

Du 21 octobre 2016 au 8 janvier 2017

EXPOSITION



Cattelan

1

« Je ne veux pas guider le public vers une direction déterminée, je veux provoquer une réaction spontanée. »

Maurizio Cattelan

“I don't want to lead the audience in a specific direction, I want to provoke a spontaneous reaction.”

Maurizio Cattelan

Après cinq années de retraite anticipée, où le jeune senior s'était retiré de la sphère artistique après avoir lutté pour ne pas trop y apparaître, Maurizio Cattelan se sent enfin la maturité d'affronter le public dans une exposition qu'il dessine tel un autoportrait, ou plutôt comme le portrait de son double. Il a choisi la Monnaie de Paris, avec tout ce que les ors de la République offrent d'emphase à une présentation de ses œuvres dans ce lieu, pour minutieusement mettre en scène les travaux qui le représentent le mieux, ceux qu'il considère comme ses réalisations les plus abouties.

Trois œuvres emblématiques, *La Donna*, 2007, *La Nona Ora*, 1999, et *Him*, 2001, dessinent un axe. Depuis le toit du palais en bord de Seine jusqu'à travers ses murs, en passant par le plancher et en descendant du plafond, l'artiste investit des cheminements possibles pour créer une correspondance inédite entre des œuvres jusqu'ici présentées de façon éparse. Dix-huit œuvres proposent une lecture inédite dans les quelque trente ans de carrière de l'artiste.

After five years of early retirement during which the young senior had withdrawn himself from the art world, struggling to avoid too many appearances, Maurizio Cattelan finally has become more mature to face the public with an exhibition that he conceived as a self-portrait, or even as the portrait of his double. He chose Monnaie de Paris and its salons, with all the riches of the institution and the pomposity of such a presentation of his works in this place, to carefully stage the artworks that best fit him, the ones he considers the most accomplished.

Three emblematic pieces, *La Donna*, 2007, *La Nona Ora*, 1999 and *Him*, 2001, draw a line throughout the show. From the roof of the palace along the Seine, to the walls, through the floor and down from the ceiling, the artist floods all possible paths to create new links between the artworks usually presented separately. Less than twenty works offer a new look at the almost 30-year-long artist's career.

Couverture : Maurizio Cattelan, *Sans titre*, 2007, © Zeno Zotti

Cover : Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2007, © Zeno Zotti

Not Afraid of Love



A Maurizio Cattelan, *Not Afraid of Love*, 2000, photo Attilio Maranzano

A Maurizio Cattelan, *Not Afraid of Love*, 2000, photo Attilio Maranzano

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan est un personnage qui se veut insaisissable. Né en 1960 à Padoue, en Italie, il chemine jusqu'à l'art sans jamais affirmer son statut d'artiste. Rapidement amené à trouver du travail pour subvenir à ses besoins lorsqu'il décide de quitter le domicile familial, les expériences de Cattelan en tant qu'éboueur ou employé de morgue le convainquent d'une chose : il doit arrêter de travailler. Toute l'énergie qu'il déploie alors dans sa jeune vie d'adulte est consacrée à l'émancipation du labeur et de la nécessité d'un emploi pour survivre.

C'est en empruntant des chemins de traverse, le design de mobilier en fait notamment partie, qu'il s'immisce peu à peu dans le monde de l'art avec des créations qui questionnent de plus en plus la fonction d'un lieu. L'une de ses premières œuvres, en 1989, est un assemblage de différents éléments de vélo en une forme qui évoque l'origine de l'objet mais en efface son usage initial. Si dans ce premier essai, c'est le point de vue que l'on porte sur l'objet qui est questionné, avec sa deuxième tentative, la même année, il produit *Punto di vista mobile* (point de vue mobile), où l'œuvre elle-même permet au public de percevoir le monde autrement.

Après avoir tenté de fuir un monde du travail qui ne lui convenait pas, Cattelan tente de se dérober à ce nouvel univers qui s'ouvre à lui. La position d'outsider est pour lui la plus confortable ; position qui permet d'observer, de critiquer et de commenter le monde de manière acerbe sans jamais totalement s'avouer partie prenante.

L'exposition

Si dès le début de sa carrière, Maurizio Cattelan oscille entre la mise en scène de sa disparition à travers une esthétique de la fuite et de la substitution, et la présentation d'œuvres au caractère autobiographique, à la Monnaie de Paris, il cesse de se dérober au regard et affronte le spectateur avec une sélection de portraits et d'autoportraits. Avec les œuvres présentées, il propose non seulement un regard sur son double mais surtout une nouvelle lecture de ses œuvres, qui, dans cette scénographie inédite, emportent les visiteurs dans de nouveaux récits. Sans possibilité de résumer sa vision artistique par un ensemble de travaux homogènes, il initie ainsi de nouvelles interprétations à partir de ses pièces maîtresses.

Not Afraid of Love, sous le commissariat de Chiara Parisi, Directrice des Programmes Culturels, présente des œuvres que Maurizio Cattelan considère comme les plus importantes et emblématiques de son parcours. Nous découvrons une vision personnelle et articulée de celui-ci, dans une continuité logique mêlant figures humaines, références littéraires, cinématographiques et historiques. La reprise d'œuvres existantes démontre la polysémie de celles-ci et comment leur installation dans un environnement différent produit de nouvelles images qui sont autant de chocs visuels. La production d'images, persistance rétinienne s'il en est, est d'ailleurs ce qui occupe principalement cet artiste qui fabrique majoritairement des sculptures au service d'un imaginaire foisonnant.

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan is a character who plays with his own elusiveness. Born in 1960 in Padua, Italy, he went to art without ever being at ease with himself as an artist. When he had to find a job for a living, first as a garbageman and then as a mortuary attendant, he quickly decided that he had to stop working. Hence he spent his time and energy of a young man to avoid employment and the necessity to work.

