

MINOTAURE

STAND OE36

4 - octobre 2013

SEXE, HUMOUR & ABSTRACTION



Hans Bellmer, *La poupée*
Tirage argentique vers 1949, colorié à l'aniline, 13,6 x 13,6 cm

Assemblés, ces trois termes constituent une forme d'aberration esthétique. Pourtant il existe de nombreuses relations implicites et explicites entre ces données apparemment contradictoires. L'exposition tentera de donner à voir ces relations, en puisant aussi bien dans l'histoire des avant-gardes du XXe siècle que dans la situation artistique d'aujourd'hui.

Des œuvres mécanomorphes de Francis Picabia à la Géométrie dans les spasmes de François Morellet se fêtent les accordailles improbables de ces trois registres. Dans cette perspective, Charchoune et Man Ray ne sont pas en reste. Les Concetti Spaziale de Fontana ont indéniablement le sexe et l'abstraction comme horizon commun. De Louise Bourgeois à Fabrice Hyber en passant par Annette Messager, les chemins de l'érotisme empruntent les voies les plus transversales.

Bertrand Lavier et Mathieu Mercier, grands manipulateurs d'objets et de formes, ont retenu, à leur manière, les leçons des avant-gardes historiques, décelant en elles un potentiel humoristique qu'elles avaient soit perdu, soit, plus simplement dissimulé.

Bernard Marcadé

Autoportraits

1929 - 2010

DANS LE CADRE DU FESTIVAL PHOTO SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

DU 6 AU 23 NOVEMBRE 2013



GALERIE
LE MINOTAURE

2 RUE DES BEAUX ARTS - 75006 PARIS
www.galerie-leminotaure.com

QUELQUES POINTS D'ECLAIRAGE SUR LA QUESTION

Les relations entre sexe, humour et abstraction sont à la fois évidentes et dissimulées, manifestes et secrètes. Dans cette trilogie, chaque terme constitue un élément perturbateur pour les autres. Humour et sexe, sexe et abstraction, abstraction et humour ... Rien de plus « sérieux » que l'abstraction, rien de moins « drolatique ». Quant au sexe, tout le modernisme, et singulièrement l'abstraction, s'est construit en s'opposant à lui.

Quand Marcel Duchamp déclare vouloir remplacer les « ismes de l'art » par celui d'érotisme, il affirme par là une conception de l'art qui ne se cantonne pas à la création de formes, mais qui contribue « à mettre au jour des choses qui sont constamment cachées. » (Freud). Il est vrai que les « ismes » de l'art moderne ont la plupart du temps volontairement occulté, pour ne pas dire refoulé, tout ce qui a trait à la chair, au sexe et au désir. Les futuristes interdisent de peindre les « jambons féminins », les dadaïstes s'insurgent contre l'art défini comme « une prétention chauffée à la timidité du bassin urinaire » et « à l'hystérie née dans l'atelier » (Tzara), Malévitch fait en sorte que son carré ne devienne jamais « le matelas de l'amour » et Mondrian revendique son « asexualité »...

Les chemins de l'abstraction ne sont néanmoins pas aussi « déssexualisés » que certains voudraient le laisser croire. Adolf Loos, le chantre de la moralité en architecture, le promoteur du puritanisme esthétique, ne déclare-t-il pas dès les premières lignes de son *Ornementation et Crime* (1908) : « Le premier ornement jamais apparu, à savoir la croix, était d'origine érotique. La première œuvre d'art, le premier geste érotique par lequel le premier artiste donna libre cours à son exubérance en gribouillant sur un mur était érotique. Une ligne horizontale, c'était la femme allongée ; une ligne verticale, l'homme qui la pénètre... »

Dans cette logique, Mondrian fait, dès 1912, de la verticale et de l'horizontale les éléments primordiaux de sa vision du monde. « Puisque le principe masculin est la ligne verticale, un homme reconnaîtra cet élément dans les arbres ascendants d'une forêt ; il voit son complément dans la ligne horizontale de la mer. La femme, dont l'élément caractéristique est la

ligne horizontale, se reconnaîtra dans les lignes étendues de la mer et voit son complément dans les lignes verticales de la forêt (qui représente l'élément masculin). »

Les chemins de l'abstraction historique rejoignent quelquefois ceux de l'humour. La période suprématisante de Kazimir Malévitch est précédée en effet par sa période alogique, transmentale, dite aussi *zaoum*... *Le Carré Rouge* de 1915 a pour titre : *Réalisme pictural d'une paysanne à 2 dimensions ; Carré noir et carré rouge* (de la même année) s'intitule : *Réalisme pictural d'un garçon avec sac à dos*. Ces titres ne sont pas innocents. Même si l'œuvre de K.M. va prendre très vite des accents délibérément spiritualistes pour ne pas dire mystiques, il n'en demeure pas moins que ses premières tentatives suprématisantes restent encore marquées par un sens de l'absurde et une veine drolatique évidente.



