fiac!

EDITIONS LE

MINOTAURE

1 - octobre - novembre 2011

GALERIE LE MINOTAURE
FIAC - STAND 0.D26

ENTRE ART MODERNE ET ART CONTEMPORAIN...

A L'OCCASION DE LA FIAC 2011, LA GALERIE LE MINOTAURE PLACE LES AVANT-GARDES DU DÉBUT DU XXÈME SIÈCLE EN MIROIR DE LA CRÉATION LA PLUS CONTEMPORAINE.

Les pièces présentées du 20 au 23 octobre prochains par la galerie LE MINOTAURE sous la verrière du Grand Palais, pour la FIAC 2011, ont été réunies avec un parti pris délibérément formel, en hommage aux Quatre histoires de Noir et Blanc de František Kupka. Cette proposition orchestrée par Bernard Marcadé fera apparaître tant des accointances historiques (constructivisme et dadaïsme), que des filiations directes (Bernd et Hilla Becher, Thomas Ruff), et aussi des amitiés improbables mais réelles (Pierre Dmitrienko, François Morellet), ainsi que des zones d'ombre et de fracture (George Grosz, Pierre Molinier, Gerhard Richter). Ces différents régimes d'images et de formes seront mis en perspective par des points de vue contemporains (Louise Bourgeois, Jean-Michel Basquiat, Bertrand Lavier… et Mathieu Mercier jouant ici également le rôle du scénographe) qui entraîneront les collectionneurs et amateurs à reconsidérer quelques certitudes, voire à penser autrement l'histoire formelle de l'art d'aujourd'hui.

Cette démarche s'inscrit dans une volonté de montrer, une fois n'est pas coutume, de manière transversale, au fil du XXème siècle et à l'aube du XXIème le cheminement et l'influence de plusieurs mouvements tels dada, le constructivisme ou encore l'expressionnisme. Au travers d'artistes ayant a priori leur vocation comme point commun, nous tenterons d'examiner l'évolution des mouvements d'avant-garde dans la formidable aventure de l'histoire de l'art moderne et jusqu'aux créations les plus contemporaines.

Benoît Sapiro

Pierre MOLINIER
Le chaman, 1968-1970, tirage argentique d'époque, 17,3 x 12,5 cm

THÉODORE BRAUNER

EXPOSITION EN TROIS VOLETS

dans le cadre du Festival Photo Saint-Germain-des-Prés

DU 4 AU 30 NOVEMBRE 2011

1er volet
LE VISITEUR SILENCIEUX
à la Galerie Minotaure
2, rue des Beaux-Arts, 75006 Paris

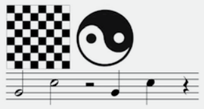
2ème volet
SOLARFIXES
chez Alain le Gaillard
19, rue Mazarine, 75006 Paris

3ème volet
LES MASQUES
à l'Institut Culturel Roumain
1, rue de l'Exposition, 75007 Paris

CARTE BLANCHE ET NOIRE
À BERNARD MARCADÉ

POUR LA GALERIE LE MINOTAURE
AVEC LA COMPLICITÉ SCÉNOGRAPHIQUE DE MATHIEU MERCIER

C'est l'histoire d'un jeu entre deux personnes de mes amis et moi-même. D'un jeu complice, qui s'est, au fil des semaines, transformé en défi. Puis en exposition. A est un collectionneur allemand. Il est, depuis de nombreuses années, l'ami de mon frère, J.-C. Ils ont réalisé ensemble un certain nombre d'ouvrages et de manifestations, tous liés à l'avant-garde russe. J'ai moi-même, à plusieurs reprises, écrit des textes en regard des œuvres de sa collection qui se développe de plus en plus autour de la photographie contemporaine. B dirige la galerie Le Minotaure, dont le programme est centré sur les avant-gardes européennes du début du XXe siècle. Nous avons une passion commune pour l'œuvre de Serge Charchoune, mais aussi pour la photographie et le photomontage dadaïstes. B m'a aussi fait découvrir des personnalités aussi singulières et déterminantes que Boris Aronson ou Erwin Blumenfeld. L'idée d'une carte blanche, où je serais invité à choisir des œuvres à la fois dans la collection de A et dans le fonds de B, s'est alors précisée. Du blanc nous sommes alors passés, assez logiquement, au noir et blanc.