He entered the art world designing furniture and creating objects that slowly went from furniture to art pieces, questioning the function of a place. One of his early works, *Untitled*, 1989, is an assembly of bike parts that prevents someone to use it as is but still refers to the original machine. With this first creation, Cattelan question the way we look at things, whereas in his second attempt, made the same year, *Punto di vista Mobile* (mobile point of view), he questioned how the artwork can help someone to literally change his point of view.

After trying to escape from a world that didn't suit him, Cattelan consistently tried to shy away from the art world which received him with open arms. To him, being an outcast is the most comfortable position. A position that grants him the right to observe, criticize and comment on the world with his sharp mind.

The Exhibition

From the early days and works, Maurizio Cattelan combined an aesthetic of evasion and substitution to the presentation of autobiographical artworks. At Monnaie de Paris, he stops flying away and presents a series of portraits and self-portrait to the viewers. With the artworks displayed here he offers the visitors a presentation of his alter ego and a new look on his works within a scenography that fosters their storytelling. Without the ability to sum up his artistic vision by a set of homogenous works, he introduces new interpretations of his masterpieces.

Not Afraid of Love, curated by Chiara Parisi, Director of Cultural Programs, presents artworks Maurizio Cattelan considers the most important and relevant of his career. The vision of his production is thus very intimate and articulated, mixing human characters with literature, cinematographic and historical references in a sensible way. Reshowing artworks illustrates the multiple layers of interpretation each of them could develop and how their displacement in a brand new environment generates new images and visual impacts. To product images, which are as many retinal persistences, is what primarily occupies Cattelan who mostly creates sculptures in order to produce a fantasy world.

Si le nom de l'exposition reprend le titre d'une œuvre existante de Cattelan, c'est surtout un cri d'espoir pour embrasser l'inconnu et affronter les peurs qui paralysent les hommes. Le timide éléphanté naturalisé qui prête son nom à l'exposition de la Monnaie de Paris est recouvert d'un drap blanc au milieu d'une pièce où, malgré ses efforts de dissimulation, on ne peut voir que lui. Cette image humoristique, qui illustre un sujet si évident que personne n'ose l'aborder, est une métaphore qui permet de questionner de manière inédite les sujets que les œuvres de l'artiste mettent en exergue.

Inattendues, étranges et parfois déroutantes, les pièces mises en scène à la Monnaie de Paris vont à l'encontre des conventions de représentation et de bienséance. L'esthétique de l'échec caractéristique du travail de l'artiste et longtemps mise en avant par les critiques d'art est l'ouverture par laquelle Maurizio Cattelan introduit la critique et la subversion dans le monde de l'art et la société en général.

The exhibition is named after one of Cattelan's artwork but is above all a cry full of hope to better welcome the unknown and fight against the fears that paralyze the world. The shy taxidermied elephant that gave its name to the Monnaie de Paris' exhibition is covered with a white cloth, standing in the middle of a room wherein, despite its concealment efforts, cannot blend in. This humorous vision, an embodiment of an obvious topic nobody dares to bring up, is a metaphor to question the subject matters Cattelan's works deal with.

“Humor as a communication mean allows to overcome the shyness barrier. This is a smoke signal for passing an important message that would actually be less effective if I expressed it literally. Irony often conceals a dramatic moment.”

Maurizio Cattelan

Unexpected, unusual and sometimes confusing, the pieces displayed at Monnaie de Paris challenge the rules of representation and seamliness. The aesthetics of failure usually described by art critics is Cattelan's Trojan Horse to bring subversiveness into art and the world in general.

« L'humour est une manière de communiquer qui permet de dépasser l'obstacle de la timidité. C'est un signal de fumée permettant de faire passer un message important qui, si je l'exprimais littéralement, serait en fait moins efficace. L'ironie cache souvent un moment dramatique. »

Maurizio Cattelan

A Hamilton Luske, Ben Sharpsteen,
Pinocchio, 1940, extrait du film

A Hamilton Luske, Ben Sharpsteen,
Pinocchio, 1940, extract from the movie



« Parfois les raisons qui me poussent à réaliser une œuvre sont moins intéressantes que le résultat. »

Maurizio Cattelan

Sans titre, 2007

Cette statue de femme dans une caisse trouve sa source dans une photographie de Francesca Woodman de 1977, dans laquelle celle-ci se suspend à une porte, les bras tendus et le visage détourné du regard de la caméra. Frappé par cette image énigmatique, Cattelan la ressuscite sous forme d'une étonnante sculpture grandeur nature et ultra-réaliste. À l'instar de Cattelan, Woodman a fréquemment utilisé sa propre image dans son travail, tout en évitant de divulguer sa personnalité, en essayant d'effacer sa présence physique et de se fondre dans le décor. La ressemblance de cette œuvre avec une crucifixion met en avant le paradoxe de l'image, souvent symbole religieux devenu banal faisant parti de l'architecture, il détonne ici par la mise en scène d'un corps de femme entravé. Le fait que Woodman a mis fin à ses jours à l'âge de vingt-deux ans présente également une résonance particulière avec le travail de Cattelan qui a exploré à plusieurs reprises le thème du suicide.

Untitled, 2007

The women's statue resting in her crate finds its source in a 1977 photograph by Francesca Woodman, in which the artist hangs from a doorway, arms outstretched and face averted from the camera's gaze. Transfixed by this enigmatic image, Cattelan resurrected it as a startlingly realistic life-size sculpture. Like Cattelan, Woodman frequently used her own figure in her work, yet she simultaneously evaded personal revelation, attempting to efface her physical presence and dissolve into her surroundings. The resemblance of this work with a crucifixion emphasizes the image paradox. Staging a hampered woman's body, this common religious symbol, usually part of the architecture, now embraces a dramatically different meaning. The fact that Woodman ended her life at age twenty-two may also hold a special resonance for Cattelan, who has repeatedly explored the theme of suicide in his work.

