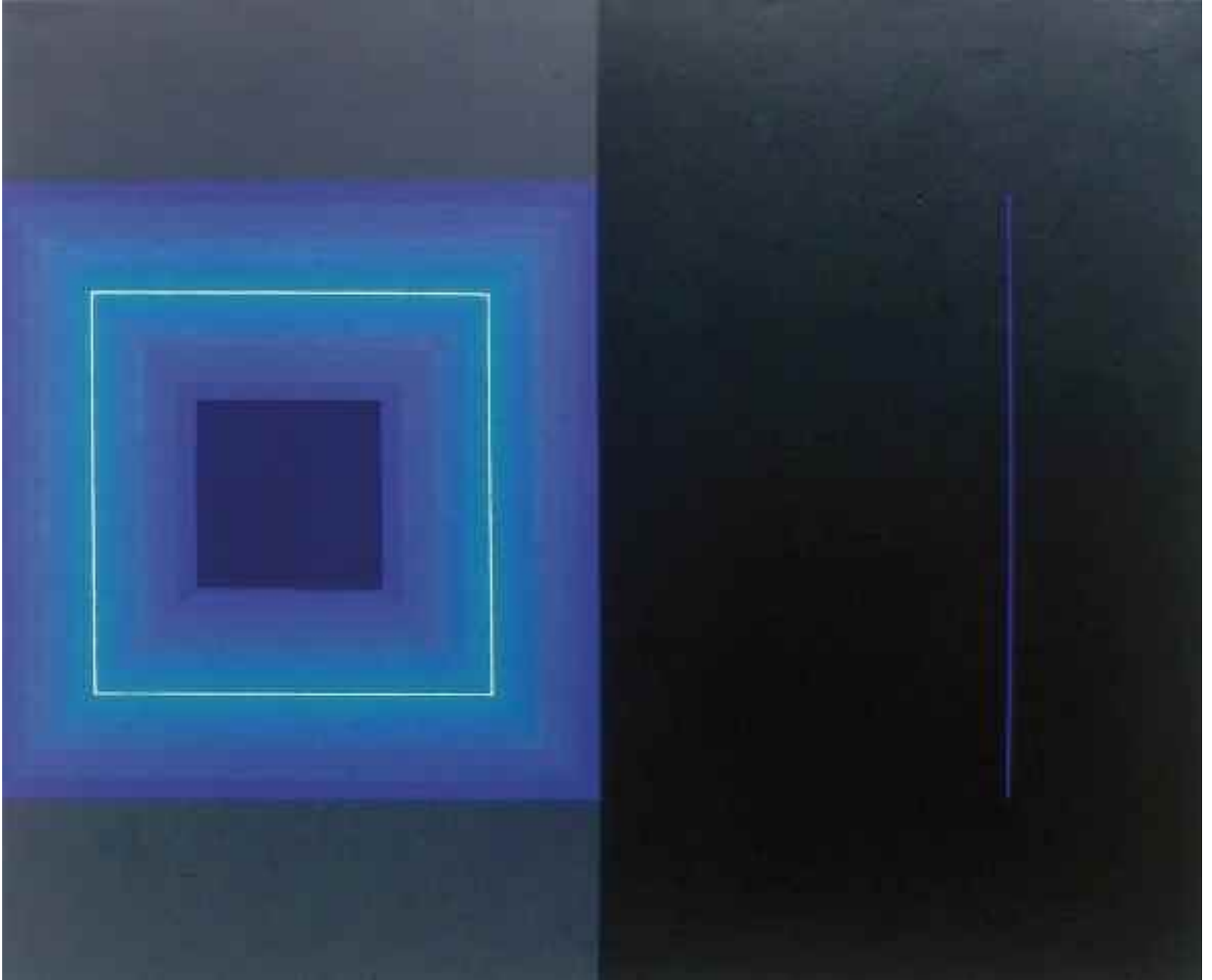
Couleur lumière bleu positive négative, 1994
Sérigraphie, 65 x 65 cm

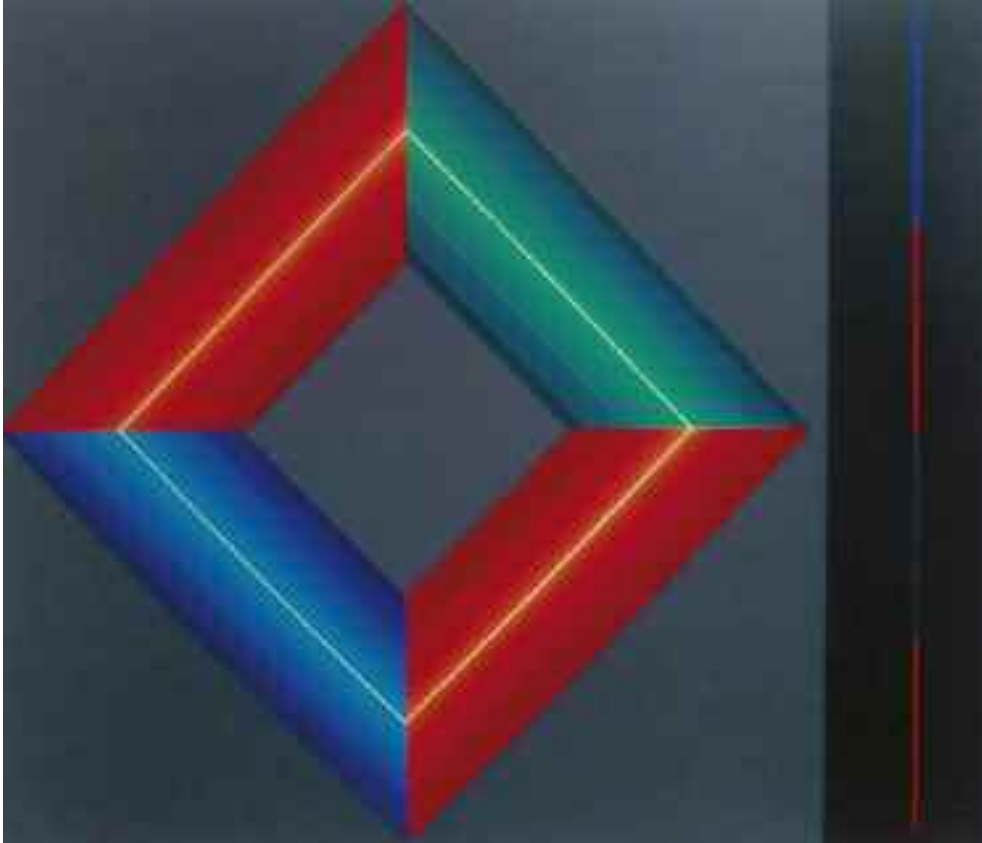
Couleur lumière progressive, 1995
Gouache sur carton, 33 x 33 cm

Page de droite
Couleur lumière, 1994
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm





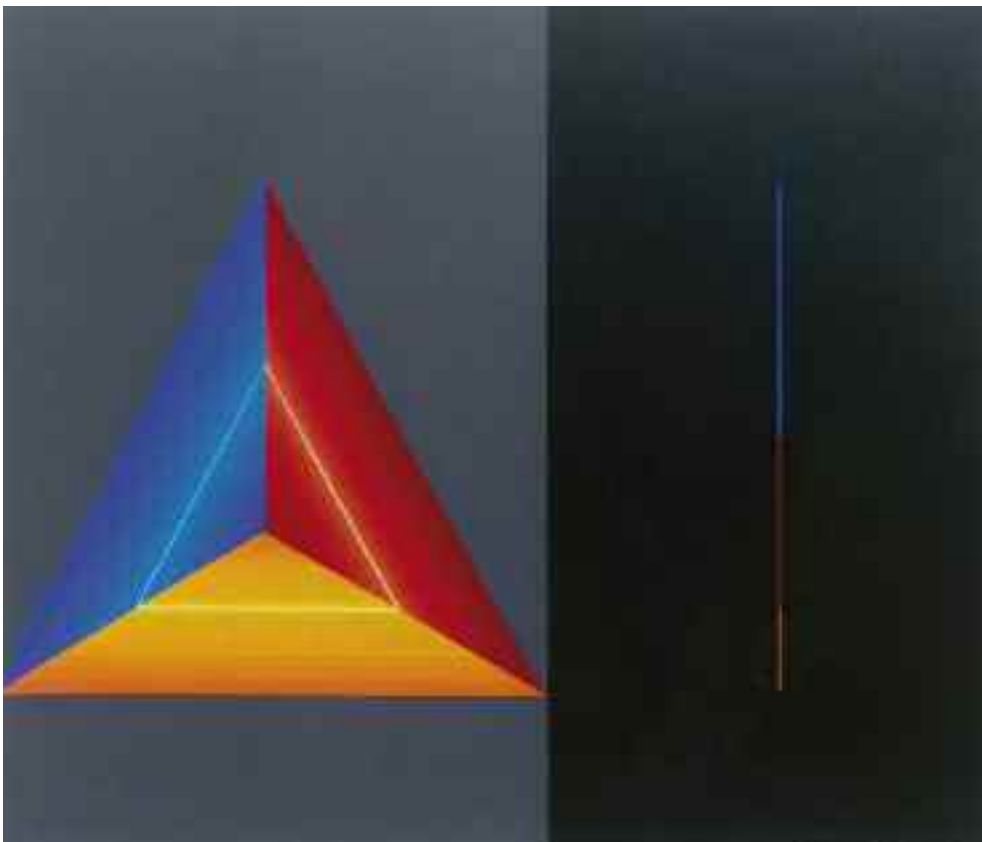




La forme vue de face
et de profil.
Profil d'un carré.
Formes et couleurs
primaires.

Brillant et mat
Face et profil

Coupe



Couleur lumière de face et de profil
(losange), 2010
Acrylique sur toile, 60 x 73 cm

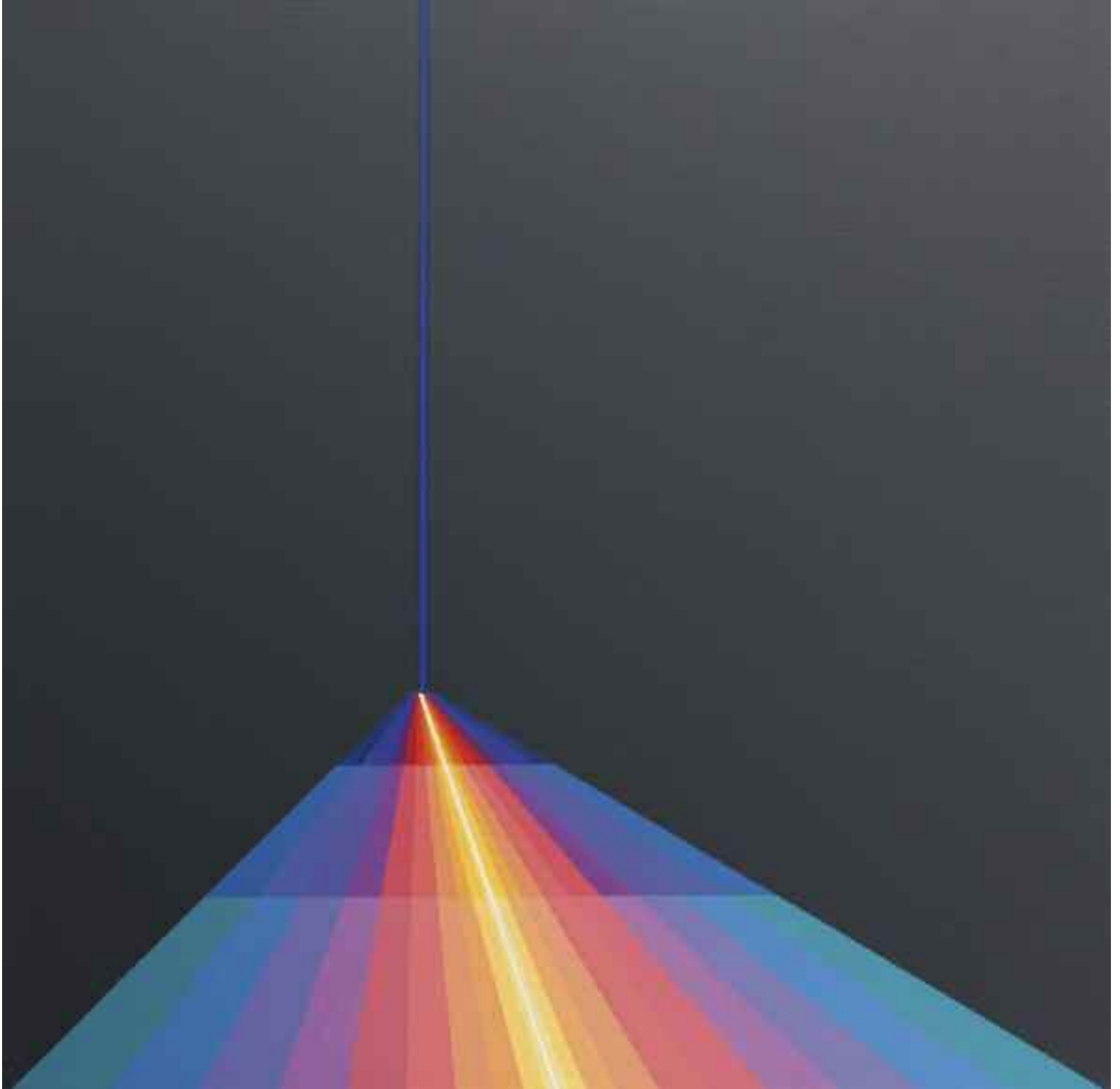
Couleur lumière de face et de profil
(triangle), 2010
Acrylique sur toile, 60 x 73 cm