Le « noir & blanc », cela sonne comme un slogan, celui d'un monde originaire, d'avant la couleur. Mais c'est aussi une forme d'absolu qui signifie une dualité totale comme dans le tao, voire une complétude comme dans le jeu d'échecs ou les notes de musique.
Le noir & blanc est un couple solidaire, une entité en elle-même, même si chaque (non) couleur possède sa spécificité. Dès le départ, une œuvre de Man Ray m'obsédait, la photographie de Kiki de Montparnasse tenant un masque baoulé, précisément titrée Noire et blanche. L'imbrication des données formelles, métaphoriques et culturelles s'y trouve au plus haut point emblématisée. Le rapport entre le vivant et l'inanimé, le modèle et la copie, l'Europe et l'Afrique et, bien sûr, la relation éminemment photographique du positif et du négatif, sont les intensités qui traversent cette image.
La fameuse photographie où l'on voit Emilie Flöge, la styliste viennoise, dans le jardin de Gustav Klimt, vêtue d'une de ses créations alliant les bandes alternées noires et blanches et une structure en damier, dans le pur style de la Wiener Werkstätte, m'a toujours, de la même manière, fasciné. Du Daniel Buren portatif avant l'heure en quelque sorte !

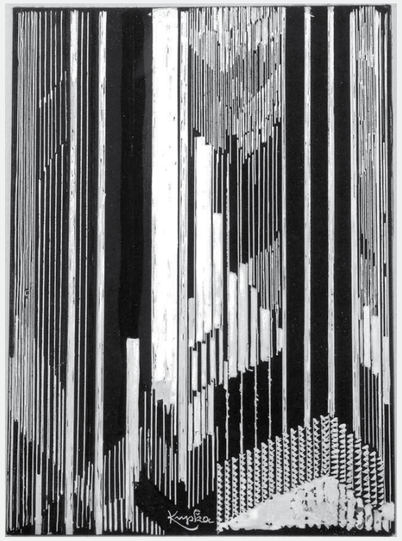
Emilie Flöge dans le jardin de Gustav Klimt

Très vite une question s'est imposée : fallait-il scénariser l'exposition en « racontant » des histoires ? Je pouvais bien sûr trouver des accointances entre des artistes, au-delà du caractère formel de leurs œuvres. Ainsi la forte amitié qui a lié Pierre Dmitrienko et François Morellet dans les années 50 pouvait bien sûr constituer une entrée possible. De même le fait que Thomas Ruff ait été l'élève de Bernd et Hilla Becher. Il était tentant de confronter le fameux Onkel Rudi de Richter avec l' « exécuté » de Dmitrienko. Il aurait été également possible de comparer les nombreux portraits photographiques de la collection de A et le fonds de B. Mais quel ennui finalement que ces arrangements thématiques…. Les Quatre Histoires de Blanc et Noir, l'album gravé que František Kupka réalisa en 1926, me permirent à cet égard de m'affranchir de cette approche anecdotique.

Man Ray, *Noire et blanche*, 1926

Man Ray, *Noire et blanche (autre version)*, 1926

« Visiblement ces histoires ne se passent pas entre figures humaines, au milieu des arbres et sous des ciels tels qu'on a coutume de les voir peints ou gravés. » En inscrivant ce parti pris au fronton de son ouvrage, le peintre tchèque



František Kupka, *Le langage des verticales,* 1921-22

n'envisageait pas pour son art d'autre histoire que formelle. Quand je parlai du projet à M, ce dernier conforta cette position. L'hypothèque thématique levée, le champ restait donc disponible pour des agencements qui nous laissaient une grande liberté de mouvement et d'accrochage. M, avec lequel j'avais déjà réalisé l'automne dernier Courant d'art au rayon de la quincaillerie paresseuse au B.H.V. (un hommage à peine déguisé au porte-bouteilles de Duchamp), accepta d'entrer dans le projet avec un statut spécial qui ne semblait pas lui déplaire : celui de complice scénographe. Parallèlement à son activité d'artiste, M a réalisé de nombreux « agencements » avec des œuvres qui ne le concernaient pas directement, artistiquement voire formellement (ainsi récemment l'exposition Mortel réalisée avec des œuvres du Frac Basse-Normandie). Le challenge ici se distingue néanmoins de ses autres interventions dans la mesure où les œuvres présentées, datées de 1929 à aujourd'hui, ne possèdent entre elles aucune cohérence stylistique et historique. Bien sûr, il est possible de voir une cohérence dans le fonds de B (dada, le Bauhaus, l'abstraction des années 30) et dans la collection de A (les avant-gardes historiques, la photographie). Mais, l'accumulation et le mixage de ces deux sources ne fait pas pour autant une exposition…