“Sometimes, what drives me to create an artwork is less interesting than the final outcome.”

Maurizio Cattelan



A

A Francesca Woodman, *Sans titre*,
1977-78, © George et Betty
Woodman

A Francesca Woodman, *Untitled*,
1977-78, © George and Betty
Woodman

Novecento, 1997

Ce cheval hissé au beau milieu de l'Escalier d'Honneur fait pâle figure et est à la fois majestueux. Comme une sculpture équestre érigée sur une place publique, il est le symbole de la puissance guerrière, de la commémoration d'un événement épique ou d'une victoire. Mais ce représentant d'une noblesse et d'une royauté aujourd'hui déchu n'a plus de bataille à mener, il est las.

Ses jambes sont démesurément étirées et sa tête positionnée plus bas par rapport à son corps. Les membres distendus et ballants, la posture caricaturée fait d'autant plus ressortir le désespoir de la situation à laquelle est confronté ce cheval, résigné à son sort et prêt à succomber aux effets de la gravité. Maurizio Cattelan poursuit l'histoire de l'art avec une figure équestre qui tranche avec le rôle qui lui a été attribué durant des siècles. Depuis le milieu des années 1990, l'importance croissante de l'usage de la taxidermie dans la pratique de l'artiste reflète son intérêt pour les manières dont les hommes projettent leurs peurs et leurs fantasmes sur des représentations animales.

Mini-Me, 1999

Sculpture d'à peine trente centimètres de haut, ce *Mini-Me* qui scrute le spectateur depuis sa corniche est l'un des autoportraits les plus minuscules de l'artiste. Son nom, repris d'un personnage du film *Austin Powers* (1999), semble également doter la sculpture de Cattelan de la capacité d'être la voix intérieure de son procréateur. Alors que le mini clone du Dr. Evil agit comme le Ça psychanalytique de son modèle, celui de Cattelan se crispe sur son assise et regarde le sol avec anxiété, le visage marqué d'une expression de doute profond.

Ce travail illustre peut-être un Surmoi prudent, plus en accord avec la personnalité de Jiminy Cricket, celui qui fait office de conscience pour un Pinocchio amoral. Comme d'autres autoportraits de Cattelan, cet alter ego présente une tension entre l'effacement de soi et l'autopromotion. Cet autoportrait, dont la forme et la présentation évoquent une figurine de collection, démontre un penchant envers l'idée de duplication et une visibilité accrue. Dans le même temps, la création d'avatars ainsi que le titre de l'œuvre renvoient à l'histoire de Cattelan et sa tendance à substituer au personnage public qu'est l'artiste des remplaçants pour ses engagements publics.

A Federico Fellini, *Et vogue le navire*, 1983, extrait du film

A Federico Fellini, *And the Ship Sails On*, 1983, extract from the movie

« Le titre fait référence à la dernière heure du Christ. Si l'on considère la croix comme le moment où le Christ paie pour les péchés du monde, alors la pierre représente les péchés. Je ne vois pas un homme qui a échoué, plutôt un homme qui souffre. Un homme qui porte un fardeau sur ses épaules, pour toute l'humanité. »

Maurizio Cattelan

“The title refers to the last hour of the Christ. If we consider the crucifixion as the time when Christ pays for the whole world's sins, then the rock represents these sins. I don't see a man who failed, but rather a man who suffers. A man who carries mankind's burden on his shoulders.”

Maurizio Cattelan





A

A Francis Bacon, *Étude d'après le portrait du pape Innocent X par Velázquez*, 1953

A Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953



B

B Yan Pei-Ming, *Pope Jean-Paul II*, 2005, Photo André Morin © Yan Pei-Ming, ADAGP, Paris, 2009

B Yan Pei-Ming, *Pope John-Paul II*, 2005, Photo André Morin © Yan Pei-Ming, ADAGP, Paris, 2009

Novecento, 1997

This horse pulled to the center of the Main Staircase is pale into insignificance beside its majestic legacy. Just as an equestrian sculpture erected in a public square, it is the symbol of military power, the commemoration of an epic event or a victory. But this representative of greatness and royalty has now become idle, with no more battle to fight, he is tired. Its legs are extended and its head positioned lower in relation to its body. The distended limbs and drooping posture may better emphasize the hopelessness of the horse's situation as if it has already resigned to its fate and succumbed to the effects of gravity. Maurizio Cattelan carries on with art history with an equestrian figure that contrasts with the role that has been assigned to it for centuries. The increasing importance of taxidermy in Cattelan's practice by the mid-1990's reflects his interest in exploring how humans project their ideals and anxieties onto images of animals.

Mini-Me, 1999

Mini-Me, a twelve-inch figure peering from down from a ledge, is one of the artist's most diminutive self-portraits. Sharing its name with a character in the 1999 *Austin Powers* movie, Cattelan's character likewise seems to represent its procreator's inner voice. Whereas Dr. Evil's miniature acts out his id, Cattelan's *Mini-me* grips the edge of his perch and looks downward anxiously in an accessible expression of self-doubt. The work perhaps illustrates the cautious superego, more along the lines of Jiminy Cricket, Pinocchio's conscience. Like Cattelan's other self-portraits, this alter ego exhibits a tension between self-effacement and self-promotion. A self-portrait whose form and display recall a collectible action figure indicates an instinct toward replication and increased visibility. At the same time, the motion of creating avatars and the title *Mini-me* refer in part to Cattelan's history of deflecting a codified public persona by sending others in his place to public engagements.