Marcel Duchamp
Rotorelief, 1935-1953
Disques en carton, diamètre disques : 20 cm

Il revient à Francis Picabia et à Marcel Duchamp d'avoir liées de façon inédites les dimensions du sexe, de l'humour et de l'abstraction. Les dessins mécanomorphes que Picabia publie dans la revue 291 (*Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, *De Zayas*, *De Zayas*) en 1915 ne sont pas sans rapport avec ce que Marcel peaufine alors, dans son atelier new yorkais : *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Avec ses rotoreliefs des années 30, Marcel Duchamp, rejoue ses « opticerias » d'*Anemic Cinéma* (1926). La dimension érotique n'est plus ici liée à l'alternance de disques en mouvement et de contrepèteries à caractère érotique (« Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée ? » ; « L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite

en spirale »), mais aux seuls mouvements de turgescence et de détumescence de la forme.



Francis PICABIA
Mécanique, c. 1919-20
Encre de Chine sur papier, 21,5 x 18 cm

Cette œuvre brouille également les registres « abstraits » et « figuratifs » (le verso de chaque disque est « figuratif » et le recto « abstrait »).

François Morellet continue à sa manière cette « tradition » avec sa fameuse série de *La Géométrie dans les spasmes* (des tableaux monochromes « figurant » les postures amoureuses) ou ses néons totalement abstraits » faisant apparaître, à la faveur de leur clignotement, des mots (CON, CUL NU) ou des formes grivoises (*Néon abscon*, 1968). F.M. se revendique à la fois comme systématique et comme frivole, alliant avec élégance l'esprit de van Doesburg, d'Alphonse Allais et de Picabia.



François Morellet
69, 1987
Acrylique (empreintes de peau de porc) sur papier
75 x 75 cm

“Le carré est un triangle qui a réussi,
ou une circonférence qui a mal tourné...”

Pierre Dac



François Morellet
A croupeton, 1987
Acrylique (empreintes de peau de porc) sur papier
75 x 75 cm

La dernière partie du XXe siècle occidental aura favorisé le décroisonnement, le brouillage et l'éclatement des territoires et des concepts artistiques. Nul artiste aujourd'hui ne peut se revendiquer de l'abstraction « pure et dure », dans la mesure où l'abstraction est devenue une des *figures imposées* de l'art. Kupka lui-même avait inauguré à sa manière ce décroisonnement (voir ici-même la réflexion de Pierre Brullé).

En 1981, alors qu'il est encore étudiant à Nantes, Fabrice Hyber réalise sa première peinture : *Mètre carré de rouge à lèvres*. Ce bloc monochrome est la radicalisation picturale de l'admiration du jeune Fabrice pour le *Baiser n°2* de Frantisek Kupka. Dans ce tableau de 1908, « l'on aperçoit une femme qui met du rouge à lèvres. Tout le visage est en volume, sauf les lèvres qui forment un aplat rouge... [...] Les lèvres, y compris le tube, sont peints en aplat et tout le reste est en volume. » F.H.