Nous nous trouvons devant des régimes d'œuvres et d'images dissemblables, tant sur le plan de la signification que sur le plan matériel. Ainsi la carte postale, envoyée par George Grosz à Erwin Blumenfeld en 1931, n'est-t-elle pas du même registre que la plupart des autres

Bertrand Lavier, *Brandt sur Haffner*, 1984

œuvres présentées. Sa présence néanmoins nous a paru nécessaire, car son caractère ténu s'impose comme un point de vue incisif sur un contexte historique troublé. Otto Brisemeister (un fameux ténor wagnérien de l'époque) ou l'envers complice de l'Oncle Rudi de Gerhard Richter. Satire politique d'un côté, exorcisme historique de l'autre…
Je n'ai jamais eu de l'art une approche formaliste.

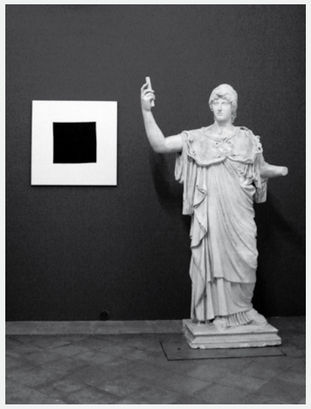
> **« Je ne crains pas les rencontres de type poétique, mais je pense que la poésie existe d'autant plus qu'elle n'est pas mise en avant. Sans doute les visiteurs de cette exposition de la FIAC percevront-ils des intentions dans notre agencement que nous n'y avons pas mises. C'est bien la moindre des choses. »**

Par contre les rencontres formelles m'ont toujours paru intéressantes et fécondes. L'art de Bertrand Lavier est à cet égard exemplaire. Ce sont en effet moins les rencontres fortuites qui président à la plupart de ses œuvres (du type rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table d'opération) qu'un rapport de forme qui joue sur l'évidence la plus prosaïque.

Je ne crains pas les rencontres de type poétique, mais je pense que la poésie existe d'autant plus qu'elle n'est pas mise en avant. Sans doute les visiteurs de cette exposition de la FIAC percevront-ils des intentions dans notre agencement que nous n'y avons pas mises. C'est bien la moindre des choses. Ce que nous mettons en jeu est une proposition visuelle que nous offrons au regard et à la liberté interprétative du spectateur, pas un discours imposé et prédigéré.

Le fait que Pierre Molinier soit présent dans ce choix n'a rien de surréaliste. Son apport à la question de l'autoportrait photographique est si décisif qu'il dépasse la simple provocation. Je m'aperçois d'ailleurs, à cet instant, que la plupart des artistes de l'exposition (à l'exception de Man Ray, Richter, Becher, Kupka, Chillida…) se situent dans les marges des grands mouvements historiques. Charchoune est dans les marges de dada et de l'abstraction. Le monde d'Erwin Blumenfeld erre entre photomontage politique et photographie de mode. Elève d'Exter et ami de El Lissitzsky, Boris Aronson développera une œuvre essentiellement scénographique (du théâtre juif à Broadway). Léon Tutundjian a participé à toutes les aventures de l'abstraction européenne (Art Concret Abstraction-Création), sans pour autant jamais abandonner son vocabulaire personnel organique. L'œuvre d'Anton Prinner navigue entre biomorphisme et constructivisme, redoublant en quelque sorte artistiquement la propre ambiguïté sexuelle de l'artiste. Pierre Dmitrienko ne s'est jamais laissé abuser par le formalisme de l'abstraction et de l'informel. Profondément artistique, l'engagement de Dmitrienko ne peut en rester aux seules formes. Néanmoins, son art, traversé par le bruit et la fureur de l'Histoire, n'en est pas pour autant anecdotique. Car c'est au sein de l'acte pictural lui-même que le peintre accède à une dimension morale (et non moraliste) et politique (et non militante).

Même Louise Bourgeois ne fait pas partie du mainstream. En dépit de son succès tardif, son œuvre, empreinte de sexe, de violence et de sacré, reste un défi lancé aux normes esthétiques en vigueur à son époque.
La peinture de François Morellet ne saurait, de la même manière, être réduite à l'art géométrique « pur et dur », tant elle reste marquée par l'humour et la désinvolture. Son emploi du noir et blanc, comme son usage quasi exclusif du carré, est en effet moins lié à une problématique formelle, qu'au désir d'en faire le moins possible.