La Nona Ora est l'une des œuvres les plus célèbres de Cattelan. Cette très réaliste statue de cire du Pape Jean-Paul II accablé par une météorite fait partie d'une mise en scène élaborée. Le Pape, vêtu de la tenue ecclésiastique officielle et s'accrochant à sa férule crucifère, gît sur un immense tapis rouge qui recouvre la totalité du Salon d'Honneur. L'œuvre, baptisée d'après l'heure à laquelle le Christ décède sur la croix, est une image puissante, allégorie du poids que représente la fonction et le fardeau qu'il porte.

Le Pape fait partie des nombreuses figures représentant l'autorité que Cattelan a pu cibler dans sa pratique artistique, mais il nie toutefois la dimension anti catholique de *La Nona Ora*. La figure papale est également celle du père, aujourd'hui Cattelan peut « parler du lien du pape avec (son) père, la figure paternelle, mais l'œuvre n'est pas née de cette façon. Au départ ma réflexion était plus proche de celle qui m'avait amené à exposer les coffres forts, c'est-à-dire de mettre en scène le contraste entre le pouvoir et la vulnérabilité ».

Sans titre, 2003

Cet automate représentant un petit garçon annonce sa présence bruyamment en martelant sur un tambour de manière incessante et maladroite. Assis en équilibre précaire sur le bord de la balustrade du Salon, les jambes pendantes au dessus du vide, le joueur de tambour vient enrichir l'imaginaire de l'artiste de cet enfant sujet aux violences et à la peur du danger en référence au roman de Günter Grass *Die Blechtrommel* (*Le Tambour*, 1959). Situé en partie à Cologne, ville où Cattelan a d'abord exposé sa sculpture au Musée Ludwig, le roman de Grass raconte l'histoire fantastique de Oscar Matzerath, un jeune garçon qui refuse de grandir alors que le monde autour de lui tombe en ruines dans cette période trouble de la Seconde Guerre Mondiale. Son étrange attachement au tambour dont il joue sans cesse est le leitmotiv central du roman et l'un de ses symboles les plus ambivalents. Oscar joue impulsivement du tambour lorsque la peur l'envahit ou qu'il est confronté à un danger. Mais dans un épisode clé du roman, il perturbe également un rassemblement nazi par son jeu plaisant. Avec le rythme enfantin de ce battement de tambour solitaire et solennel, la sculpture de Cattelan suggère des qualités tout aussi subversives et déconcertantes que le jeu de batterie du jeune Oscar.

La Nona Ora, 1999

La Nona Ora is among Cattelan's most well-known works. The realistic wax statue of Pope John Paul II crushed by a meteorite forms part of an elaborate theatrical tableau. The stricken Pope, dressed in formal ecclesiastical gowns, and holding on to his ferule, lies prostrate on a broad, red carpet covering the whole Salon d'Honneur. Named for the time when Christ died on the cross, the dramatic image of physical suffering is a powerful vision, symbol of his duty and the burden that he weighs on his shoulders.

The Pope is one of many authority figures that Cattelan has targeted in his practice, and the artist denies that *La Nona Ora* is specifically anti-Catholic. The papal figure is also the one of the father, and today Cattelan can "say that the pope is linked to (his) dad, the father figure, but the work didn't come up that way. Initially my idea was closer to that which had brought me to expose safety deposit boxes, that is to say, to stage the contrast between power and vulnerability".

Untitled, 2003

Cattelan's animatronic sculpture of a small boy announces its presence by pounding on a toy drum. Sitting precariously on the edge of a ledge overhanging the Salon with its legs dangling high above the ground, the drummer boy expands the artist's repeated imagery of a child in danger or subject to violence by directly referring to Günter Grass's novel *Die Blechtrommel* (*The Tin Drum*, 1959). Set partially in Cologne, the city where Cattelan first exhibited the sculpture at the Museum Ludwig, Grass's novel narrates the fantastic story of Oskar Matzerath, a boy who has willed himself to stop growing while the world around him falls apart in the period around World War II. His strange attachment to the drum that he plays incessantly is the novel's central leitmotif and one of its most ambivalent symbols. Oskar drums impulsively when fearful or confronted with danger, but in one key episode he also disrupts a Nazi rally with a seductive rhythm. With a disquieting sound of a solitary but emphatic drumbeat, Cattelan's sculpture suggests the equally subversive and ominous qualities of Oskar's drumming.



A

A Volker Schlöndorff, *Le Tambour*,
1979 - extrait du film

A Volker Schlöndorff, *The Tin
Drum*, 1979 - extract from the
movie



B

B Maurizio Cattelan,
Un dimanche à Rivara, 1992
Photo Paolo Pellion di Persano

B Maurizio Cattelan,
A Sunday in Rivara, 1992
Photo Paolo Pellion di Persano

« Aujourd’hui, nous voyons principalement l’art à travers des photos et des reproductions. Finalement, la localisation d’une œuvre importe peu. Fût ou tard elle atterrit dans notre tête, et c’est là que les choses deviennent intéressantes. Je suis plus intéressé par les images mentales et les souvenirs que par les œuvres in situ. »

Maurizio Cattelan

“Today we mostly see art through photos and reproductions. So in the end it almost doesn’t matter where the actual piece is. Sooner or later it’s gonna end up in your head, and that’s when things get interesting. I’m more interested in brains and memories than site-specific works.”