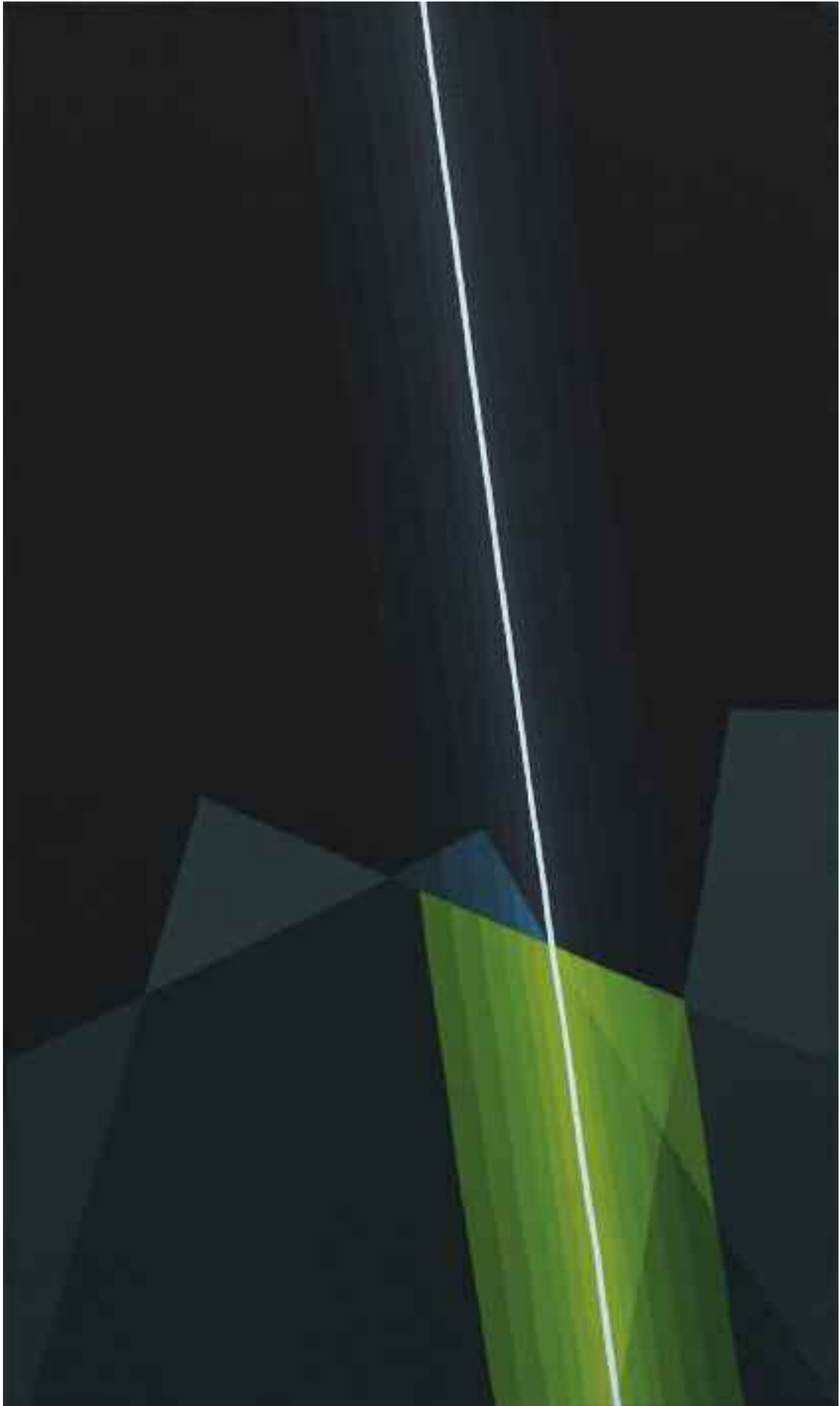
Page de gauche
Couleur lumière de face et de profil
(carré), 2010
Acrylique sur toile, 60 x 73 cm

**Couleur lumière hommage
à la géométrie, 2006**
Acrylique sur toile, 120 x 120 cm

Page de droite
Couleur lumière ombre positive, 2008
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm









KHAOS PROGRAMME

Horacio Garcia Rossi

Paris, 2006

Mon propos est de traduire dans un langage pictural (formes géométriques, aplats de couleurs, compositions structurées) mon angoisse existentielle concernant l'état actuel du monde, qui se construit autour d'un *khaos programme*.

Ce terme de *khaos programme* semble paradoxal mais il fait partie d'un même puzzle tragique apparemment irrémédiable.

Le pouvoir; les extrémismes, l'ambition d'acquiescer toujours plus de richesses, d'étendre ses

territoires, ont créé cet effet de chaos qui échappe à ses auteurs en provoquant des cercles concentriques et inattendus.

Je souhaite que ce chaos soit un accident provisoire dans la progression de l'humanité.

Mes œuvres actuelles à la différence de mes créations antérieures, sans trahir mes conceptions sur l'art, ont ambition de témoigner et de manifester contre cette situation cruciale vers laquelle l'humanité se dirige.

Couleur lumière khaos progressif, 2007

Acrylique sur toile, 30 x 30 cm

Page de gauche

Couleur lumière khaos programmé, 2006

Acrylique sur toile, 41 x 24 cm

Portraits de noms





Portrait du nom de Paris, 1975/1978
Acrylique sur toile, 100 x 100 cm
Collection FNAC, Paris

Questionnaire psycho-sélectif, 1974

Page de droite
Portrait du nom de Wanna, 1976
Gouache sur carton, 40 x 40 cm

Dans une première approche pour identifier le mot à sa forme et à sa signification de langage, au moyen de l'action visuelle, j'ai créé en 1964 une œuvre à lumière instable, intitulée « MOUVEMENT ». Cette œuvre est constituée par la projection sur un écran lumineux du mot « MOUVEMENT » répété dix fois.

Les lettres composant le mot « MOUVEMENT » bougent, se superposent entre elles, créant des ambiguïtés en mouvement continu instable.

Vers 1969, j'ai commencé à réaliser un alphabet ambigu, à partir de la structure même de la lettre, réalisé en plexiglas transparent, j'ai

cherché à lui donner un mouvement qui corresponde à la fois à son volume et à sa personnalité comme lettre en soi. J'ai réalisé aussi des œuvres où j'utilise comme éléments de base les mots qui servent à désigner des éléments plastiques : carré, cercle, triangle, reflet, couleur, ligne, volume, petit, grand, espace, lumière, en proposant une image si possible essentiellement visuelle où l'image s'identifie (parfois en se contredisant) avec le mot et sa signification.

Dans cette même ligne de recherche d'imbrication du mot avec sa forme et sa signification, je cherche actuellement à réaliser

questionnaire psycho-sélectif

I - formes
choisissez par ordre de préférence en les numérotant (1er - 2ème - 3ème etc.) les formes ci-dessous

□ ○ △ ▭ ◯ ◇

II - lignes
indiquez vos affinités pour les différents types de lignes en les numérotant (1er - 2ème etc.)

_____ droite
_____ courbe
_____ large
_____ fine
_____ épaisse
_____ ligne brisée
_____ courbe
_____ courte
_____ longue
_____ fine
_____ épaisse
_____ ligne ondulée

III - couleurs
Après la grande vue, choisissez chacune une seule avec elle en les numérotant (1er - 2ème - 3ème etc.)

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

pour deux couleurs précises indiquez votre préférence en pourcentage (par ex. groupe 1 : 60% rouge 40%)

1 bleu froid	2 bleu chaud	3 bleu très contrasté avec contrastes
--------------------	--------------------	--

IV - échelle des valeurs
Après la grande vue, indiquez vos affinités en les numérotant (1er - 2ème) sur deux couleurs

■ □

pour deux couleurs précises indiquez vos affinités pour les différents niveaux en les numérotant (1er - 2ème - 3ème etc.)

■ □

V - textures
choisissez par ordre de préférence dans chaque groupe 1 et 2 les motifs indiqués en les numérotant (1er - 2ème)

■ ■ ■ ■ □

agressive calme réfléchi neutre

Garcia Rossi
Paris, février 1974





Portrait du nom de Lélia, 1997
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

Page de droite

Couleur lumière 50, 2010
Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

le portrait du nom d'un artiste peintre à travers son œuvre : par exemple, les tableaux que j'appelle : « portrait du nom de Mondrian à travers son œuvre », ou bien « portrait du nom de Malevitch à travers son œuvre ».

Dans cet esprit, j'ai fait également des portraits des noms de ma fille, de ma femme, d'amis, et un autoportrait de mon nom.

Cela m'amène, en utilisant des données psychologiques d'un personnage, ses atti-

rances concernant des formes, couleurs, volumes, graphismes, à essayer d'établir son portrait à travers les lettres qui composent son nom.

Cette recherche est axée plus particulièrement sur son aspect visuel, donc la recherche plastique prédomine, mais, en même temps, mon intention est que le portrait du nom soit le plus possible une approche du personnage tel qu'il ressort des données psychologiques considérées.



Du haut de mes talons plats un demi-siècle vous contemple.
Horacio m'a offert un tableau pour mon anniversaire :
le nombre 50 avec la petite boule du zéro en équilibre sur
l'hypoténuse. On ne sait si elle monte ou si elle descend.
Il me peint à la moitié de mon existence. C'est très optimiste
ou très pessimiste : la réponse, c'est à la vie de la donner.
Je suis en rose bleu noir, le nombre de mes ans accroché au mur
pour mieux me convaincre que oui, je suis arrivée là, à ce chiffre
que jamais je n'aurais imaginé atteindre. Le 5 est plus gros
que la petite boule du zéro, il s'inscrit dans un carré que le
cercle va briser, et la diagonale délimite le brillant et le mat :
entrerais-je enfin dans un monde de lumière ?
Si cela ne tenait qu'à Horacio tout irait au mieux pour moi.
Il m'a donné une petite étoile qui veille sur moi.

Giovanna Barbero

Extrait du catalogue *Horacio Garcia Rossi Dipinti*, 2005,
Verso l'Arte Edizioni

AXIOMES ET RELATIVITÉ POUR UNE ALCHIMIE RAFFINÉE

Parmi les artistes cinétiques de tous les temps, Horacio Garcia Rossi émerge et se distingue par le raffinement de son goût esthétique qui est en général inhérent à son activité et, individuellement, dans le résultat de sa recherche, dans chaque œuvre. C'est là un élément fondant, déterminé par une précision instinctive et calculée à la fois ; il interagit avec la raison et la poétique en poursuivant un équilibre parfait parmi les différentes composantes théoriques et pratiques, émotionnelles, mathématiques et visuelles. Grâce à cela, l'effet instable et changeant de l'image qui s'en dégage n'inspire pas d'inquiétude, d'insécurité, de désordre, mais la perception d'un changement plaisant, graduel et doux visant à supprimer le statisme d'un mouvement qui serait, sinon, perpétuellement fixe. Ce qui est pris en considération, c'est notamment le respect envers l'observateur, qui est, de la sorte, libéré de l'asservissement de la vision pré-confectionnée, de même rendu capable de partager la création et la vie de l'œuvre, par des mécanismes tout à fait insolites par rapport aux habitudes quotidiennes. Si le constructivisme et le futurisme peuvent représenter les axiomes de données déterminées en ce qui concerne l'art, alors que le cinétisme introduit leur relativité par rapport à l'espace, au temps et au lieu, Garcia Rossi tire la synthèse de ce rapport intrigant et en obtient une alchimie raffinée.

Recherche expérimentale, raisonnement mathématique, calcul de projets sur les modulations formelles et les graduations chromatiques, sont des facteurs fondamentaux dans la créativité vive d'Horacio, qui en tire aussi sa formule d'actualité liée aux lois esthétiques et à la rapidité de la succession temporelle. Dans cela, on dirait que c'est la conviction générale qui l'emporte, d'après laquelle le calcul scientifique des structures, le caractère rationnel sévère de l'organisation de l'espace, excluent a priori l'implication émotionnelle et la spontanéité expressive. Une lecture attentive des œuvres de Garcia Rossi affirme en fait tout le contraire, c'est-à-dire poser la condition de se servir de mesures mathématiques ayant pour but d'exalter le lyrisme dans ses connotations les plus nobles, élégantes et même sophistiquées. Bien au contraire, ce qui frappe la sensibilité de l'artiste argentin, c'est quelque chose d'extrêmement profond, non superficiel, qui dépasse la vision commune qui s'arrête normalement face à l'évidence et se contente de l'image courante, facile, parce qu'elle est immédiate, habituelle et connue. Aller au-delà signifie, pour Garcia Rossi, en arriver à l'origine, calculer la valeur et l'action de ce qui, par la suite, détermine la configuration définie, la soi-disant réalité (apparente), à savoir la source, l'énergie, la lumière.

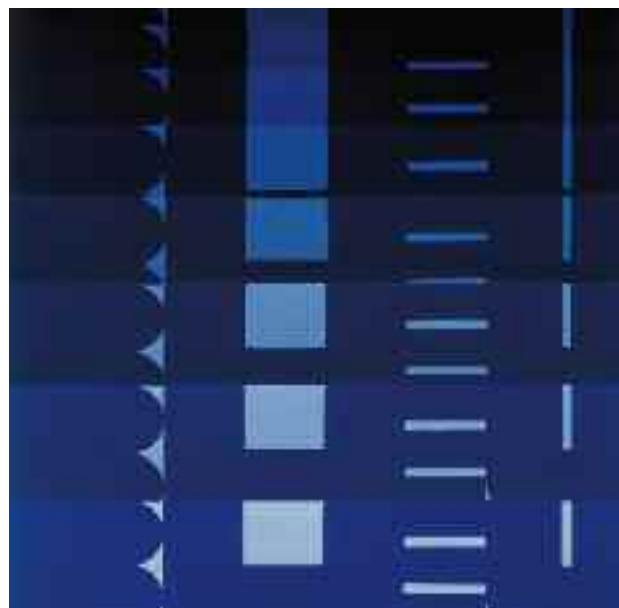
Portrait du mot bleu, 1974/1975

Gouache sur carton, 30 x 30 cm

Autoportrait de mon nom, 1974/1975

Acrylique sur toile, 120 x 120 cm

Collection du Musée de l'Université de Parme





Portrait du mot grande, 1980
Acrylique sur toile, 120 x 120 cm

**Portrait du nom
de Mademoiselle Sabina**, 1988
Gouache sur carton, 50 x 50 cm

Par la même stupeur et pareille fascination avec lesquelles on tombe en extase devant une aurore très délicate, un coucher de soleil enflammé, un nuage printanier rose, le clapotis ou l'impétuosité d'une portion de mer bleue, une vue de nature terrestre, Garcia Rossi s'enfonce à rebours de la surface à la profondeur et dirige son émerveillement vers la source génératrice et sa puissance.