Nicolas Chardon, *Carré Noir*, 2009
(vue de l'exposition Villa aperta, Villa Medicis, Rome, 2009)

La peinture de Basquiat s'est elle-même imposée contre une forme d'académisme moderniste. Cette œuvre ne peut en effet être réduite ni au monde de l'art, ni à l'univers de la peinture. L'art de Basquiat est lié à un temps et à un espace spécifiques (le New York des années 80), mais il constitue également une plate-forme visuelle emblématique du monde à l'époque de sa créolisation.
Si notre approche se veut pour l'essentiel formelle, c'est pour laisser précisément affleurer des dimensions qui ne le sont pas. Ne pas diriger le spectateur autrement que sur un arrangement nécessairement arbitraire (mais finalement les agencements thématiques le sont également), telle aura été notre seule exigence qui retrouvait du même coup le plaisir et la jubilation des accrochages domestiques et privés. Loin d'une vision hygiéniste et puriste, cette carte blanche & noire laisse se déployer les intensités et les significations au gré des circonstances et des errances de l'accrochage.

Francois Morellet, *10 lignes au hasard*, 1972

Au spectateur de se saisir de cette disponibilité pour frayer son propre chemin dans cette jungle d'images. Les propositions de Morellet, Lavier, Mercier, Chardon (artistes invités à s'immiscer dans ces deux fonds d'œuvres) sont dans cet esprit à comprendre comme des ponctuations, des inflexions, qui participent de cette fluidité générale.

Bernard Marcadé

Bernd et Hilla BECHER
1. *Siège La Houve no. 1, Creutzwald, Lorraine*, F 1968
2. *Zeche unser Fritz 3, Schacht 4, Wanne-Eickel, Ruhrgebiet*, D 1974
3. *Zeche Eiberg, Essen, Ruhrgebiet,* D 1967
4. *Zeche Katharina, Essen, Ruhrgebiet,* D 1970

Quatre tirages gélatino-argentiques, papier photo Agfa brillant, 1967-1974
Chacun 40,5 x 31 cm jusqu'à 40,6 x 31,1 cm

Bernd et Hilla BECHER
1. *Zeche Germania, Dortmund, Ruhrgebiet*, D 1971
2. *Fosse Noeux no. 13, Nord-Pas-de-Calais*, F 1972
3. *Zeche Lohberg, Dinslaken, Ruhrgebiet*, D 1978
4. Zeche Zollverein, Essen, Ruhrgebiet, D 1973

Quatre tirages gélatino-argentiques, papier photo Agfa brillant, 1971-1978
Chacun 40,5 x 31 cm

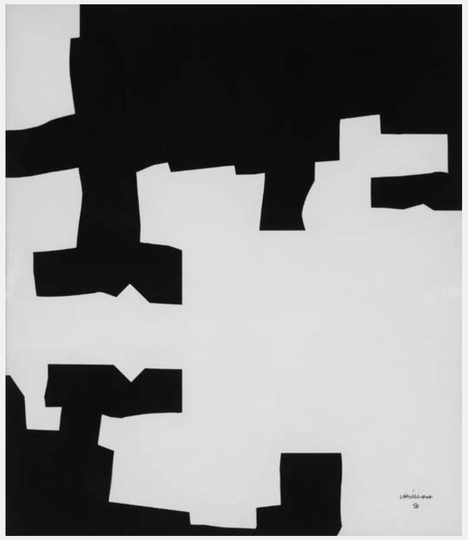
Boris ARONSON
Etude pour la couverture « Der Hammer », 1926, encre et collage sur carton, 50,7 x 37,7 cm

Boris ARONSON
Projet pour « Final Balance », 1925, encre de chine et gouache sur carton, 33 x 50 cm

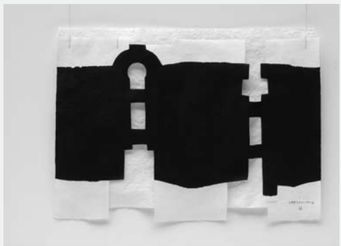
Lajos KASSÁK
Décor de scène, 1926, collage sur carton, 22 x 18,5 cm

Ilse BING
New York, The Elevated and Me, Autoportrait « Le métro aérien et moi », 1936, tirage d'époque sur papier mat monté sur carton, 18,8 x 28,2 cm

Erwin BLUMENFELD
Lisa Fonssagrives sur la Tour Eiffel, Paris 1939, Tirage unique gélatino-argentique d'époque, 39,8 x 29,8 cm



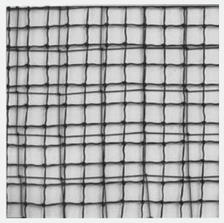
Eduardo CHILLIDA
Sans titre, 1970, collage sur papier, 104 x 90 cm