Maurizio Cattelan

Dans cette œuvre pour laquelle les salons de la Monnaie de Paris sont transformés en sculpturale scène de film de genre aux accents baroques, un personnage à l'effigie de l'artiste passe furtivement la tête à travers un trou creusé dans le sol. Ce travail et sa référence au cambriolage nous rappelle que l'institution parisienne est avant tout un lieu de production monétaire, un coffre-fort que les artistes transpercent pour en exposer les richesses. Le double de Cattelan examine intensément son nouvel environnement et permet au visiteur aussi curieux que lui d'apercevoir ce qui se cache sous les parquets de la salle. Bien que la mise en scène suggère l'idée de cambriolage, les détails et l'attitude du personnage rendent cette action ambiguë : est-ce que Cattelan prépare un vol ou cherche-t-il simplement une relation plus directe à l'art en contournant l'usage structuré du lieu ? Avec cette dernière version, il offre aux visiteurs la possibilité de nouveaux accès à l'art, en ouvrant une brèche souterraine entre ce qui est à l'extérieur et à l'intérieur de l'exposition et encourage ainsi les spectateurs à porter un nouveau regard sur les œuvres. Inconsciemment, l'artiste se met également en scène tel l'outsider, l'imposteur qu'il pense être au beau milieu de cette histoire de l'art bien établie. Cette lecture fait écho aux thèmes de l'anxiété et de l'échec récurrents dans son travail, illustrant le personnage qui est tombé dans le monde de l'art par hasard.

Charlie Don't Surf est de dos, dans une salle ornée d'une bibliothèque vide où la figure du jeune garçon assis à son bureau fait face à la seule fenêtre. Lorsqu'ils s'approchent de lui les visiteurs remarquent que chacune des mains du garçon a été transpercée et est clouée au bureau par un crayon. Cette scène étonnamment troublante, qui peut évoquer une crucifixion scolaire, rappelle les traumatismes de jeunesse que Cattelan décrit fréquemment lors de ses interviews. Notamment un contrôle écrit particulièrement mémorable auquel il a échoué, ainsi qu'un incident lors duquel il a poignardé un camarade de classe à la main avec un stylo à bille. À l'instar de nombreuses autres œuvres de Cattelan, *Charlie Don't Surf* entremêle récits autobiographiques et allusions à la culture populaire. Dans le film traitant de la guerre du Vietnam, *Apocalypse Now* (1979), Robert Duvall joue un officier casse-cou empreint d'affection autant pour les assauts aériens millimétrés que pour les bonnes occasions d'aller surfer. Articulant parfaitement cette combinaison perverse de violence et de plaisir, « Charly don't surf ! » sert de cri de guerre à l'officier lorsqu'il mène ses assauts.

« Ça rappelle les images qu'on voit dans les films de gangsters, quand les voleurs s'introduisent dans un endroit par effraction. Mais je ne parlais pas du vol, plutôt de mon souhait d'être « à l'intérieur ». »

Untitled, 2001

In this work that turns Monnaie de Paris' salons into a sculptural scene lifted out of a heist movie with baroque details, Cattelan pictures himself peeking his head out of a tunnel dug up from the floor. This work and its reference to burglary reminds us that the Parisian institution is above all a factory that coins money, a giant safe artists try to penetrate to expose its treasures. In this striking tableau, Cattelan's alter ego gazes intensely at his new environment and provides the curious visitors a view of the room below. Though the *mise-en-scène* suggests that a burglary is afoot, the details are ambiguous: is Cattelan planning a theft or is he simply seeking a more direct relationship with the art by circumventing the institution's structured viewing? In the latter interpretation, he offers visitors a fantasy of alternate access points, creating a surreptitious channel between what is outside and inside the exhibition and encouraging viewers to look with fresh eyes. Alternately, Cattelan self-consciously cast himself as an outsider, thief, or impostor amid established art history. This interpretation resonates with the recurring theme of anxiety and failure in his work, illustrating the character who fell into the art world by chance.

Charlie Don't Surf, 1997

Charlie Don't Surf is set backside in an ornate room with an empty bookshelf, seated at a desk in front of the only window. Only upon approaching closely could viewers see that each of the boy's hands had been pinned to the desk with a pencil.

The surprisingly disturbing scene, suggesting a classroom crucifixion, recalls the childhood traumas that Cattelan frequently describes in interviews, including a particularly memorable failed writing test, and an incident in which he stabbed a classmate in the hand with a ballpoint pen.

Like many Cattelan works, *Charlie Don't Surf* intertwines autobiographical narratives with allusions to popular culture. In the Vietnam War film *Apocalypse Now* (1979), Robert Duvall plays a brash cavalry officer with equal affection for well-coordinated aerial assaults and quality surfing opportunities. Perfectly articulating this perverse combination of violence and whimsy, "Charly don't surf!" serves as the officer's rallying cry for a brutal attack.

"It looks like a scene from a gangster movie, when thieves break into a place. But I did not want to allude to a heist, but rather evoke my desire to get "inside"."

Maurizio Cattelan



A Giuseppe Sanmartino, *Christ veillé*, 1753,
photo Museo Capella Sansevero

A Giuseppe Sanmartino, *Veiled Christ*,
1753, photo Museo Capella Sansevero

« Quand on y pense, dans *All*, on ne voit pas de cadavres, on pressent que ce sont des cadavres, mais il pourrait bien y avoir quelque chose d'autre sous les voiles. C'est plus intéressant de suggérer l'idée de la mort que de la montrer. »

Maurizio Cattelan

“When you think about it, *All* doesn't show any corpse. One can sense the bodies underneath the veils but it could be anything else. Suggesting death is much more interesting than showing it.”

Maurizio Cattelan

All, 2007

L'image du cadavre dans l'œuvre de Cattelan – une caractéristique de son iconographie enracinée dans un désagréable emploi étudiant à la morgue de Padoue – culmine avec *All*, un ensemble de neuf gisants en marbre recouverts de linuels sculptés dans la même roche. La capacité à reproduire la fluidité du tissu dans cette pierre a toujours été perçue comme une démonstration de virtuosité sculpturale. Les drapés de l'œuvre sont rendus avec une vraisemblance qui procure à cet austère sujet une beauté paradoxale. Le choix de l'artiste de réaliser *All* en marbre de Carrare, un matériau emblématique des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, dote l'œuvre d'une monumentalité funèbre. L'identité des âmes défuntes recouvertes par ces draps reste inconnue, un anonymat qui amplifie singulièrement la sacralité des sculptures.