Voici trouvé l'élément primaire, origine et clef de voûte du devenir; sur lequel se concentre et se débrouille l'art rossien; de sa rencontre avec l'émotion jaillit l'étincelle créative, prête à se soumettre à la raison pour fournir; après l'élaboration, une œuvre précise et parfaite, même dans l'équilibre de l'instabilité et de l'inachèvement virtuels (mais également mécaniques, dans les œuvres précédentes).

Ainsi, comme il arrive à l'état naturel, quand la pluie réfracte les rayons de soleil en produisant le spectre solaire, Garcia Rossi manipule sa cellule de lumière, élément primaire, en la soumettant à une décomposition atomique dans laquelle chaque particule détient singulièrement sa propre valeur. Après la scission, on réalise un scrupuleux décodage des données, afin de faciliter une sorte de *ordo ab chaos*,

et ensuite leur réunion en deux faisceaux distincts en même temps qu'unis, indivisibles, complémentaires, qui sont la lumière et la couleur. On ajoute immédiatement le mouvement, agent indispensable dans la détermination et la structuration de l'espace. Par conséquent et nécessairement, se dessine et s'établit la relation de ces éléments avec les nouveaux, qui sont l'espace et le temps. Inévitablement, les règles mathématiques régissent méticuleusement chaque détail de ce processus, en sauvegardant la beauté, sans pourtant la schématiser froidement ni l'appauvrir; mais plutôt en la mettant en valeur, en la synthétisant et en la purifiant. Ordre et précision sont reliés à la progression chromatique réglée par des géométries multifformes bien définies, mais non contraintes, afin que chaque section de couleur soit une couleur; bien qu'elle soit composée d'une partie de la précédente et d'une partie de la suivante.

La coupure nette de la lumière est l'entité magnétique qui aimante à soi les formes; c'est le trait d'union posé entre le développement spéculaire des modularités et qui actionne sa multifforme particularité: elle anéantit la couleur dans le point focal, elle la brûle et l'absorbe; puis, le long de son





parcours libre, elle l'éclaire graduellement d'abord intensément et ensuite – au fur et à mesure qu'elle s'éloigne – de plus en plus légèrement ; elle lui donne de la transparence et lui enlève ; elle aiguise ou atténue les tons, jusqu'à l'espace le plus éloigné où la lumière se rend et l'ombre avale et annule la couleur. Dans tout cela, les points de couleur foncée, uniforme, laissent imaginer une continuité de la progression invisible à l'œil, seulement parce que l'énergie-lumière fait défaut, là où l'évolution de forme-couleur et le néant se confondent, à cause de l'imperceptibilité sensorielle.

Le sujet réel qui intéresse Garcia Rossi, c'est l'essence du sujet, son énergie, celle qui s'en dégage sous forme de lumière et qui caractérise sa propre existence à travers la couleur, les rythmes, l'intensité, les timbres de son « aura ».

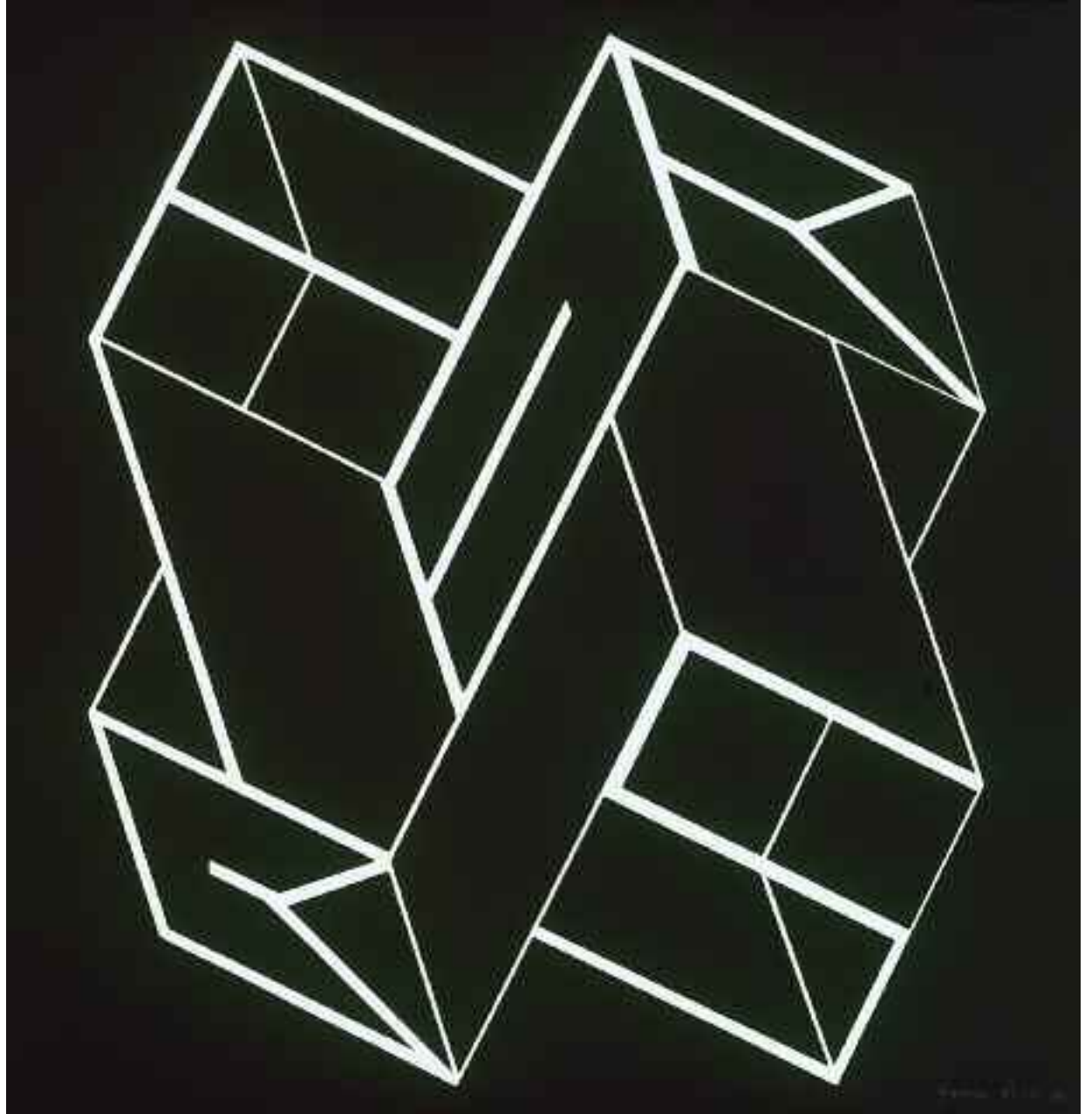
Cela constitue un aspect ultérieur de la science, une autre occasion pour perfectionner l'application scientifique à l'activité artistique et, avec elle, poursuivre la formule de la perfection, qui n'est pas abstraction, étant données les références implicites à la

réalité. Les « portraits » en particulier en représentent un exemple éloquent, un groupe considérable d'œuvres d'il y a quelques années qui caractérisent un moment donné de la recherche de Garcia Rossi et pour lesquelles l'artiste a fait preuve d'un grand engagement psychologique et exécutif, pour tirer les caractères saillants de ses sujets et les synthétiser par des calculs précis dans l'espace, à l'intérieur de formes et de couleurs indicatives et correspondant à leur essence. Chaque nombre, donc chaque graphème qui le représente, a son portrait à lui ; chaque chiffre en a un autre, différent de celui des nombres qui le composent. Pareillement pour chaque lettre de l'alphabet et chaque nom. Dans ce cas, soit quand il s'agit du portrait du nom, l'étude est ultérieurement compliquée. Car ce n'est pas la photographie de l'aspect physique, mais l'image de l'essence du sujet, de sa psychologie, du goût esthétique de celui qui porte ce nom, le portrait est accompli à travers la caractérisation de lumière-forme-couleur-mouvement-espace, c'est-à-dire la synthèse de la relation entre l'individu et son propre nom.

Portrait du nom de Arp, 1976
Gouache sur carton, 25 x 25 cm

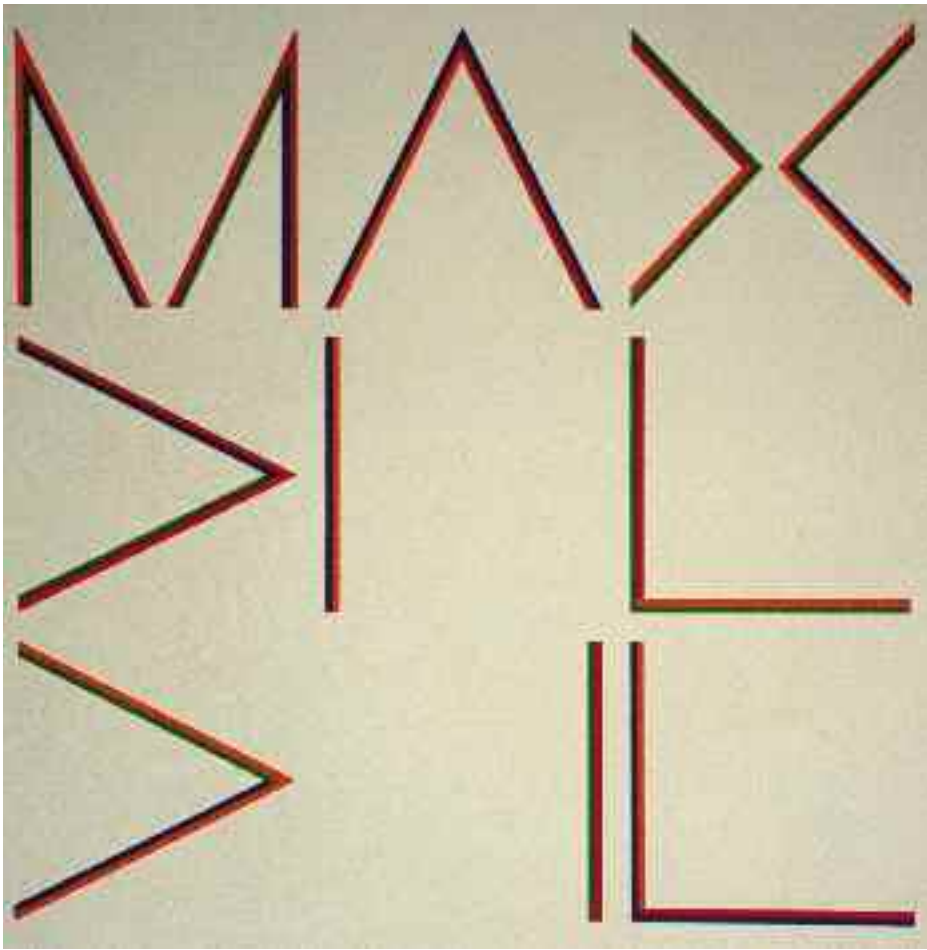
Page de gauche

Portrait du nom de Herbin, 1975/2010
Acrylique sur toile, 120 x 120 cm



Les matériaux ont joué un rôle très important dans la recherche de Horacio Garcia Rossi, de même qu'ils ont été déterminants au moment de leur application, jusqu'au développement récent et actuel de la peinture se suffisant à elle-même et à l'achèvement de l'expression. Il y a eu les époques des mouvements mécaniques réels, des projections lumineuses engendrant des changements et des instabilités, des volumes, des matériaux de nouvelles générations, plastiques, légers et transparents, des plans peints superposés et interactifs. Le développement artistique long et laborieux, riche et cohérent, a abouti, depuis quelques années, à la nouvelle ligne d'arrivée, au-delà de laquelle il paraît

impossible de pouvoir s'avancer : l'artiste a synthétisé même l'essence et pour lui tout est lumière-couleur. Une nouvelle suggestion dans la jouissance de telles œuvres provient, dans cette occasion précise, du milieu hôte, où les architectures raffinées et élégantes de la Villa Pisani, tant l'édifice que le jardin et la fontaine inspirée de celle du Palais Royal de Versailles ; la lumière qui caresse les silhouettes, frappe les surfaces, explore les recoins, pénètre le labyrinthe, se reflète dans l'eau, miroir du ciel situé au-dessus et de la nature environnante, paraissent un prolongement des œuvres exposées et l'ensemble combine une symbiose mystique, même avec les visiteurs eux-mêmes.