Eduardo CHILLIDA
Gravitación, 1992, encre de Chine et collage sur papier, suspendu par des ficelles, 26 x 36 cm

Louise BOURGEOIS
Nature study, 1998, biscuit manufacture de Sèvres, 72 x 41 x 30,5 cm

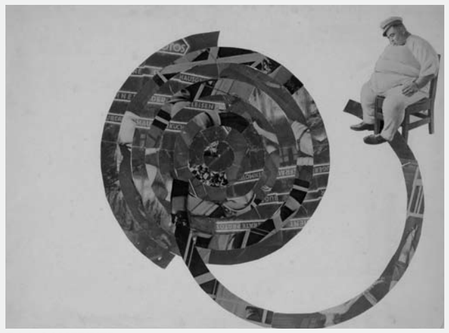
François MORELLET
3 simples trames 0°-22°5-65°, 1960, peinture à l'huile sur bois, 80 x 80 cm



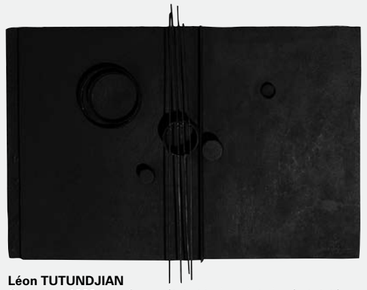
Bertrand LAVIER
Tennis/volley-ball, 1987-2011, filet de tennis et filet de volley-ball, 80 x 80 cm

Serge CHARCHOUNE
Cantate de Bach n°84, variation II.,1965, huile sur toile, 50 x 150 cm

Judit REIGL
Présence, 1958, encre sur papier, 48 x 60 cm

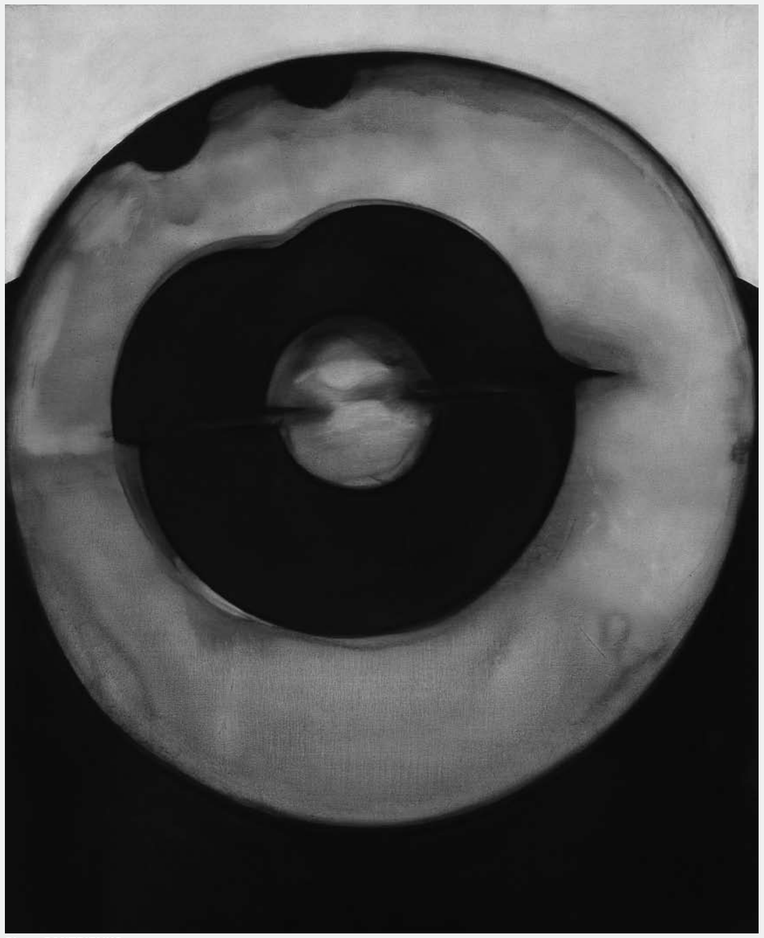


Erich COMERINER
Spirale avec chaise, env. 1929, collage sur papier, 43 x 61 cm



Léon TUTUNDJIAN
Sans titre,1929, relief en métal et bois peint signé et daté, 27 x 42 cm

Anton PRINNER
Double personnage, env. 1945, plâtre, 61 x 32 x 22 cm



Pierre DMITRIENKO
Cri, 1968, huile sur toile, 160 x 130 cm

Mathieu MERCIER
Karl Marx Allée, 2004, tirage lambda contrecollé sur aluminium, 170 x 120 cm