Sans titre, 2007

En 2007, Cattelan revient à l'un de ses animaux privilégiés, le cheval, avec une œuvre qui présente le corps naturalisé de l'animal dont la tête aurait été enfouie dans le mur. Installée tel un trophée de chasse inversé, cette œuvre est aussi l'antithèse du monument équestre héroïque si familier de l'histoire de l'art. Le cheval de Cattelan semble avoir été stoppé net par l'épais mur de la Monnaie de Paris dans sa tentative courageuse de saut. Sans être ni une pose spectaculaire, ni une escapade réussie, l'animal se retrouve coincé dans un espace intermédiaire. De même, il semble suspendu entre la vie et la mort, sa décapitation suggérée, mais cachée de la vue des visiteurs.

All, 2007

The image of the corpse in Cattelan's oeuvre – a hallmark of his iconography rooted in an unhappy stint working at a morgue as a teenager in Padua – culminates powerfully in *All*, a group of nine marbles depicting supine figures shrouded in fabric. The ability to mimic the fluidity of cloth in rigid stone has traditionally been prized as a demonstration of sculptural virtuosity, and the drapery in *All* is rendered with a verisimilitude that imbues the sober subject matter with a paradoxical beauty. The artist's choice of Carrara marble, a material emblematic of masterworks of Italian sculpture, endows *All* with a funeral monumentality. The identities of the departed souls beneath the coverings are unknowable, an anonymity that amplify its stark sacrality.

Untitled, 2007

In 2007, Cattelan returned to the horse, a favored animal subject, in a work that consists of the taxidermied body mounted as if its head were buried in the wall. Like a hunting trophy in reverse, the untitled work is also the antithesis of the typically heroic equestrian monument familiar from art history. Cattelan's horse appears to have attempted a valiant leap, only to have been thwarted by the thick Monnaie de Paris' wall. Neither striking a spectacular pose nor making a successful escape from the exhibition, he is stuck in the liminal space in-between. Likewise, the horse seems suspended between life and death, his decapitation suggested but hidden from view.

« Tout ce que je fais a une résonance autobiographique, mais ça échappe à ma volonté. »

Maurizio Cattelan

Lessico familiare, 1989

Sur la tablette d'une des cheminées du Palais de Conti, l'artiste a placé un autoportrait en noir et blanc orné d'un cadre en argent. Dans un jeu de lumière travaillé, la photographie représente le jeune Cattelan torse nu formant avec ses mains le dessin d'un cœur sur son torse. Avec cette mise en scène, Maurizio Cattelan s'approprie les signes extérieurs d'une réussite économique et sociale, mais en leur donnant une signification ambiguë. Les familles italiennes réservent généralement ce genre de cadres en argent aux photos de mariage. Pourtant la représentation de Cattelan, à moitié nu et seul, ne semble guère célébrer l'amour conjugal, même si la pose langoureuse qu'il adopte peut suggérer une romance.

Lessico familiare, 1989

On one of the chimney slab of the building, the artist placed an ornamented silver frame holding a black-and-white self-portrait. With its dramatic interplay of light and shadow, the photograph depicts a shirtless Cattelan holding his hands together over his chest so that his fingers outline the shape of a heart. Cattelan has appropriated the trappings of economic and social success, but rendered their meanings ambiguous. Italian families commonly reserve similarly ornate silver frames for wedding photographs. Yet Cattelan's depiction of himself, half-naked and alone, hardly seems to celebrate matrimonial love, even if his sleepy-eyed pose suggests romance.

“Everything I do has an autobiographical resonance, but I can’t control it.”

Maurizio Cattelan

We, 2010

Ce double autoportrait de l’artiste au lit avec lui-même joue avec la différence d’échelle, la notion de dualité et avec la dimension théâtrale d’une représentation psychologique surréaliste. Affublés de costumes surmesure et de chaussures clinquantes légèrement égratignées, ces jumeaux presque identiques d’un mètre de haut repose sur un petit lit recouvert de linge finement brodé.

Sans jamais se toucher, ils fixent chacun leur regard dans le vide. La texture cireuse de leurs visages étrangement inertes suggère que les corps allongés sont le sujet d’une veillée funéraire. Le travail, présenté en 2010 au milieu des crocs de boucher d’un ancien abattoir de l’île grecque d’Hydra, prend une toute autre dimension dans les salons de la Monnaie de Paris, anciens appartements réservés aux administrateurs de l’institution. Cette installation anachronique met en avant la capacité que les œuvres de Cattelan ont de faire ressurgir les histoires des lieux et des visiteurs qu’elles côtoient.

We, 2010

It’s a double self-portrait of the artist in bed with himself that relies on scale shifts, doubling, and theatrical presentation to present a surreal, psychological depiction. Wearing tailored suits and well-made but scuffed shoes, the similar, but not identical, three-foot-tall likenesses lie on a small wooden bed covered with delicately embroidered bedding.

Without touching, they stare blankly into space. The waxy quality of the faces is eerily lifeless, suggesting that the bodies are lying in wake. The work was shown in 2010 amid meat hooks and former butcher’s surfaces in a defunct slaughterhouse on the Greek island Hydra. Presented in the former Monnaie de Paris’ administrators apartments, this anachronistic display stresses out the storytale potential Cattelan works develop when surrounded by different people and stories.