Fabrice Hyber
Rouge à lèvres sur chêne, 2011
25 x 25 cm

ne pouvait en rester là. Pour être la hauteur de son admiration, il fallait qu'il produise un nouveau geste, qu'il effectue un écart. « Je préfère poser du rouge à lèvres sur un tableau plutôt que sur des lèvres. J'ajoute une chose, une possibilité, un comportement. Une œuvre d'art, c'est quelque chose qui est donné « en plus »... » Cette peinture est une réponse (à la fois ironique et charmante) à la tradition formaliste du monochrome. Sans l'air d'y toucher, F.H. transforme le carré (emblème de l'absolu moderniste chez Malévitch, Mondrian ou Albers) en m2, c'est-à-dire en unité de mesure, à la fois scientifique et commerciale. Subrepticement, l'artiste fait de la même manière *glisser* les données de la « couleur seule » du côté d'une sensualité et d'un érotisme faisant frontalement référence au corps. Cette peinture exprime de façon paradigmatique la relation que F.H. établit très tôt entre l'œuvre, le corps et l'entreprise. Cette pièce constitue en effet sa première tentative d'élaboration d'une œuvre en collaboration avec le monde de l'entreprise, en l'occurrence la fabrique de cosmétiques *Liliane France*. « Ce qui me plaisait, c'était d'imaginer quelle superficie pouvait couvrir un tube de rouge à lèvres. Pour avoir la réponse, j'ai posé la question aux gens dans des boutiques, des entreprises de cosmétiques... Je mettais en place un comportement nouveau. Et j'ai eu envie de perpétuer cette démarche. »

Annette Messenger n'a pas une relation privilégiée avec la « grande tradition abstraite ». Son monde, s'inscrit au contraire dans la « grande », comme dans la « petite » histoire des images. A.M aime mêler et entremêler les genres, les styles et les références : Méliès, Blake, Redon, Hitchcock, Goya flirtent ici allégrement avec les contes de fées ; l'esthétique du Grand Guignol, les chromos publicitaires et les imageries populaires s'acoquinent avec l'art brut et l'art conceptuel... Cette manière de s'immerger totalement dans les images



Bertrand Lavier
Sans titre, 1999

“La pudeur se cache
derrière notre sexe”

Francis Picabia

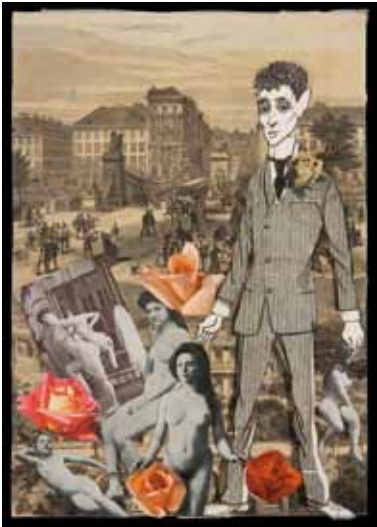


Annette Messenger
Fetichism, 2013
Technique mixte, 34 x 40 x 24 cm

participe finalement d'une forme d'universalité. « J'aime bien les clichés. Montrer des clefs, des ciseaux ou des chaussures, c'est jouer avec ces clichés. On peut bien sûr me traiter de castratrice - et on ne s'en prive pas ! – mais je sais aussi que c'est du sadisme ou du fétichisme à trois francs cinquante !... Ce qui me plaît, c'est de rendre le spectateur un peu honteux, de le mettre dans une position de voyeur surpris, qu'il ait l'impression de déceler des secrets terribles, alors qu'il s'agit le plus souvent d'une imagerie dérisoire de lui-même. Les fantasmes d'Annette Messenger, ce sont les fantasmes de tout le monde ! »

Par un autre biais, les greffes visuelles de Bertrand Lavier déjouent elles aussi les catégories esthétiques (peinture/ sculpture, abstraction/figuration, objet/ art). La démarche de Lavier se veut toujours légère, voire incisive. Elle ne participe en aucune manière d'une forme de cynisme. Ce qui intéresse l'artiste c'est de donner à voir des rencontres, de favoriser des rendez-vous entre les objets du commun (que nous avons en commun) et le “grand art”. Ainsi cette chaussure de « dominatrice » sociée dans la plus pure tradition des sculptures africaines, nous oblige à envisager autrement notre relation au fétichisme sexuel mais aussi artistique.

Bernard Marcadé



9



20



15



1



5



13



10



11



3



21



7

1 Pilar Albarracín,
L'Origine du Nouveau Monde
(*Big Bang*) 7, 2012
Stylo-bille sur papier, collage,
31 x 43 cm
Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