George GROSZ
Dr. Otto Briesemeister, 1931, encre sur carte postale, 13,6 x 8,7 cm

Edmund KESTING
Autoportrait comme peintre, 1930, tirage ferrotype gélatino-argentique d'époque, 29,7 x 23 cm

Erwin BLUMENFELD
Chaplin Fox, 1923/24, collage et encre sur carte postale, 13,3 x 7,9 cm

Gerhard RICHTER
Onkel Rudi [Oncle Rudi], 2000, tirage Cibachrome sur Dibond, d'après l'huile du même nom de 1965, 95,8 x 58,3 cm

FACE À FACE

JEAN-MICHEL BASQUIAT / MAN RAY

Les autoportraits de Man Ray et de Jean-Michel Basquiat sont rares. Au travers de cette peinture et de cette photographie se lisent néanmoins les préoccupations de deux artistes que rien ne relie si ce n'est une même efficacité formelle. J.-M. Basquiat n'est jamais allé en Afrique, son œuvre reste cependant traversée par les intensités de ce continent, mais aussi du monde. De la même manière, son autoportrait n'a rien de psychologique, il constitue un précipité des interrogations de l'artiste : le métissage, l'anatomie, la mort…
L'autoportrait de Man Ray porte en lui l'ambiguïté de l'artiste, à la fois peintre et photographe… Il ne s'agit pas simplement ici d'enregistrer le réel, mais bien de construire une situation plastique.

Jean-Michel BASQUIAT
Autoportrait, 1986, acrylique sur toile, 102 x 76,5 cm

Je ne suis jamais allé en Afrique.

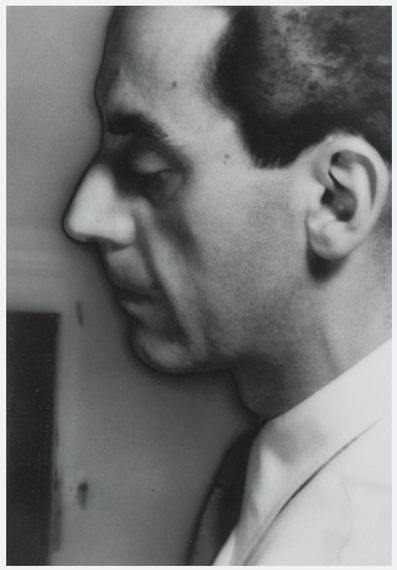
Je suis un artiste qui a subi l'influence de son environnement new-yorkais.

Mais je possède une mémoire culturelle. Je n'ai pas besoin de chercher, elle existe. Elle est là-bas en Afrique. Ça ne veut pas dire que je dois aller vivre là-bas. Notre mémoire culturelle nous suit partout, où qu'on se trouve.

Jean-Michel Basquiat

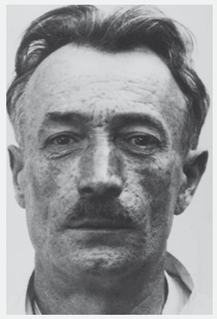
Je photographie ce que je ne désire pas peindre, et je peins ce que je ne peux pas photographier.

Man Ray

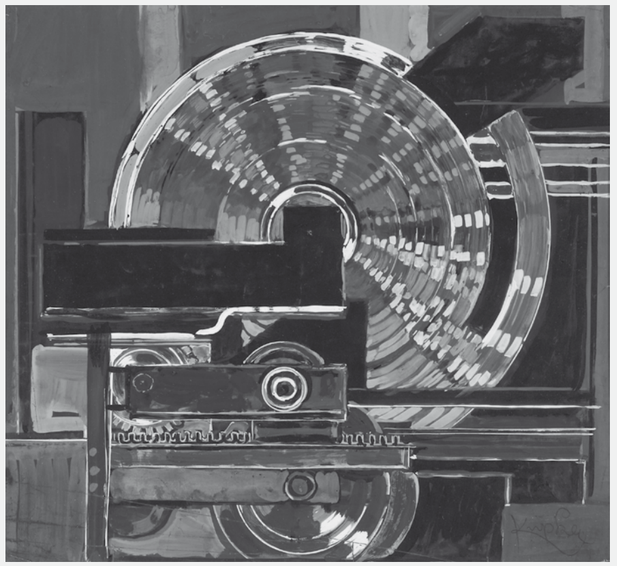


Man RAY
Autoportrait avec appareil, solarisé, avant 1939, tirage gélatino-argentique, coupé, 24,3 x 16,7 cm