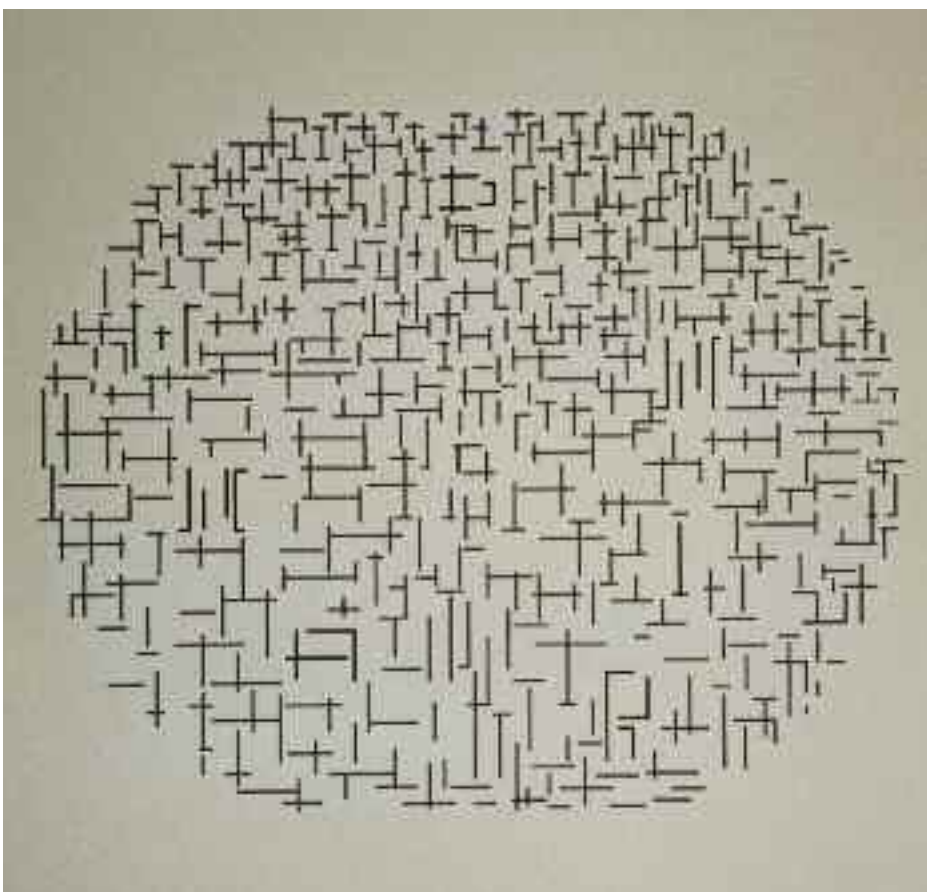
Portrait du nom de Max Bill, 1975/2010
Acrylique sur toile, 50 x 50 cm

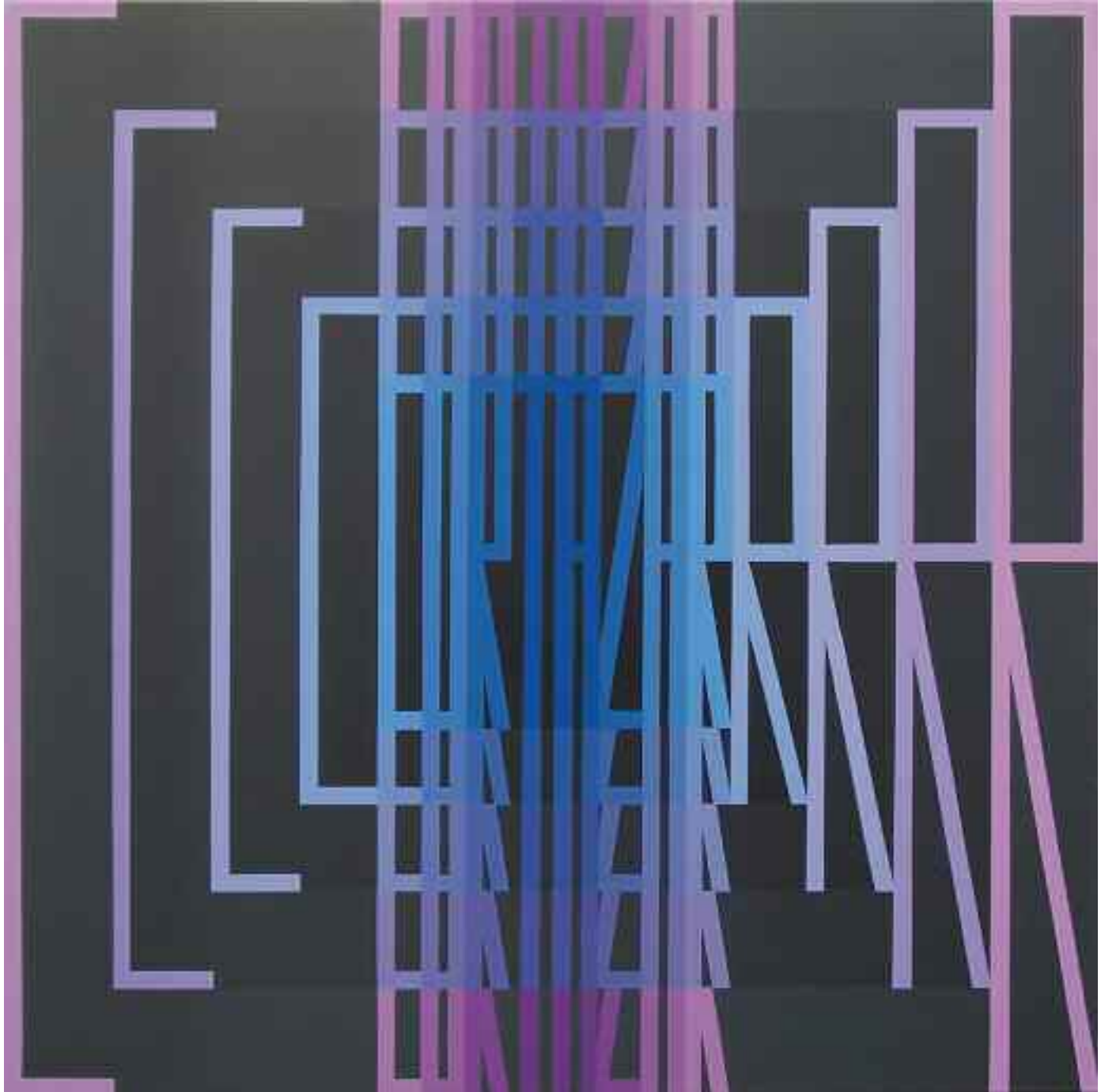
Portrait du nom de Mondrian, 1975/2010
Gouache et sérigraphie, 50 x 50 cm

Portrait du nom de Malevitch, 1975/2010
Acrylique sur toile, 70 x 70 cm

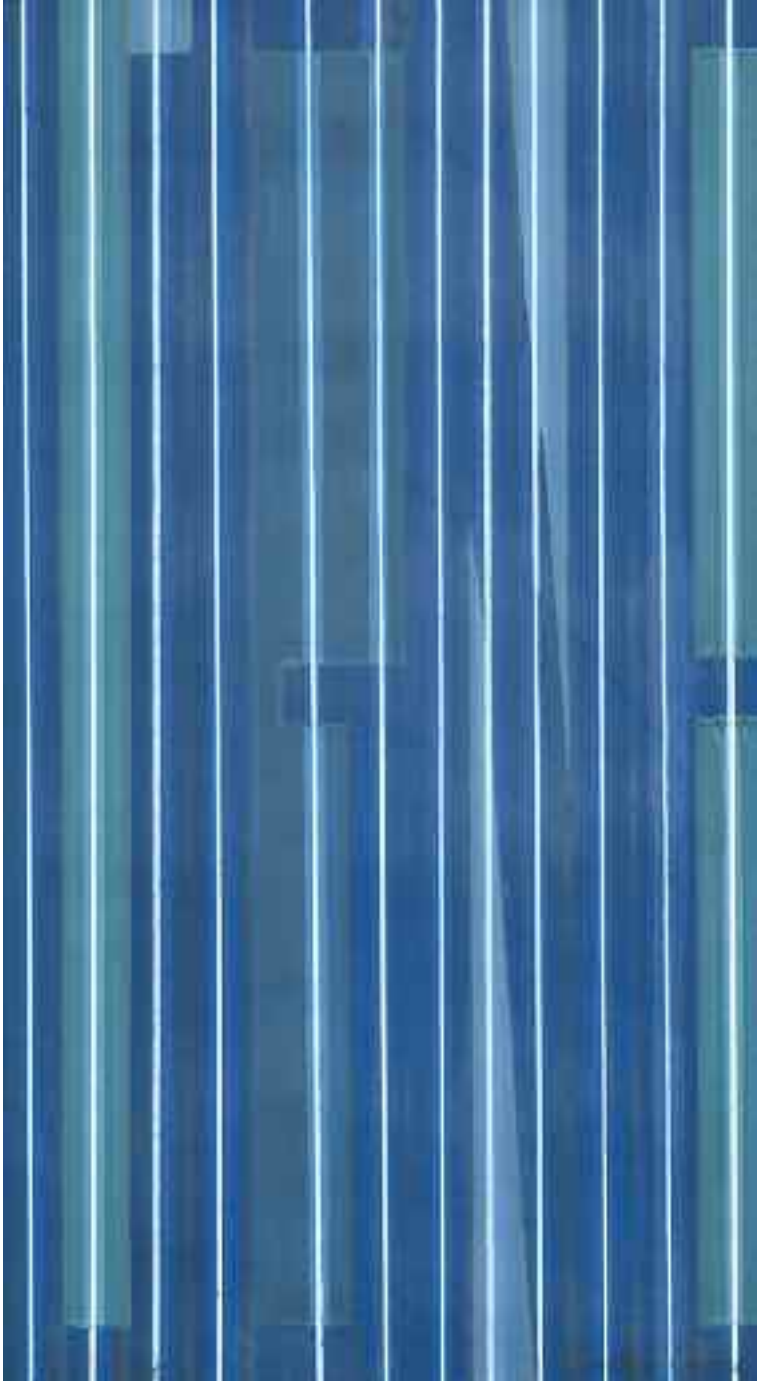
Page de gauche

Portrait du nom de Albers, 1975/2010
Acrylique sur toile, 70 x 70 cm





Portrait du nom de Cortazar, 1990
Acrylique sur toile, 80 x 80 cm



Couleur lumière ligne sémiotique, 1994
Gouache sur carton, 22 x 12 cm

Couleur lumière carré sémiotique, 1994
Gouache sur carton, 22 x 12 cm

Garcia Rossi fait son cinéma



Horacio Garcia Rossi

Paris, 2005

LE SEPTIÈME ART

Cinéma... Le septième art porte bien son nom. Je l'aime depuis mon enfance.

J'ai visionné des centaines de films dès l'âge de cinq ans et jusqu'à aujourd'hui, ébloui par le mouvement, la couleur et les lumières changeantes projetées sur l'écran.

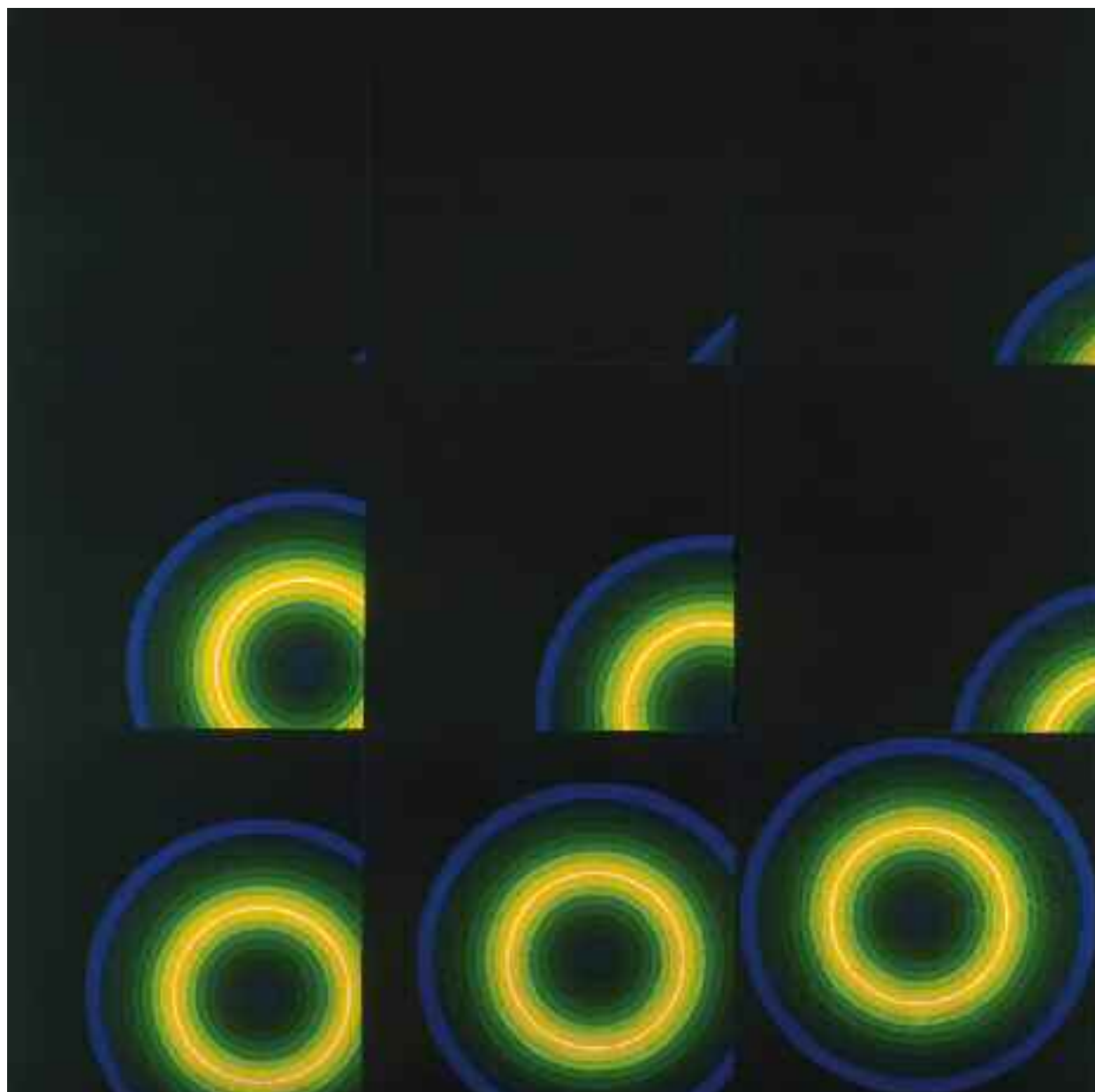
Cette exposition voudrait rendre hommage à certains chefs-d'œuvre, au cinéma en géné-