2 Boris Aronson
Sans titre, c.1917-19
Carbone et encre de chine sur papier,
22,5 x 23,5 cm

3 Etienne Beothy
Forme phallique, 1937
Original amarante, 32,5 cm

4 Erwin Blumenfeld
Auktionshäuser [Maisons de ventes],
1930
Collage sur gélatine d'argent,
24,1 x 19 cm

5 Louise Bourgeois
Sans titre (recto-verso), 1995
Feutre sur papier, 22,5 x 30 cm

6 Serge Charchoune
Composition cubism ornamental, 1923
Huile sur toile, 49 x 59 cm

7 Sonia Delaunay
Album n° 1, NR999, 1916
Peinture à la cire sur papier,
21,6 x 22,2 cm

8 Jacques Herold
Le sommeil et le noir, 1963
Huile sur toile, 146 x 114 cm

9 Adolf Hoffmeister
Kafka, 1967
Encre de Chine et collage sur papier,
42,5 x 29,7 cm

10 Lajos Kassák
Décor de scène, 1926
Gouache et collage sur carton laminé,
24,5 x 19,5 cm



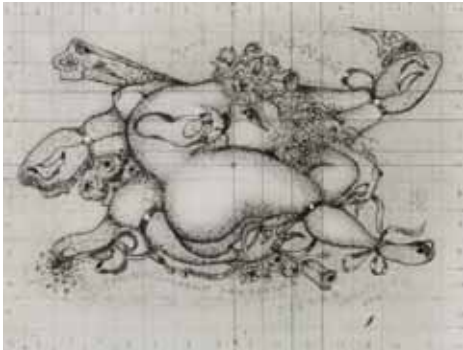
8



12



16



19



18



22



4



2



17



14



6

- | | | | |
|--|--|--|--|
| <p>11 Komar et Melamid
<i>Superobjets-superconfort pour supergens</i>, 1977
Ensemble de 36 photographies,
24,5 x 19,5 cm</p> | <p>14 Jules Perahim
<i>Guessing in Coffee Beans</i>, 1972
Huile sur toile, 60 x 92 cm</p> | <p>17 Léon Tutundjian
<i>Sans titre</i>, 1929
Bois et métal peints, 23 x 25 cm</p> | <p>20 Mike Bouchet
<i>Eye Slot (Johnson and Johnson Childs Eye Vagina)</i>, 2011
Huile sur toile, 180 x 120 cm</p> |
| <p>12 Alberto Magnelli
<i>Sans titre</i>, 1936
Gouache et crayon noir sur papier
jaspé brun, 31,3 x 23,7 cm</p> | <p>15 Marcel Ronay
<i>Marin et jeune fille</i>, 1929
Huile sur papier marouflé sur carton,
54 x 43 cm</p> | <p>18 Joseph Dadoune
<i>Counter Composition V</i>, 2011
Impression jet d'encre, contrecollé sur
aluminium, vitre anti-reflet,
40 x 40 cm</p> | <p>21 François Morellet
<i>En levrette</i>, 1987
Acrylique (empreintes de peau de
porc) sur papier, 75 x 75 cm</p> |
| <p>13 Jules Pascin
<i>Les pâtres</i>, 1903
Aquarelle sur carton, 37 x 51 cm</p> | <p>16 Carl Strüwe
<i>Forme conique. Cristaux d'acide Hippurique. STR 1-002</i>, 1927
Tirage gélantino-argentique,
24 x 18 cm</p> | <p>19 Pierre Molinier
<i>Sans titre</i>, 1967
Crayon et fusain sur papier,
22 x 28 cm</p> | <p>22 Jiri Kolár
<i>Sans titre</i>, c.1980
Collage, 25,6 x 18,4 cm</p> |

KUPKA, LA CHAIR ET L'ESPRIT

Début 1902, âgé de 30 ans, Kupka écrit à la demande de son ami l'écrivain satiriste tchèque Josef Svatopluk Machar un important récit autobiographique dans lequel il raconte avec beaucoup de spontanéité sa jeunesse, abordant, sans fausse pudeur, la question de ses premières histoires d'amour et de son désarroi de jeune homme taraudé par sa sexualité naissante. La dimension sexuelle de la vie ne l'a en fait jamais embarrassé et cette attitude a sans doute eu des répercussions sur son approche du monde, voire sur son expression artistique. Adepte de l'exercice physique, qu'il pratiquera plus tard nu dans son jardin de Puteaux, il voit en effet le corps en accord avec le cosmos et dans l'instinct sexuel une force primordiale : « le *primum movens* de presque tous nos actes, l'axe de rotation de notre vouloir-vivre ». Rattachant cette disposition aux mythes d'Aphrodite et d'Éros, il médite sur l'attirance et l'affrontement des sexes, en termes d'antipathie et de sympathie, imaginant même que l'on pourrait en déduire l'essence de la beauté. Le combat des sexes, voire le combat pour le sexe, Kupka en a donné plusieurs illustrations assez grinçantes, à caractère symboliste, dans lesquelles on peut distinguer la marque de la pensée de Schopenhauer, comme dans les *Pithécantropes*. Ses remarquables illustrations pour *le Cantique des cantiques*, où il joue aussi bien avec l'érotisme le plus brûlant qu'avec des significations ésotériques, témoignent du sérieux avec lequel il envisage cette problématique. Mais il en a également souligné certains côtés comiques, par exemple dans sa magnifique interprétation de la *Lysistratè* d'Aristophane, un livre dont une édition limitée en grec ancien, réservée aux bibliophiles hellénistes et aux curieux, est ornée de culs-de-lampe aux motifs assez salés.