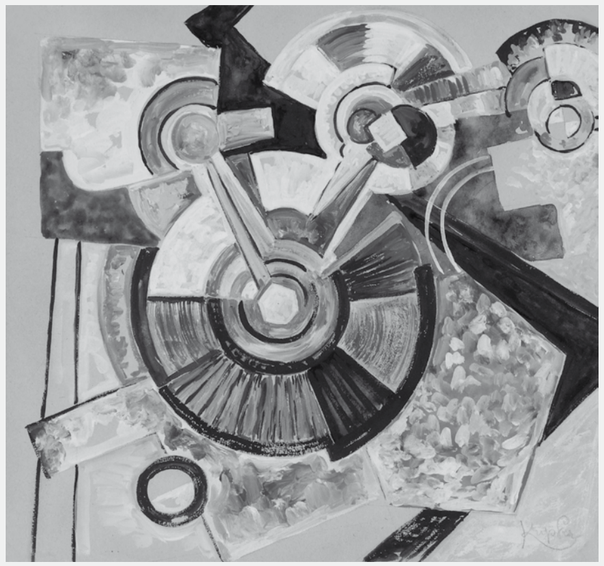
LA CRÉATION DE FRANTIŠEK KUPKA



UN UNIVERS FORMEL



František KUPKA
Étude pour Musique, 1930-1932, gouache sur papier marouflé sur carton, 30,5 x 33 cm



František KUPKA
Machinisme, 1928-1930, gouache sur papier, 30,5 x 32,5 cm

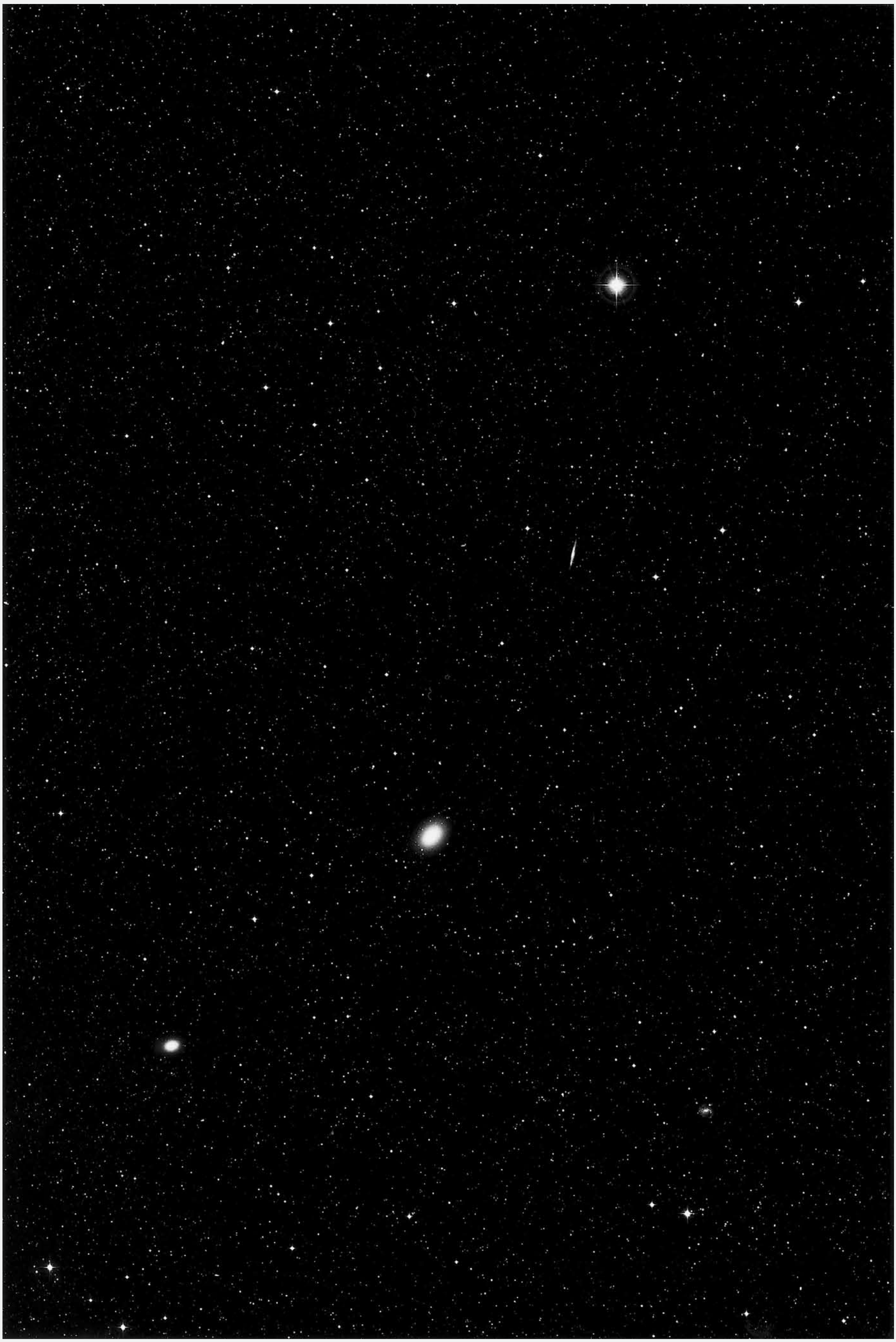
L'ŒUVRE D'ART ÉTANT EN SOI RÉALITÉ ABSTRAITE DEMANDE À ÊTRE CONSTITUÉE D'ÉLÉMENTS INVENTÉS
SA SIGNIFICATION CONCRÈTE DÉCOULE DE LA COMBINAISON MÊME DES TYPES MORPHOLOGIQUES ET DES SITUATIONS ARCHITECTURALES PARTICULIÈRES À SON ORGANISME PROPRE