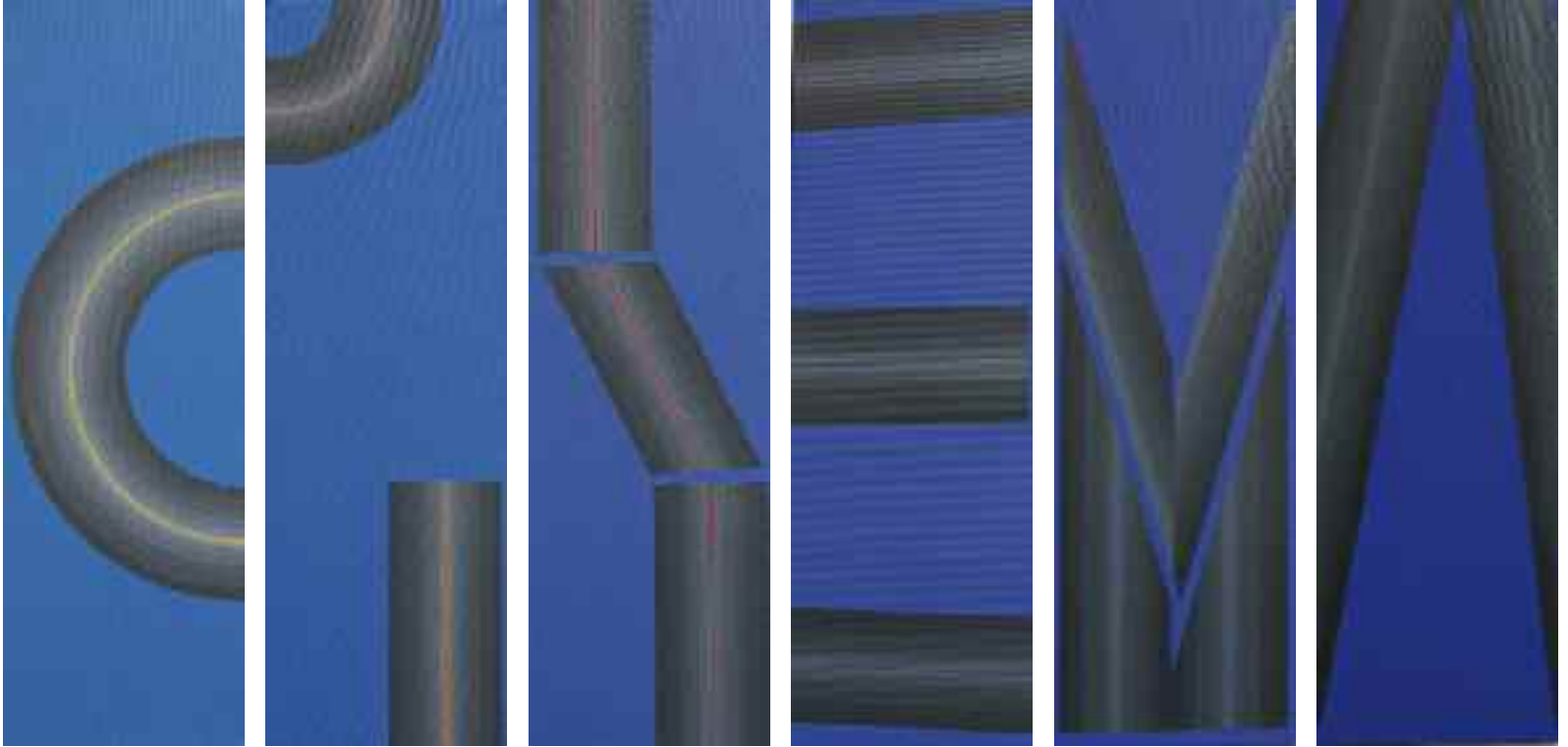
ral, mais aussi au cinéma argentin qui tel le phénix renaît toujours de ses cendres.

Mon ambition : faire l'amalgame de mes recherches plastiques avec les portraits de noms de cinéastes et de séquences de films.

Le plasticien a le devoir (et surtout le plaisir) d'aller vers des rivages inconnus.

Couleur lumière cinéma, 1993/1994
Acrylique sur toile, 100 x 100 cm





« L'art cinétique est né naturellement de l'éternel désir de l'artiste d'animer ses images » Frank Popper

Cinéma, 2010
Acrylique sur toile, polyptyque,
chaque 60 x 20 cm

Si le cinéma naît de la photographie à la toute fin du XIX^e siècle, c'est au XX^e qu'il s'épanouit. C'est une véritable révolution technologique : les gens bougent sur l'écran. Je dirais même plus, pour Dupont et Dupond, c'est une vraie rupture épistémologique comme le dirait Heidegger, plus surprenante que la 3D aujourd'hui. Le monde est à la portée de tous. L'univers se découvre en images qui tressautent.

Les films du début sont rares. De Paris à Moscou, de New York à Pékin le spectateur voit les mêmes œuvres. Charlie Chaplin fait rire et pleurer la terre entière. Le cinéma devient patrimoine de l'humanité, au vrai sens du terme, c'est-à-dire, pierre angulaire d'un imaginaire commun. Tous ces gens qui sont morts et qui s'agitent sur l'écran nous font participer à un monde disparu.

Le cinéma est avant tout un art populaire. Horacio Garcia Rossi, né avec le cinéma, cherche un art qui soit compréhensible pour tous. Où la culture ne vienne pas brouiller l'œuvre, où l'égalité prédomine dans l'appréhension du tableau. Rien d'étonnant à ce qu'il fasse correspondre art cinétique et cinéma. Les premières rencontres d'adolescent d'Horacio avec le cinéma sont de véritables matinées du dimanche après-midi : de 14h à 18h, tout un programme. Aujourd'hui cela peut paraître banal, mais dans le Buenos Aires des années 30 et 40, c'était un vrai spectacle qui se clôturait par une part de pizza mangée debout au restaurant du coin avec les copains, au

« Rivas », Parque Patricios. C'était l'occasion de chantages familiaux insupportables : « Si tu ne travailles pas bien à l'école, tu seras privé de cinéma ! » Horacio travaillait de mieux en mieux dès le jeudi.

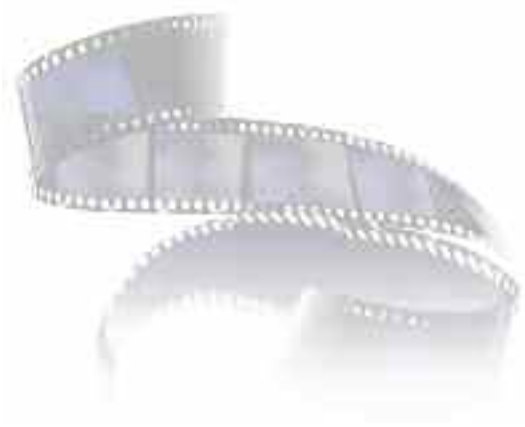
L'idée de confronter l'art cinétique au cinéma est un des thèmes de prédilection de Garcia Rossi. On peut même penser que c'est de là que proviennent ses premières boîtes à lumière. Dans son exposition se rejoignent trois des motifs qui lui sont chers : le lettrisme, la couleur lumière et le cinétisme. Concevoir des lettres qui s'incarnent dans des motifs géométriques par imbrication des formes et des couleurs, c'est une recherche que Garcia Rossi a commencée en faisant le portrait de ses peintres favoris selon le rythme d'une de leurs œuvres maîtresses. Il réalise ainsi les portraits de Malevitch, Mondrian, Herbin... Il définit le lettrisme comme la problématique de la linguistique en tant que sujet de l'œuvre et intègre la couleur lumière dans la géométrie des graphes. C'est une de ses déclinaisons.

En 1974, il établit un questionnaire où le commanditaire doit classer les formes et les noms par ordre de prédilection afin que le portrait de son nom soit le fidèle miroir de son être. Préférez-vous le cercle au carré ? La ligne droite à la ligne brisée, le rouge au bleu ? Tout cela se retrouvera dans le portrait de votre nom. La couleur est subjective, il y a donc une psychologie des couleurs et des formes dans leur anonymat. Le portrait du mot cinéma ne peut se concevoir que dans un rectangle.

Couleur lumière cinéma. Séquences qui permettent, comme le disait Cézanne, de « rendre visible l'activité organisatrice du percevoir ». Horacio Garcia Rossi s'est déjà penché sur ce thème en étudiant les séquences de la caméra lorsqu'elle passe de l'ombre à la lumière, du brillant au mat. L'exposition privilégiait alors le cercle.

Garcia Rossi fait son cinéma : il rend ici hommage, dans son écriture de lumière, aux cinéastes qui l'ont le plus marqué en réalisant le portrait de leur nom et l'illustration d'une des séquences les plus emblématiques du film qu'il a choisi pour représenter leur œuvre. Les lettres, les couleurs et les fonds donnent le ton du film.

J'ai cherché un point commun à toutes ces œuvres : outre une réalisation parfaite du point de vue de l'image et des contrastes de lumière, ils ont tous une dimension sociale et contestataire. Horacio Garcia Rossi a choisi des cinéastes, dont il admire l'œuvre autant que la vie, et des films porteurs d'un message qui lui tient à cœur. Pour leur rendre hommage, Garcia Rossi fait son cinéma, un cinéma qui échappe à la narration pour mettre l'accent sur les images fixes de la perception sensorielle dans la vibration de la lumière qui illustre le mouvement du temps. **Lélia Mordoch**

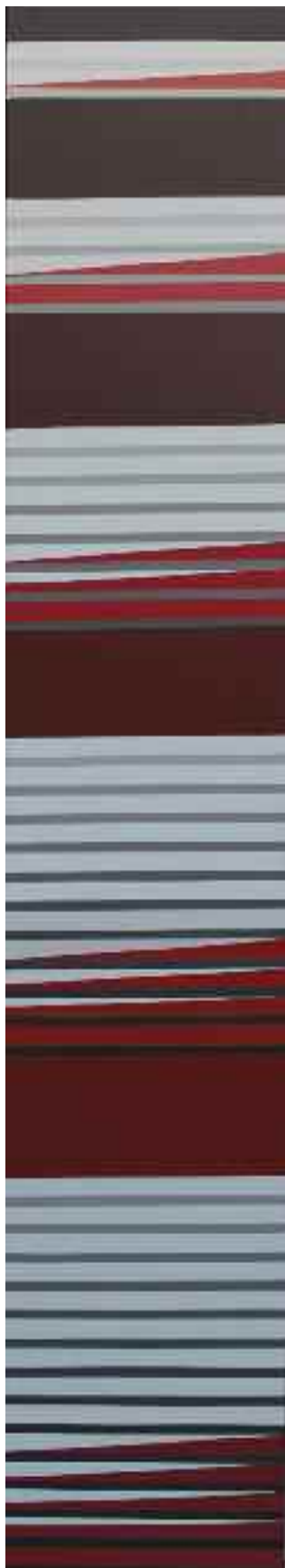


Hommage
au cinéma argentin

Sur le fond des couleurs du drapeau de l'Argentine se détachent les noms de deux cinéastes, Leopoldo Torres Nilsson et Pablo Trapero, auteurs respectifs de « La casa del ángel » (1957) et de « Mundo grúa » (1999). Tous deux dénoncent l'hypocrisie et la violence de la société.

Couleur lumière hommage
au cinéma argentin, 2010
Acrylique sur toile, 100 x 65 cm





Le cuirassé Potemkine
Sergueï Eisenstein
1925

C'est un des chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma mais c'est d'abord un film emblématique de la révolution russe : le premier film où le héros, c'est le peuple. Garcia Rossi l'illustre par la fameuse scène de l'escalier et, tandis qu'il s'essaye aux caractères cyrilliques, le rouge de l'étoile est l'horizon du nom.

Scène de l'escalier d'Odessa
du film *Le Cuirassé Potemkine*, 2009
Acrylique sur toile, 165 x 30 cm

Page de droite
Portrait du nom de Eisenstein, 2009
Acrylique sur toile, 87 x 66 cm





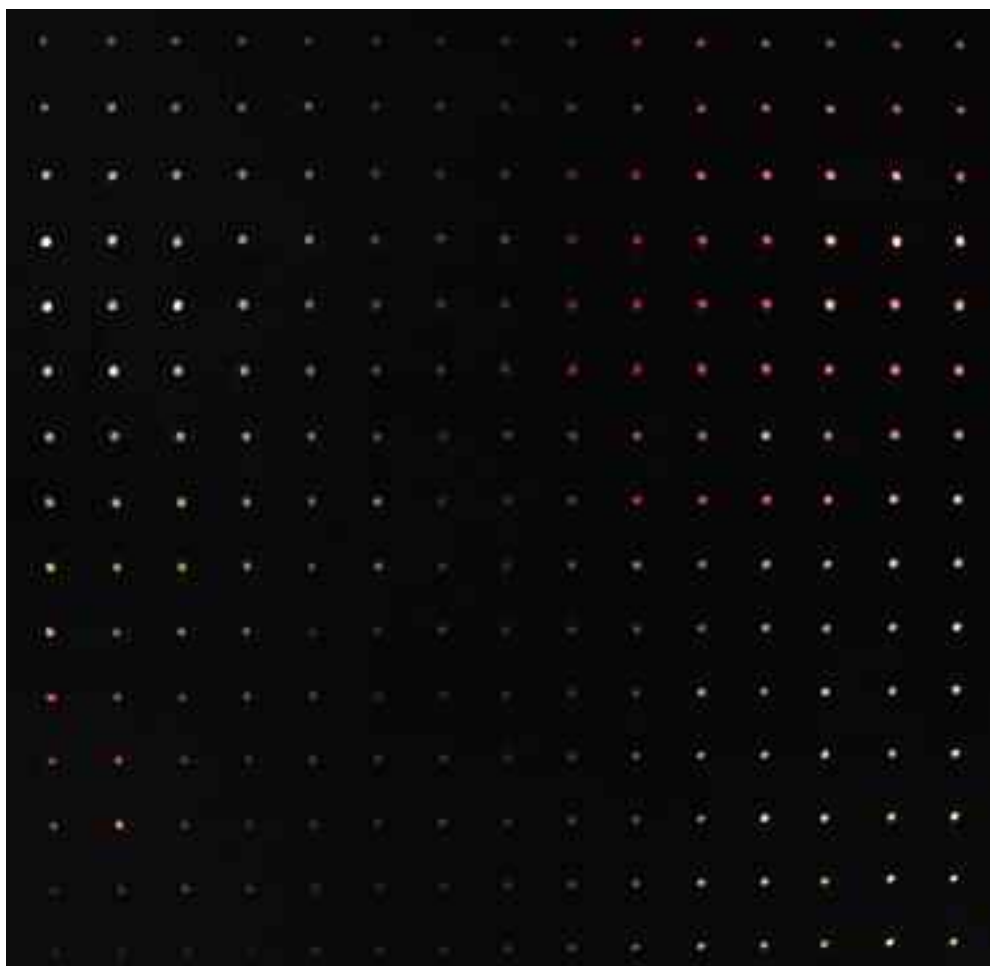
Les lumières de la ville / Charlie Chaplin

1931

Gris noir blanc deviennent les couleurs de Charlie Chaplin car il donne à New York son statut de ville lumière dans le noir et blanc. Pour lui rendre hommage Horacio Garcia Rossi présente une de ses boîtes à lumière des années soixante. La lumière répond à la lumière.