« Les comédiens se moquent de la réalité en la déformant. Alors que personnellement, je pense que la réalité est bien plus provocante que mon travail. »

“Comedians manipulate and make fun of reality. Whereas I actually think that reality is far more provocative than my art.”

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan



A Vue d'atelier, L.O.V.E, photo Jacopo et Zeno Zotti

A Studio view, L.O.V.E, photo Jacopo and Zeno Zotti

« J'ai toujours mal vécu l'école, non parce que j'étais stupide mais parce qu'on me rendait stupide. »

Maurizio Cattelan



B Maurizio Cattelan, *Daddy Daddy*, 2008, vue d'exposition au Guggenheim Museum

B Maurizio Cattelan, *Daddy Daddy*, 2008, exhibition view at Guggenheim Museum

“I always resented the school, not because I was stupid but because it made me feel stupid.”

Maurizio Cattelan

De loin, la position de ce petit personnage suggère que quelqu'un l'ait accroché là pour s'en débarrasser, mais en y regardant de plus près, l'air narquois dessiné sur son visage nous révèle que sa situation semble plus être le résultat d'une bonne blague. Cette représentation de l'impuissance prend une dimension critique et autobiographique particulière de par la juxtaposition de l'œuvre avec *We*. La confrontation entre un jeune Cattelan turbulent et le repos mortuaire de ses doubles laisse place à l'imagination du visiteur pour combler l'écart entre ces deux représentations.

Loin d'une confrontation œdipienne décisive, la mise en scène de l'artiste dépeint le jeune Cattelan dépouillé de sa capacité d'agir.

Untitled, 2000

From a distance, the figure's posture suggests that someone hooked the young boy here to get rid of him, but on closer inspection the mischievous expression on his face reveals his predicament to be the result of a lighthearted prank. This depiction of impotence is given special autobiographical resonance by the juxtaposition of the work with *We*. The confrontation between this young and boisterous Cattelan and the rest of his doubles in wake leave plenty of place for the viewer to imagine the story from one to another representation. Far from a decisive oedipal confrontation, Cattelan's tableau depicts the younger artist stripped of his dignity and the ability to exert his will.

Une rencontre avec *Him* se déroule comme une séance d'identification soigneusement orchestrée. En approchant le personnage par derrière, le spectateur aperçoit la figure d'un jeune garçon agenouillé au fond des salons de la Monnaie de Paris. Soigneusement vêtu d'une veste et d'un pantalon en tweed gris, les cheveux méticuleusement peignés vers le bas et les mains jointes pour prier, la minuscule silhouette se présente comme un modèle de soumission ou de piété. Mais ce sentiment instinctif de tendresse se renverse violemment au moment où apparaît son visage, révélant les traits uniques d'Adolf Hitler. La vision de l'une des figures les plus maudites de l'Histoire, réduite à l'échelle d'un enfant vulnérable dans une position d'apparente repentance provoque un conflit implicite avec la doctrine catholique de l'absolution.

Him, 2001

An encounter with *Him* unravels as a carefully orchestrated sequence of recognition. Approaching from behind, the viewer sees the figure of a little boy kneeling at the back of the gallery. Neatly dressed in a gray tweed jacket and britches, his hair dutifully combed down and his hands clasped in prayer, the diminutive form presents a model of submission or piety. But the instinctive feeling of tenderness engendered by the figure is dramatically overturned at the moment when his face is seen, revealing the unmistakable visage of Adolf Hitler. The sight of one of History's most reviled figures reduced to the scale of a vulnerable child and posed in an attitude of apparent contrition sets up a tacit confrontation with the Catholic doctrine of absolution.

Pour la Monnaie de Paris, Cattelan développe un projet spécial dans la boutique où catalogues et éditions d'art sont présentés. En revisitant l'histoire de ses expositions, il imagine des affiches comme autant de souvenirs marquants de celles-ci. À l'instar de notre mémoire, les images présentées se jouent de l'exactitude des dates et des événements pour laisser place à des recompositions imaginaires.

Dans les salons, les œuvres aussi sont matière à interprétation. De nombreuses personnalités ont contribué à l'écriture de cartels en prenant partie pour chacune des œuvres exposées.

Goga Ashkenazi, Audrey Azoulay, Ministre de la Culture et de la Communication, Fabien Baron, Karol Beffa, Gérard Berréby, Laurence Bertrand Dorléac, Bernard Blistène, Christian Boltanski, Francesco Bonami, Caroline Bourgeois, Père Michel Brière, Valeria Bruni-Tedeschi, Monique Canto-Sperber, Charlotte Casiraghi, Beatrice Copper-Royer, Massimo De Carlo, Jean-Pierre Elkabbach, Lydia Flem, Dario Franceschini, Ministre des Biens et de l'Activité Culturels et du Tourisme du gouvernement italien, Massimiliano Gioni, Nicolas Godin, Vittorio Grigolo, Inez & Vinoodh, Jonas Jacquelin, Christian Lacroix, Jack Lang, Laurent Le Bon, Thomas Lenthal, Bernard-Henry Lévy, Jean de Loisy, Marie Rose Moro, Hans Ulrich Obrist, Benjamin Pech, Nora Philippe, Olivier Py, Élisabeth Quin, Bruno Racine, Guy Savoy, Camille de Toledo, Oliviero Toscani, Augustin Trapenard, Tasha de Vasconcelos, Frère Olivier-Thomas Venard, Philippe Vergne et Olivier Zahm donnent leur lecture des œuvres de Maurizio Cattelan.

For his show at Monnaie de Paris, Cattelan developed a special project in the shop where catalogs and art editions are presented. Rewriting the history of his exhibitions, he designed posters as souvenirs of his shows. But like our memory, the dates and events related to the images presented are not as accurate as expected and thus leave room for utopian reconstructions.