František KUPKA
Composition blanche et noire, env. 1930, gouache sur papier, 17,6 x 19 cm

Pendant sa longue carrière d'artiste, qui couvre une période qui va de Mucha aux artistes Madi en passant par Abstraction-Création, Kupka a intégré ou bien côtoyé un nombre considérable de tendances esthétiques et de domaines de l'art. Au fil de ces nombreuses expériences, l'artiste a toujours manifesté un point de vue particulier : son "symbolisme", par exemple, est imprégné d'une pensée sociale, ses caricatures "anarchistes" dénotent un arrière-plan fortement idéaliste… Alors qu'il est encore engagé dans des projets d'illustrations pour des ouvrages de bibliophilie, travail dans lequel il excelle et qui est très apprécié, Kupka élabore une conception de l'art qui le conduit à la non-figuration et dont l'un des premiers aboutissements remarquables est Amorpha, Fugue à deux couleurs (Prague, Národní galerie) présentée au Salon d'Automne de 1913 qui est la première œuvre non figurative à avoir jamais été exposée au public à Paris.
Kupka a certes côtoyé les différents "ismes" du début du XXe siècle mais, développant une approche très personnelle, il a toujours gardé une indépendance farouche par rapport à ces mouvements. Il a, par exemple, été particulièrement critique à l'égard du futurisme et du cubisme dont son œuvre a parfois été rapprochée, dès cette époque ou plus tard. Ce rapprochement se justifie dans la mesure où son questionnement recouvre les problématiques de ces mouvements capitaux, mais il faut bien comprendre que les conclusions de Kupka sont en tout point opposées à ceux-ci dont il considère les tentatives, d'un point de vue moral, comme des tricheries. Kupka reste en dehors de tous les mouvements, à l'exception notable d'Abstraction-Création, groupe auquel il participe tel une figure tutélaire, comme il parrainera plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, le salon des Réalités Nouvelles.

Le credo artistique de Kupka, profondément lié à sa personnalité, est tout à fait original, en particulier par sa dimension éthique et philosophique.
Dans la préface de Quatre histoires de Blanc et Noir, nous trouvons une autre expression de la logique implacable de Kupka dans la manière dont il exprime le dilemme auquel est confronté l'artiste tenté par la mimésis : "Ou bien l'artiste trahit sa vision d'art pour ne pas trahir la nature ou il déforme le modèle pour serrer de plus près l'aspect de sa vision." Kupka conclut par une déclaration manifeste de son concept artistique : "L'œuvre d'art étant en soi réalité abstraite demande à être constituée d'éléments inventés. Sa signification concrète découle de la combinaison même des types morphologiques et de situations architecturales particulières à son organisme propre."

Markéta Theinhardt et Pierre Brullé



Thomas RUFF
Étoiles, 11h 43m - 30°, 1992, tirage chromogénique, 260 x 188 cm

GALERIE
LE MINOTAURE
2 RUE DES BEAUX ARTS - 75006 PARIS
TÉL. +33 (0)1 43 54 62 93
sapiro.benoit@wanadoo.fr
www.galerie-leminotaure.com

FIAC - STAND 0.D26