Boîte à lumière (détail), 1965
Bois, aluminium, ampoules électriques
et moteur, 50 x 50 x 40 cm

Page de droite
Portrait du nom de Chaplin, 2010
Acrylique sur toile, 91 x 65 cm





Œuvre interactive où le spectateur est invité à inventer sa propre règle du jeu, 2010
Aluminium et acrylique sur bois, 70 x 60 cm

Page de droite
Portrait du nom de Renoir, 2007/2008
Acrylique sur toile, Ø 60 cm

La règle du jeu / Jean Renoir 1939

Jean Renoir dénonce une société « pourrie » où même la mort n'a aucune prise sur le paraître lorsque le vaudeville tourne au tragique. Un tableau, où le spectateur peut varier l'ordre des chiffres illustre ce film où, du haut en bas de l'échelle sociale, il n'y en a pas un pour racheter l'autre. Renoir se pare d'ors et de bleus.







Citizen Kane
Orson Welles
1941

Rosebud : une luge dans la montagne. En chaque homme survit un enfant. Garcia Rossi suit toujours l'enfant qui sommeille en lui. Le portrait du nom d'Orson Welles est vert et rouge comme le sang au printemps, la montagne est grise et traversée de blanc.

Scène de Xanadu du film *Citizen Kane*, 2009
Acrylique sur toile, 165 x 30 cm

Page de droite
Portrait du nom de Welles, 2009
Acrylique sur toile, 74 x 60 cm





Rome ville ouverte
Roberto Rossellini
1945

L'héroïsme filmé au quotidien dans la ville occupée par les allemands où Anna Magnani est l'âme de Rome qui se débat pour survivre. Le cercle devient roue dans la veine du futurisme. Le nom solaire de Rossellini s'inscrit dans l'ovale des mauves.

Scène de l'ouverture de Rome
du film *Rome ville ouverte*, 2008
Acrylique sur toile, 165 x 30 cm

Page de droite
Portrait du nom de Rossellini, 2008
Acrylique sur toile, 94 x 77 cm





Les sept samourais

Akira Kurosawa

1954

La rencontre de deux classes sociales dans une société médiévale. Les sept samourais se lèvent, tels des astres, pour combattre au nom des paysans les armées des seigneurs de guerre qui les assaillent. Illustre film qui marque l'entrée du cinéma japonais en Occident. Kurosawa s'inscrit dans le rouge et le noir.

Scène de la recherche des samourais
du film *Les sept samourais*, 2008
Acrylique sur toile, 165 x 30 cm

Page de droite
Portrait du nom de Kurosawa, 2008
Acrylique sur toile, 87 x 66 cm





Le silence

Ingmar Bergman

1963

Une succession de tableaux hyperréalistes, remake macabre de Blanche-Neige et les sept nains, suggère un monde symbolique où la mort et le sexe répondent à la violence. La guerre est à la fenêtre qui se reflète dans les miroirs. Le nom du cinéaste s'étire en gris et bleu dans la lumière glacée.



Scène du silence absolu du film *Le silence*, 2008
Acrylique sur toile, 165 x 30 cm

Page de droite
Portrait du nom de Bergman, 2008
Acrylique sur toile, 72 x 56 cm



Biographie

1929

Naissance le 24 juillet à Buenos Aires, de Margarita Rossi et Juan Manuel Garcia

1935

Horacio réalise ses propres films avec du papier calque

1937

Naissance de son frère Juan Carlos

1946

Son oncle lui offre une biographie de Van Gogh

1948/1949

Ecole de publicité de Buenos Aires où il découvre la peinture à l'huile avec un professeur hongrois

1950/1952

Ecole préparatoire des Beaux Arts Manuel Belgrano

Rencontre Hugo Demarco et Francisco Sobrino avec qui il trouve un petit atelier, la *Piecita*, qu'ils partageront jusqu'en 1959

1953

Entre à l'Ecole Nationale des Beaux Arts Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. Trois professeurs importants dans ses années d'étudiant : Lorenzo Gigli (le dessin), Hector Cartier (la psychologie de la forme et de la couleur) et Otano (la conceptualité dans l'œuvre).

1955

Coup d'Etat antiperoniste, le 6 septembre, et établissement du régime dit de la *Révolution libératrice*

Rencontre Julio Le Parc

Entre à l'Ecole Supérieure des Beaux Arts Ernesto De La Carcova

1959

Embarque, en janvier, à bord du Claude Bernard avec Garcia Miranda pour la France (Le Parc et Sobrino avaient fait le voyage fin 1958, Moyano et Demarco les rejoindront en 1959) S'installe dans un hôtel de la rue Delambre à Paris

Visite de l'atelier de Vasarely

Expose à la première Biennale de Paris au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

1960

Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral fondent, en juillet, le Centre de Recherche d'Art Visuel qui deviendra le Groupe de Recherche d'Art Visuel l'année suivante

1961

Première exposition du GRAV à la galerie Denise René

1963

Le GRAV présente son *Labyrinthe* à la III^e Biennale de Paris, au Musée d'Art moderne

de la Ville de Paris, et obtient le Premier Prix dans la section Travaux d'équipe
Le GRAV obtient la Médaille d'or à la V^e Biennale de San Marino

1964

Participe avec le GRAV à la Documenta III de Kassel

1966

Une journée dans la rue : le 19 avril, le GRAV descend dans la rue avec ses œuvres pour « entrer en contact avec un public non prévenu » et « dépasser les rapports traditionnels de l'œuvre d'art et du public »

1967

Mariage avec Susana Fernandez
Première exposition personnelle à la galerie Rubbers à Buenos Aires

1968

Dissolution du GRAV décidée à l'unanimité le 15 novembre

1971

Premier voyage et première d'une longue série d'expositions en Italie
Rencontre Armando Nizi, directeur de la galerie Sincron

1973

Naissance de sa fille Barbara
Rencontre le critique d'art Luciano Caramel qui propose une exposition au Lac de Côme (une expérience non aboutie du GRAV consistait à silloner le pays avec un bus rempli d'œuvres, faisant halte dans différentes villes à la rencontre du public. Le projet, transformé, verra le jour sur le bateau *Patria*, faisant escale dans divers ports du lac de Côme)

1984

Prix « Emilio Pettorutti » à la première Biennale de la Havane

1990

Prix « La Ginestra d'oro » à Ancona en Italie

1992

Première exposition personnelle à la galerie Lélia Mordoch

1998

Exposition rétrospective du GRAV au Magasin, centre d'art contemporain de Grenoble

2010

Mouvement (1964) est exposée dans une salle consacrée au GRAV dans le nouvel accrochage des collections permanentes du Centre Pompidou à Paris

Le *Labyrinthe* du GRAV (1963) est exposé en permanence au Musée d'Art et d'Histoire de Cholet

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1967 Galeria Rubbers, Buenos Aires, Argentine.
 1969 Galeria Grises, Bilbao, Espagne.
 1973 Galleria Sincron, Brescia, Italie.
 Galleria Nuova Dimensione, Pescara, Italie.
 Galleria Zen, Milan, Italie.
 Galleria Sant'Elia, Côme, Italie.
 1974 Galleria A., Parme, Italie.
 Galerie Média, Neuchâtel, Suisse.
 Galleria Il Nome, Vigevano, Italie.
 1975 Galleria Zen, Milan, Italie.
 Galerie Suzanne Bollag, Zürich, Suisse.
 Galleria Sincron, Brescia, Italie.
 Galleria Centro del Portello, Gênes, Italie.
 1976 Galleria del Centro, Imola, Italie.
 Hotel Internazionale, Cesenatico, Italie.
 1977 Galleria Il Salotto, Côme, Italie.
 Galleria d'Arte Duchamp, Cagliari, Italie.
 1978 Galleria La Chiocciola, Padoue, Italie.
 Galleria 8+1, Venise-Mestre, Italie.
 1979 Galleria Voltone della Molinella, Faenza, Italie.
 Studio AM 16, Rome, Italie.
 Galleria Centro del Portello, Gênes, Italie.
 1980 Fondazione Bevilacqua La Masa, Venise, Italie.
 Galleria Sincron, Brescia, Italie.
 1981 Studio A, Ottendorf, Allemagne.
 Palazzo Oliva, Sassoferrato, Italie.
 Galleria Una Arte, Fano, Italie.
 1982 Galerie de Sluis, Leidschendam, Pays-Bas.
 Galleria La Tavolozza (avec Agostini), Bassano del Grappa, Italie.
 Galleria Sincron (avec Morisson), Brescia, Italie.
 Art Stable (avec Demarco, Sobrino), Amsterdam, Pays-Bas.
 Musée Départemental des Vosges (avec Agostini, Biasi, Gard), Epinal, France.
 1983 Galleria Il Nome (avec Morisson), Vigevano, Italie.
 1984 Espace Latino-Américain, Paris, France.
 Centro Steccata, Parme, Italie.
 1985 Moris Gallery, Tokyo, Japon.
 Galleria San Biagio, Matera, Italie.
 Galleria Sincron, Brescia, Italie.
 1986 La Galerie d'Art, Orly, France.
 1987 Galleria Vismara, Milan, Italie.
 Galleria Ariete, Lecco, Italie.
 Expo-arte Bari 87, stand Galleria San Biagio, Italie.
 1988 Galerie Alexandre de La Salle, Saint-Paul de Vence, France.
 1989 Galleria Sincron, Brescia, Italie.
 Studio F. 22, Palazzolo sull' Oglio, Brescia, Italie.
 Galleria Nuovo Spazio, Côme, Italie.
 1990 Galerie Saint Charles de Rose, Paris, France.
 Galeria Van Eyck, Buenos Aires, Argentine.
 Tokyo Art Expo, stand Galerie Saint Charles de Rose, Tokyo, Japon.
 Arte 90, stand Galleria Lo Spazio, Padoue, Italie.
 Arte Expo 90, stand Galleria Lo Spazio, Bergamo, Italie.
 1991 Banque Nationale de Paris, Buenos Aires, Argentine.
 Espace Latino-Américain, Paris, France.
 Galerie Saint Charles de Rose, Paris, France.
 Coface, Paris La Défense, France.
 Galerie Hélios, Calais, France.
 Arte 91, stand Galleria Lo Spazio, Padoue, Italie.
 Arte Expo 91, stand Galleria Lo Spazio, Bergamo, Italie.
 1992 Découvertes 92, stand Galerie Alexandre de La Salle, Grand Palais, Paris, France.
 « Couleur Gris Lumière », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
 Galerie Saint Charles de Rose, Paris, France.
 Studio F.22, Palazzo sull'Oglio, Brescia, Italie.
 Galleria Melesi, Lecco, Italie.
 Galerie d'Art de l'Hôtel Astra, Paris, France.
 1993 Galerie Saint Charles de Rose, Paris, France.
 Galerie Helios, Calais, France.
 Galerie Suzanne Bollag, Zürich, Suisse.
 1994 Telecom Italie, Brescia, Italie.
 « Couleur-Lumière Pluriel », Galerie Lélia Mordoch, Paris.
 1995 « Cinéma II », Galerie Claude Dorval, Paris, France.
 1996 « Les Lumières », Mairie de Nanterre, France.
 « Couleur-Noir-Lumière », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
 1997 Galeria Graphic CB, Caracas, Venezuela.
 1999 « Couleur-Lumière », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
 Galleria Lo Spazio & Galleria P4, Brescia, Italie.
 2000 Centre Culturel Jacques Prévert, Villeparisis, France.
 Galerie Milstain, Bruxelles, Belgique.
 2001 Galleria Fumagalli, Bergamo, Italie.
 2002 Valmore Studio d'Arte, Vicenza, Italie.
 2003 Galleria FidesArte, Venise, Italie.
 Studio F22, Palazzolo sull'Oglio, Brescia, Italie.
 Galleria Melesi, Lecco, Italie.
 Palazzo del Senato, Archivio di Stato, Milan, Italie.
 Studio PoliArt, Milan, Italie.
 2004 Galleria d'Arte Tarozzi, Pordenone, Italie.
 2005 « Au-delà du miroir – la lumière », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
 « Luce – Colore », Musée de la civilisation des Salines, Ravenne, Italie.
 Museo Nazionale Villa Pisani, Stra, Italie.
 « Colore – Luce », Galleria Eidos, Asti, Italie.
 2006 « Horacio Garcia Rossi, Spazi indeterminati », Musée d'Art moderne de Ljubljana, Slovénie.
 « Du Rationalisme au Khaos », Bibliothèque nationale di Cosenza Piazza Toscano, Cosenza, Italie.
 « Couleur lumière », Studio F. 22 Modern Art Gallery, Brescia, Italie.
 « Demarco et Garcia Rossi », Galleria Marano, Cosenza, Italie.
 2007 « Progettare il Khaos », Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Lungotevere, Rome, Italie.
 Galerie nationale de l'Umbrie, Pérouse, Italie.
 Art Basel Miami Beach, Galerie Siccardi, Houston, Etats-Unis.