Artworks are also subject to interpretation. Many public persons have contributed to the writing of cartels for each of the works exhibited.

Goga Ashkenazi, Audrey Azoulay, Minister of Culture and Communication, Fabien Baron, Karol Beffa, Gérard Berréby, Laurence Bertrand Dorléac, Bernard Blistène, Christian Boltanski, Francesco Bonami, Caroline Bourgeois, Père Michel Brière, Valeria Bruni-Tedeschi, Monique Canto-Sperber, Charlotte Casiraghi, Beatrice Copper-Royer, Massimo De Carlo, Jean-Pierre Elkabbach, Lydia Flem, Dario Franceschini, Ministry of Cultural Heritage and Activities and Tourism of the Italian Government, Massimiliano Gioni, Nicolas Godin, Vittorio Grigolo, Inez & Vinoodh, Jonas Jacquelin, Christian Lacroix, Jack Lang, Laurent Le Bon, Thomas Lenthal, Bernard-Henry Lévy, Jean de Loisy, Marie Rose Moro, Hans Ulrich Obrist, Benjamin Pech, Nora Philippe, Olivier Py, Élisabeth Quin, Bruno Racine, Guy Savoy, Camille de Toledo, Oliviero Toscani, Augustin Trapenard, Tasha de Vasconcelos, Frère Olivier-Thomas Venard, Philippe Vergne and Olivier Zahm give their interpretation of Maurizio Cattelan's pieces.

INFORMATIONS PRATIQUES

Monnaie de Paris

11, Quai de Conti
75006 Paris
Horaires d'ouverture de l'exposition
Tous les jours, 11h – 19h. Jeudi jusqu'à 22h

Nocturnes Étudiantes

Entrée gratuite pour tous les étudiants
Les jeudis à partir de 19h

Librairie – Monnaie de Paris

11, Quai de Conti
75006 Paris
Tous les jours, 11h – 19h Jeudi jusqu'à 22h

Boutique Monnaie de Paris

2, rue Guénégaud
75006 Paris
Du lundi au samedi, 11h – 19h

L'exposition est accompagnée par un livre d'artiste conçu par la Monnaie de Paris ainsi que de trois monnaies d'artiste et d'un bijou en argent.

PUBLICS

Les médiateurs de l'équipe *Monnaie d'échange* vous accueillent tous les jours dans l'exposition. Retrouvez toute la programmation, le détail des visites et des ateliers sur www.monnaiedeparis.fr.
Réservation : reservations-groupe@monnaiedeparis.fr
Information : billetterie@monnaiedeparis.fr
Tel : 01 40 46 57 57

RETROUVEZ-NOUS SUR

[instagram.com/monnaiedeparis](https://www.instagram.com/monnaiedeparis)
[facebook.com/monnaiedeparis](https://www.facebook.com/monnaiedeparis)
twitter.com/monnaiedeparis
monnaiedeparis.tumblr.com
[youtube.com/monnaiedeparis](https://www.youtube.com/monnaiedeparis)
[flickr.com/people/monnaiedeparis](https://www.flickr.com/people/monnaiedeparis)
[dailymotion.com/monnaiedeparis](https://www.dailymotion.com/monnaiedeparis)

PRESSE

Guillaume Robic, Directeur de la Communication
guillaume.robic@monnaiedeparis.fr
tel : 01 40 46 58 18
Avril Boisneault, Claudine Colin Communication
avril@claudinecolin.com / tel : 01 42 72 60 01

APPROFONDISSEZ VOTRE VISITE AVEC NOTRE APPLICATION MULTIMÉDIA



MONNAIE.PARIS/APP

PRACTICAL INFORMATION

Monnaie de Paris

11, Quai de Conti
75006 Paris
Exhibition opening hours:
Every day, 11am – 7pm. Thursday until 10pm

Student Nights

Free entrance for all students
Thursdays from 7pm

Bookshop – Monnaie de Paris

11, Quai de Conti
75006 Paris
Every day, 11am – 7pm. Thursday until 10pm

Monnaie de Paris Store

2, rue Guénégaud
75006 Paris
From Monday to Saturday, 11am – 7pm

An artist book is published by Monnaie de Paris to accompany the exhibition as well as artist's silver jewel and three coins.

PUBLICS

Cultural mediators from *Monnaie d'échange* team welcome you every day in the exhibition. Further information about public programs, tours and workshops on www.monnaiedeparis.fr.
Reservation : reservations-groupe@monnaiedeparis.fr
Information : billetterie@monnaiedeparis.fr
Tel: +33 (0)1 40 46 57 57

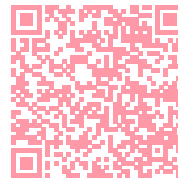
FIND US ON

[instagram.com/monnaiedeparis](https://www.instagram.com/monnaiedeparis)
[facebook.com/monnaiedeparis](https://www.facebook.com/monnaiedeparis)
twitter.com/monnaiedeparis
monnaiedeparis.tumblr.com
[youtube.com/monnaiedeparis](https://www.youtube.com/monnaiedeparis)
[flickr.com/people/monnaiedeparis](https://www.flickr.com/people/monnaiedeparis)
[dailymotion.com/monnaiedeparis](https://www.dailymotion.com/monnaiedeparis)

PRESS

Guillaume Robic, Communication Director
guillaume.robic@monnaiedeparis.fr
tel: +33 (0)1 40 46 58 18
Avril Boisneault, Claudine Colin Communication
avril@claudinecolin.com / tel: +33 (0)1 42 72 60 01

ENHANCE YOUR VISIT WITH OUR MULTIMEDIA APP



MONNAIE.PARIS/APP



FRAPPE LA MONNAIE ET LES ESPRITS