- Fondazione Ettore Majorana, Erice, Italie.
 Loggiato Saint-Bartholomé, Palerme, Italie.
 2008 « Garcia Rossi et le GRAV », Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.
 Galerie Sicardi, Houston, Etats-Unis.
 2009 « Di ritmo del cielo – La luce di Garcia Rossi », Casa Cillo, Cappella Maggiore, Italie.
 2010 « Garcia Rossi-Couleur lumière », Studio F22, Palazzolo sull'Oglio, Brescia, Italie.
 « Garcia Rossi fait son cinéma », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

COLLECTIONS PUBLIQUES (sélection)

- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentine.
 Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentine.
 Museo de Arte Contemporaneo Latino Americano de La Plata, Argentine.
 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (avec le GRAV), France.
 Musée d'Art et d'Histoire, Cholet, France.
 Musée de Montbéliard, France.
 Collection Frank Popper, Marcigny, France.
 Fond National d'Art Contemporain, Paris, France.
 Museum Otterdorf, Allemagne.
 Musée de l'Université de Parme, Italie.
 Museo Civico de Macerata, Italie.
 Museo Civico de Sassoferrato, Italie.
 Museo Comune de Faenza, Italie.
 Museo Umbro Apollonio San Martino di Lupari, Italie.
 Pinacoteca di Urbino, Italie.
 Collezione Banco di Udine, Italie.
 Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Etats-Unis.
 Hirschhorn Museum, Washington DC, Etats-Unis.
 Fine Museum, Houston, Etats-Unis.
 Casa de Las Americas, La Havane, Cuba.
 Museo de Bellas Artes, La Havane, Cuba.
 Centro Wifredo Lam, La Havane, Cuba.
 Sato-Satoru Museum, Japon.
 The State Hermitage Museum, Saint-Pétersbourg, Russie.
 Musée de Taiwan.
 Museo de Arte Latino Americano, Managua, Nicaragua.
 Museo del Banco di Quito, Equateur.
 Pinacoteca del Banco Centrale Guayaquil, Equateur.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1959 I^{ère} Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne, Paris, France.
 « Art visuel », Galerie Latino-Américaine, Bruxelles, Belgique.
 « 22 peintres argentins contemporains », Tel Aviv, Israël.
 1960 Galerie Latinoamerica, Bruxelles, Belgique.
 « Centre de Recherche d'Art Visuel », première présentation des œuvres du groupe le 10 décembre dans l'atelier de la rue Beautreillis, Paris, France.
 1961 « Nouvelle tendance », Musée d'Art Moderne, Zagreb, Hongrie.
 « Garcia Miranda, Garcia Rossi, Le Parc,

- Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral », Galerie Denise René, Paris, France.
 « Groupe de Recherche d'Art Visuel », deuxième présentation des œuvres du groupe le 4 novembre dans l'atelier de la rue Beautreillis, Paris, France.
 1962 « Anti-Peinture », Hessenhuis, Anvers, Belgique.
 « 30 Argentins de la nouvelle génération », Galerie Creuze, Paris, France.
 « L'instabilité », Maison des Beaux Arts, Paris, France.
 « L'instabilità », Galeria del Gruppo Enne, Padoue, Espagne.
 « L'instabilité », Galleria Danese, Milan, Italie.
 « L'instabilité », The Contemporaries, New York, Etats-Unis.
 1963 « L'instabilité », Galerie Minvielle, Paris, France.
 « Esquisse d'un salon », Galerie Denise René, Paris, France.
 « Oltre la Pittura, Oltre la Scultura », Galleria Cadario, Milan, Italie.
 « Oltre la Pittura, Oltre la Scultura », Galleria La Bussola, Turin, Italie.
 « Donner à voir 3 », Galerie Creuze, Paris, France.
 III^e Biennale de Paris, présentation du *Labyrinthe* du GRAV, Musée d'Art Moderne, Paris, France.
 « A instabilidade », Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brésil.
 « L'instabilité », Festival international du film expérimental, Casino, Knokke-le-Zoute, Belgique.
 IV^e Biennale de San Marino, Italie.
 « Nuova Tendenza », Exposition internationale, Venise, Italie.
 1964 « L'aujourd'hui de demain », Musée d'Arras, France.
 Salon Comparaisons, Musée d'Art Moderne, Paris, France.
 « Neue Tendenzen », Städtisches Museum, Leverkusen, Allemagne.
 « Nouvelle Tendance », Musée des Arts Décoratifs, Paris, France.
 « L'art français contemporain », Grand Magasin Seibu, Tokyo, Japon.
 Documenta III, Kassel, Allemagne.
 « La instabilidad », Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentine.
 « A instabilidade », Fondation Armando Alvarez Penteado, Sao Paulo, Brésil.
 « A instabilidade », Museo Brasilia, Brésil.
 « Mouvement II », Galerie Denise René, Paris, France.
 « Kinetik II », Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf, Allemagne.
 1965 « Labyrinthe III », The Contemporaries, New York, Etats Unis.
 « Kinetic and Optic Art Today », Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Etats-Unis.
 « The Responsive Eye », Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis.
 « Le Merveilleux Moderne », Konsthalle, Lunds, Suède.

« Art et Mouvement, Art optique et cinétique », Pavillon Helena Rubinstein, Musée de Tel Aviv, Israël.
 « Lumière et Mouvement », Kunsthalle, Berne, Suisse.
 « Lumière, Mouvement et Optique », Palais des Beaux Arts, Bruxelles, Belgique.
 IV^e Biennale de Paris, présentation du la salle de jeux du GRAV, Musée d'Art Moderne, Paris, France.
 « Sigma I – Art et tendances contemporaines », Galerie des Beaux Arts, Bordeaux, France.

1966 « International Kinetik Show », Galerie Ad Libitum, Anvers, Belgique.
 « Structures Mouvement », Galerie Denise René, Paris, France.
 Salon Comparaisons, Musée d'Art Moderne, Paris, France.
 « Une journée dans la rue », manifestation du GRAV le 19 avril, Paris, France.
 « Weiss auf Weiss », Kunsthalle, Berne, Suisse.
 « GRAV », propositions pour une salle de jeux, Indica Gallery, Londres, Grande-Bretagne.
 « Kunst Licht Kunst », Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas.
 VII^e Festival of Art Today, Albright Knox Art Museum, Buffalo, Etats-Unis.
 « Groupe de Recherche d'Art Visuel », Museum am Ostwall, Dortmund, Allemagne.
 « Cinétisme Spectacle Environnement », Maison de la Culture, Grenoble, France.
 « 50 Jahre Kunsthalle Bern », Kunsthalle, Berne, Suisse.

1969 « Position », Galerie Denise René, Paris, France.
 IX^e Salon Grands et jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais, Paris, France.

1970 « Kinetic », Hayward Gallery, Londres, Grande-Bretagne.
 Biennale de Menton, France.

1971 « Latin Amerika », Oslo, Norvège.
 « Art Argentin », Kunsthalle, Bâle, Suisse.
 Galerie Witshof, Bruxelles, Belgique.

1972 Galerie Les Ambassadeurs, Zürich, Suisse.
 « Exposition 72/72 – 12 années d'art contemporain en France », Grand Palais, Paris, France.

1973 « 10 Artistes de la Nouvelle Image », Centre Culturel International, Anvers, Breda, Belgique.
 « Electric Art. Hamburgische Electricitas Werke », Hambourg, Allemagne.

1974 « Grafica dei linguaggi non verbali », Galleria Zen, Milan, Italie.
 « Mostra collettiva degli Originali », Galleria A, Parme, Italie.

1975 « Art 75 », Galerie Suzanne Bollag, Bâle, Suisse.
 « 5 Concetti sul Colore », Galleria Sincron, Brescia, Italie.
 « Retrospectiva del GRAV », manifestation itinérante du GRAV en bateau sur le lac de Côme (Lecco, Bellano, Colico, Bellagio, Gravellona, Argegno, Como), Italie.

1976 « Collettivo Sincron », Arte Fiera, Bologne, Italie.
 « Art 76 », Galerie Suzanne Bollag, Bâle, Suisse.

1977 « Hommage à Mondrian », Maison des Etudiants Canadiens, Paris, France.
 Galleria Sincron, Brescia, Italie.

1978 « Proposta 12-78 », Galleria 8+1, Venise-Mestre, Italie.

1979 « Testuale, le parole e le immagini », Rontonda della Besana, Milan, Italie.
 V^e Biennale d'Arte Contemporanea, San Martino di Lupari, Italie.

1980 Galerie de Sluis, Leidschendam, Pays-Bas.
 « Un Artista al Giorno », Il Salotto, Côme, Italie.

1981 Foire d'Art d'Utrecht, stand Galerie de Sluis, Utrecht, Pays-Bas.
 Foire d'Art de Bâle, stand Galerie de Sluis, Bâle, Suisse.
 Musée Swaensteym, Galerie de Sluis (avec Demarco et Sobrino), Woorburg, Pays-Bas.
 « GRAV », Pinacoteca, Macerata, Italie.

1982 « L'Art et la Ville », Musée Jean Vinay, Saint-Antoine l'Abbaye, France.
 « Artisti Latino-Americani in Europa », Museo di Ca' Pesaro, Venise, Italie.

1983 « Arte Programmata e Cinetica : 1953-1963 », Palazzo Reale, Milan, Italie.
 « Aniconicità 50/60 », Galleria Vismara, Milan, Italie.
 Museo Civico d'Arte Contemporanea Umbro Apollonio, San Martino di Lupari, Italie.

1984 « Espacio Latino-Americano », Galeria Latino-Americana, La Havane, Cuba.
 I^{er} Biennale de La Havane, Cuba.
 « L'Espace Latino-Americain », Galerie Sanguine, La Rochelle, France.

1985 International Art « I Nuovi Classici », Folgaria, Italie.
 Salon Grands et jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais, Paris, France.

1986 42^e Biennale internationale, Venise, Italie.
 2^e Biennale de Cuba, salle personnelle, La Havane, Cuba.
 « Giovani e Maestri », Istituto Italo-Latino-Americano, Rome, Italie.

1987 « Arte e Didattica », Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, Italie.
 « L'art et la Couleur », Musée des Arts, Cholet, France.
 « Ibla Mediterraneo », Palazzo dei Mercedari, Modica, Italie.

1988 « L'Art pour l'Afrique », Unesco, Paris, France.
 « 6 Konstruktivistische Künstler des E.L.A. », Brême, Allemagne.

1989 « Denise René présente », Galleria del Naviglio, Milan, Italie.
 « 90 ans de Peinture Argentine », Buenos Aires, Argentine.

1990 Salon Grands et jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais, Paris, France.

1991 Salon d'Automne, Grand Palais, Paris, France.

1992 « GRAV », Galleria Vismara, Milan, Italie.
 FIAC, stand Galerie Denise René, Grand Palais, Paris, France.





BA Feria del Arte, stand Galerie Van Eyck, Buenos Aires, Argentine.

« L'Art en Mouvement », Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, France.

« Il Movimento », Musée d'Art Moderne, Rome, Italie.

1993 Art Miami, stand Galerie Lélia Mordoch, Miami, Etats-Unis.

« Art Cinétique », Espace Bateau Lavoir, Paris, France.

« Collettiva in bianco e nero », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

FIAC, stand Galerie Vismara, Grand Palais, Paris, France.

Feria del Arte, stand Galerie Van Eyck, Buenos Aires, Argentine.

« Abstraction en liberté », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

1994 « Dipinto di blu », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

« Big & Great », Palazzo Martinengo, Brescia, Italie.

« Kunst der 60^{er} 3^e Jahre », Galerie Michael, Heidelberg, Allemagne.

1995 Art Miami, stand Galerie Lélia Mordoch, Miami, Etats-Unis.

SIAC, stand Galerie Lélia Mordoch, Strasbourg, France.

1996 « Chimériques Polymères », Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, France.

« Lumière et Mouvement », Galerie Denise René, Paris, France.

« 50 ans d'Art Constructif – Hommage à Denise René », Espace Marais, Paris, France.

« L'erba del vicino », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

FIA, stand Galerie Lélia Mordoch, Caracas, Venezuela.

1997 « Ecritures », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

FIA, stand Galerie Lélia Mordoch, Caracas, Venezuela.

1998 « Sculptures murales », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

SAGA, stand Galerie Lélia Mordoch, Porte de Versailles, Paris, France.

MiArt, stand Galerie Lélia Mordoch, Milan, Italie.

« Stratégies de participation, GRAV, 1960-1968 », Magasin, Centre d'Art Contemporain, Grenoble, France.

FIA, stand Galerie Lélia Mordoch, Caracas, Venezuela.

« Au bonheur des fumeurs », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

« Verso il Sole », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

1999 SAGA, stand Galerie Lélia Mordoch, Porte de Versailles, Paris, France.

« Exposition historique du GRAV », Musée de Cholet, France.

« Le GRAV après le GRAV », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

« Art Construit Art Cinétique d'Amérique Latine », Galerie Denise René, Paris, France.

Galleria Fumagalli, Bergamo, Italie.

2000 Art Miami, stand Galerie Lélia Mordoch, Miami, Etats-Unis.

Art Palm Beach, stand Galerie Lélia Mordoch, Palm Beach, Etats-Unis.

« Les Echelles », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

Musée de Cambrai, France.

Musée de Tokyo, Japon.

Musée d'Osaka, Japon.

« Le Labyrinthe du GRAV », Musée d'Art et d'Histoire, Cholet, France.

« Rosso di Sera », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

2001 « Les artistes du GRAV 1960-2001 », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

« Denise René, l'intrépide », Centre Pompidou, Paris, France.

« Le Labyrinthe du GRAV/1963 », Musée des Beaux Arts de Vannes, France.

Musée de Cambrai, France.

2002 « 6-1=6 », hommage du GRAV à Jean-Pierre Yvaral, Johnson & Johnson, Issy-les-Moulineaux, France.

« Le Parc, Garcia Rossi, Demarco e altre testimonianze del cinetismo in Francia e in Italia », Complesso Monumentale di San Salvatore in Lauro, Rome, Italie.

« Transparences », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

« La mer », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.

« Le Parc, Garcia Rossi, Demarco », Galleria Margutta 102, Rome, Italie.

2003 « Le Parc, Garcia Rossi, Demarco e altre testimonianze del cinetismo in Francia e in Italia », Galleria Civica d'Arte Moderna, Spoleto, Italie.

« Arte Costruita dal Museo Apollonio di San Martino dei Lupari, Bibliothèque, Cadoneghe, Italie.

MiArt, stand Galerie Lélia Mordoch, Milan, Italie.

« Arte – Fiera de Bologne », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

« Dipingendo l'Europa », Complesso Monumentale Sant'Ignazio, Gênes, Italie.

« La scienza e l'utopia del colore » (avec Demarco), Museo Civico d'Arte Moderna, Arezzo, Italie.

« Invitation au rêve », Galerie Lélia Mordoch, Musée Monart, Ashdod, Israël.

Galerie Maretti Arte, Monaco.

2005 Art Miami, stand Galerie Lélia Mordoch, Miami, Etats-Unis.

Colombo Arte, Bovisio, Italie.

« Figure Plane », Galleria Melesi, Lecco, Italie.

« Stemperando 2005 », Galleria Civica d'Arte Moderna, Spoleto, Italie.

MiArt, stand Galerie Lélia Mordoch, Milan, Italie.

« L'Œil moteur. Art optique et cinétique 1950-1975 », Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, France.

« La Lumière », Musée de Cholet, France.

2006 « Enigma emozionante », Barchessa Dona delle Rose, Venise, Mirano, Italie.

MiArt, stand Galerie Lélia Mordoch, Milan, Italie.

- « Géométrie en liberté », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 2007 « L'Utopia cinetica 1955-1975 », Centre de culture SA Nostra, Palma de Majorque, Espagne.
« Il cinetismo sub-cisalpino », Fondazione Adriano Olivetti, Ivrea, Italie.
Art Paris, stand Galerie Lélia Mordoch, Grand Palais, Paris, France.
- 2008 MiArt, stand Galerie Lélia Mordoch, Milan, Italie.
Musée de l'Art construit, Buenos Aires, Argentine.
« L'Amérique Latine : un certain art abstrait », l'Annonciade, Musée de Saint-Tropez, France.
Art Elysées, stand Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 2009 « Argentine Argentina », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
MiArt, stand Galerie Lélia Mordoch, Milan, Italie.
« Papiers-instants géométriques », Galerie Marino, Paris, France.
- 2010 Art Miami, stand Galerie Lélia Mordoch, Miami, Etats-Unis.
« L'angoisse est-elle soluble dans l'art ? 20 ans de galerie », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
« L'Angélus a 150 ans = 150 artistes », Barbizon, France.
Pavillon argentin, Art-Metz, France.
« Stemperando », Bibliothèque nationale de l'Université de Turin, Italie.
Nouvelle présentation des collections modernes, salle GRAV, Centre Pompidou, Paris, France.
« Luce-Movimento », Fondazione Signum, Venise, Italie.
Collection Frank Popper, Centre d'art contemporain, Marcigny, France.
Présentation du *Labyrinthe* du GRAV, Musée d'Art et d'Histoire, Cholet, France.

BIBLIOGRAPHIE

- 2010 Catalogue Studio F22 – Palazzolo sull'Oglio, Italie.
« L'angoisse est-elle soluble dans l'art ? - 20 ans de Galerie », éditions Lélia Mordoch, France.
- 2008 Catalogue Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.
- 2007 Catalogue Loggiato San Barloмео, Palerme, Italie.
Catalogue Fondation Majorama, Erice, Italie.
Catalogue Musée national du Château Saint-Ange, Rome, Italie.
Catalogue Galerie nationale de l'Ombrie, Pérouse, Italie.
- 2006 Catalogue Musée civique d'art moderne de Ljubljana, Slovénie.
« Paris, les trente glorieuses », par M. Gaillard, édition Presses du Village, France.
« Horacio Garcia Rossi. Spaci indeterminati », A. Bassin, G. Granzotto, C. Franza, Editions

- Verso l'Arte, Rome, Italie.
- 2005 Catalogue Musée de la civilisation des Salines, Ravenne, Italie.
Catalogue Garcia Rossi - Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
« Garcia Rossi » - Villa Pisani, Stra, Italie, Italie.
- 2004 « Invitation au rêve », Musée Monart, Ashdod, Israël.
Catalogue Demarco, Garcia Rossi, Musée civique d'Art moderne et contemporain d'Arezzo, Italie.
- 2003 Catalogue Garcia Rossi, Palais du Sénat, Milan, Italie.
- 2002 Catalogue Le Parc, Garcia Rossi, Palais Ducale, Urbino, Italie.
Catalogue Galerie Valmore, Vicence, Italie.
- 2001 Denise René, Centre Pompidou, Paris, France.
« Garcia Rossi 1959/2000 », Galerie Fumagalli, Bergame, Italie.
- 1999 Catalogue Garcia Rossi, Galerie Lo Spazio et P4, Brescia, Italie.
- 1996 Dictionnaire de la peinture, Larousse, Paris, France.
- 1991 « Garcia Rossi 1959/91 », catalogue, témoins différents, Paris, France.
- 1987 Dossier l'Art et la Couleur, publication du Musée de Cholet, France.
- 1986 « 25 Ans d'Art en France », 1960-1985, critiques différents, Larousse, France.
Catalogue de la XIII^e Biennale de Venise, Electa, Italie.
- 1985 International Art I, Structure Polyvalente, Trente, France.
- 1984 « Carte blanche à Denise René », Centre Paris Art, Paris, France.
Catalogue, J-L. Pradel, G. Segato, Espace Latino Américain, Paris, France.
- 1983 « Art programmé et cinétique 1953-1963, la dernière avant-garde », L. Vergine, G. Mazolta, Milan, Italie.
« Langage et comportement de la raison », G. Segato, Bellune, Italie.
- 1975 « GRAV », L. Caramel, Electa édition, Milan, Italie.
- 1974 Album Portraits de Noms, G. Beringheli, Genève, Suisse.
- 1970 « L'Art moderne », F. Fabbri, Milan, Italie.
- 1967 « Naissance de l'Art cinétique », Frank Popper, Paris, France.
Catalogue Galeria Rubbers, Buenos Aires, Argentine.

FILMOGRAPHIE

- 1963 « GRAV », ORTF, France.
1966 « Une journée dans la Rue », ORTF, France.
1967 « Lumière et Mouvement », ORTF, France.
1980 « Camminare senza orme », RAI, Italie.
« Exposition internationale », TV, Allemagne.
- 1981 « Evo Medio Art », RAI, Italie.
- 1998 « GRAV », Grenoble, France.
« Denise René », Paris, France.
- 2003 « Horacio Garcia Rossi », DVD, F.Villata, Edition Verso l'Arte, Rome, Italie.





RECHERCHES

1958/1961

Recherche en deux dimensions sur les problèmes de la multiplication de la forme, du mouvement virtuel, de la programmation et de la systématisation en blanc, noir et gris. Problèmes de la vibration et juxtaposition des couleurs.

1962/1963

Recherche du mouvement réel avec des boîtes à lumière (première expérience de formes géométriques sur écran, 1962). Recherche du mouvement réel dans des œuvres qui prévoient l'intervention du spectateur. Première recherches sur l'instabilité.

1964/1966

Recherche continue sur le problème de l'instabilité avec la lumière et le mouvement. Boîtes à lumière instable, Reliefs à lumière instable, Structures à lumière instable, Boîtes à lumière instable de couleurs, Motifs à manipuler par le spectateur, Structure lumière de couleurs changeantes. Première expérience sur le mot et identification à sa forme et à sa signification (œuvre *Mouvement*).

1967/1968

Suite des recherches précédentes avec des œuvres, entre autres : Signature de l'artiste, Abécédaire en mouvement, Nombres. Dans cette période, réalisation d'une autre expérience sur des diapositives de portraits de chaque membre du GRAV (œuvre *Portrait ambigu du GRAV*).

1959/1971

Recherches sur des volumes en mouvement et commencement d'un alphabet ambigu qui cherche à donner à chaque lettre le mouvement que sa forme et son sens ont en tant que lettre.

1972/1974

Retour aux problèmes plastiques en deux dimensions. Période de réflexion et d'analyses. Recherche de la structure simple par des liens analytiques. Emploi de nouveaux matériaux. Etude approfondie de la couleur et de ses possibilités.

1974/1978

Recherche, dans cette période, sur le problème du langage comme sujet de l'œuvre (analyse sémantique).

1978/1998

Recherche sur le problème des couleurs/lumière.

1999

Recherche sur le relief, la sculpture et les objets avec la problématique de la couleur lumière.

1999/2002

Couleur lumière enragée.

2003/2005

Couleur lumière transparence.

Couleur lumière en cage.

Couleur gris lumière transparence.

2006/2010

Couleur lumière électrique.

Couleur noir lumière.

Couleur lumière cinéma.

Couleur lumière portraits de noms.





1. Horacio et son frère Juan Carlos au vernissage de son exposition à la galerie Van Eyck, Buenos Aires, 1990
2. Garcia Rossi, Sobrino et Demarco, Vaires-sur-Marne, 1964
3. Demarco et Garcia Rossi, Venise, 1982
4. Portrait du mot automobile sur une Lancia, 1977. Peinture sur automobile © Erminio Piras, Lotzorai
5. Immeuble d'appartements à Brescia dans les années 80
6. Barbara, Susana et Horacio, Paris, 1978
7. Horacio Garcia Rossi, Miami, 1996
8. Lélia Mordoch et Horacio Garcia Rossi au vernissage de l'exposition *Christine Bonnet, Horacio Garcia Rossi et Patrice Girard* à la galerie Lélia Mordoch, rue des Grands-Augustins, Paris, 4 février 1993
9. Joël Stein, Julio Le Parc, Jean-Pierre Yvaral, Lélia Mordoch, Francisco Sobrino, Anne Passeron, Horacio Garcia Rossi et François Morellet, vernissage de l'exposition *Le GRAV 1960-2001* à la galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, 14 juin 2001
Photographie : Didier Gicquel
10. Horacio Garcia Rossi, carton d'invitation pour l'accrochage *Transparence*, stand de la galerie Lélia Mordoch à MiArt, Milan, 2006
Photographie : F. Gruere
11. Lélia Mordoch et Horacio Garcia Rossi devant une boîte à lumière instable sur le stand de la galerie à Artparis, Grand Palais, 2007
Photographie : Jean-Baptiste Brosset
12. Horacio Garcia Rossi, Sophie Braza, Dominique Lomré et Patrice Girard sur le stand de la galerie Lélia Mordoch à MiArt, Milan, 2006
13. Emmanuel Fillot, Lélia Mordoch, Patrice Girard et Horacio Garcia Rossi sur le stand de la galerie Lélia Mordoch à MiArt, Milan, 2007
- 13b. Horacio Garcia Rossi fait de la patinette au milieu des sculptures de Francisco Sobrino, galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, Paris, 2000
14. Horacio Garcia Rossi devant l'affiche de l'exposition *Stratégies de participation, GRAV, 1960/1968* au Magasin de Grenoble, 1998
15. Horacio Garcia Rossi et Lélia Mordoch au vernissage de l'exposition *Au-delà du miroir – la lumière* à la galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, Paris, 2005
16. Affiche de l'exposition *Garcia Rossi et le GRAV*, Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg, 2008

17. Affiche de l'exposition *Horacio Garcia Rossi - Progettare il Khaos*, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, à Rome, 2007
18. Lélia Mordoch, exposition *Couleur lumière* dans sa galerie, rue de Seine, Paris, 1999
19. Horacio Garcia Rossi et Lélia Mordoch avant le vernissage de l'exposition *Au-delà du miroir – la lumière*, rue Mazarine, Paris, 2005
20. Horacio Garcia Rossi vernissage de son exposition *Au-delà du miroir – la lumière* à la galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, Paris, 2005
21. Françoise Armengaud, Horacio Garcia Rossi et Lydia Harambourg au vernissage de l'exposition *Au-delà du miroir – la lumière* à la galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, Paris, 2005
22. Jean de Lassus, Lélia Mordoch et son frère José Mijan, Delia Sobrino et Horacio Garcia Rossi au vernissage de l'exposition de Patrick Hughes à la galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, Paris, 2010
23. Horacio Garcia Rossi et les frères Luchetta au vernissage de l'exposition *Lumière et mouvement*, Fondazione Sigmund, Venise, 2010
Courtesy galerie Denise René, Paris
24. Denise René et Horacio Garcia Rossi devant *Mouvement* (1964) au vernissage du nouvel accrochage des collections permanentes du Centre Pompidou, Paris, 2010. Courtesy galerie Denise René, Paris
25. Lélia Mordoch, Horacio Garcia Rossi et Evelyne Guyader à la galerie Lélia Mordoch, rue Mazarine, Paris, 2010.
26. *Le Labyrinthe*, Musée d'Art et d'Histoire de Cholet, septembre 2010
27. Morellet, Garcia Rossi et Le Parc, Musée d'Art et d'Histoire de Cholet, septembre 2010
28. Jiri Kolar, *Portrait d'Horacio*, 1991
Collage sur bois, 50 x 70 cm
29. Jiri Kolar, *Portrait de Susana*, 1991
Collage sur bois, 50 x 70 cm
30. Patricio, Barbara et son mari Mathieu (assis), Susana, Horacio, Silvano, Hilary, Sebastian, Aurora, Noël, Jean de Lassus (derrière), Clément et Patrice Girard à l'anniversaire des 80 ans d'Horacio chez Barbara et Mathieu
31. Susana et Paloma, 2009
32. Horacio, Barbara et Paloma, 2009
33. Susana et Horacio, 2009
34. Barbara, Mathieu et Paloma, 2009
35. Paloma, 2010





Couleur lumière enfant

Lélia Mordoch

Horacio Garcia Rossi aime les enfants, non seulement
sa fille unique
chérie et adorée qu'il idolâtre,
Barbara, ou son adorable
petite fille Paloma, mais les enfants
qui le lui rendent bien.

La réaction des enfants de moins de sept ans est étonnante,
ils sont hypnotisés par la couleur lumière. Il semble que le tableau leur
donne les clés de portes inconnues et mystérieuses, que la couleur
leur est soudain révélée dans toute sa splendeur, qu'ils découvrent
quelque chose qu'ils ont toujours cherché et
qui tout d'un coup est à leur portée.

La lumière serait-elle la source d'une force ésotérique ?
Horacio, vous souvenez-vous,
à Strasbourg, de ce tout petit enfant planté devant
un de vos tableaux que sa mère
a du arracher

du stand manu-militari alors qu'il pleurait
à fendre l'âme ? Mieux encore, il est revenu deux heures
plus tard traînant une maman confuse sur le stand.
Le lendemain nous avons la visite de son papa, curieux de connaître
le tableau qui plaisait tant à son fils.