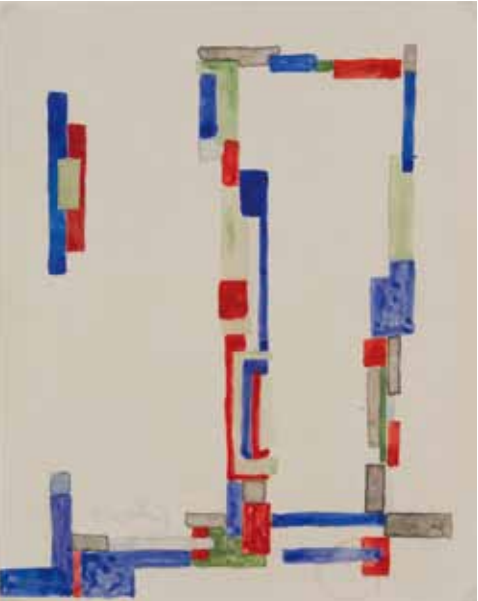
Florale, c.1920
Pastel sur papier, 17,7 x 25,8 cm



Formes animées, c.1920
Gouache sur papier, 33 x 25 cm



Composition blanche et noire, c.1930
Gouache sur papier, 17,6 x 19 cm



Etude pour Plans minuscules, c.1936
Aquarelle sur papier, 24,8 x 20 cm



Etudes pour Circulaires et rectilignes, c.1930-1935
Gouache et aquarelle sur papier, 29 x 21,2 cm

On pourrait réduire schématiquement la création non-figurative de Kupka à une mise en scène de la tension entre les formes, entre les couleurs, à une mise en jeu alliant rapports de force et de séduction, sous les aspects les plus divers. Cette tension se manifeste aussi bien à l'intérieur des œuvres que d'une œuvre à l'autre, dans un déroulement plus ou moins discontinu dont le meilleur exemple est peut-être le séquençage des situations morphologiques du livre *Quatre Histoires de blanc et noir*, 1926, monté de manière pour ainsi dire cinématographique, dans lequel Kupka a exprimé la richesse et la cohérence de son univers formel. Dans sa période non figurative encore, la référence au sexe et à la sexualité est souvent identifiable, parfois même carrément explicite : citons à cet égard quelques œuvres comme la version de *Conte de pistils et d'étamines* conservée à Prague, au cœur de laquelle certains distinguent un couple enlacé, ou encore, datant également du début des années vingt, *la Colorée* où une lumière éclatante pénètre un corps astral féminin. Dans *Conception*, une œuvre machiniste du début des années trente au titre significatif, Kupka s'est amusé à peindre sous la forme d'un squelette fait de bielles et de boulons une moderne Danaé fécondée cette fois non par des pièces d'or mais par une pluie de copeaux métalliques incandescents.

Pierre Brullé



Opéra, c.1920
Aquarelle sur papier, 23 x 23,2 cm

“Je réponds à cela que l’homme créa les colonnes doriques et les colonnes ioniques, et que l’architecture a continuellement créé des formes et leurs modifications qui sont bien proportionnées, et ont toute raison d’exister. La musique est l’art seul de sons qui ne sont pas dans la nature et presque entièrement créés. L’homme créa l’articulation des pensées par les mots. Il créa des écrits, il créa l’avion et la locomotive. Par conséquent, pourquoi ne peut-il pas créer, en peinture et en sculpture, indépendamment des formes et des couleurs du monde qui l’entoure ?”



Etude pour Amorpha, c.1912
Gouache sur papier, 17,8 x 18,7 cm



Etude pour Amorpha. Fugue à deux couleurs, c.1919
Pastel sur papier, 32 x 29 cm



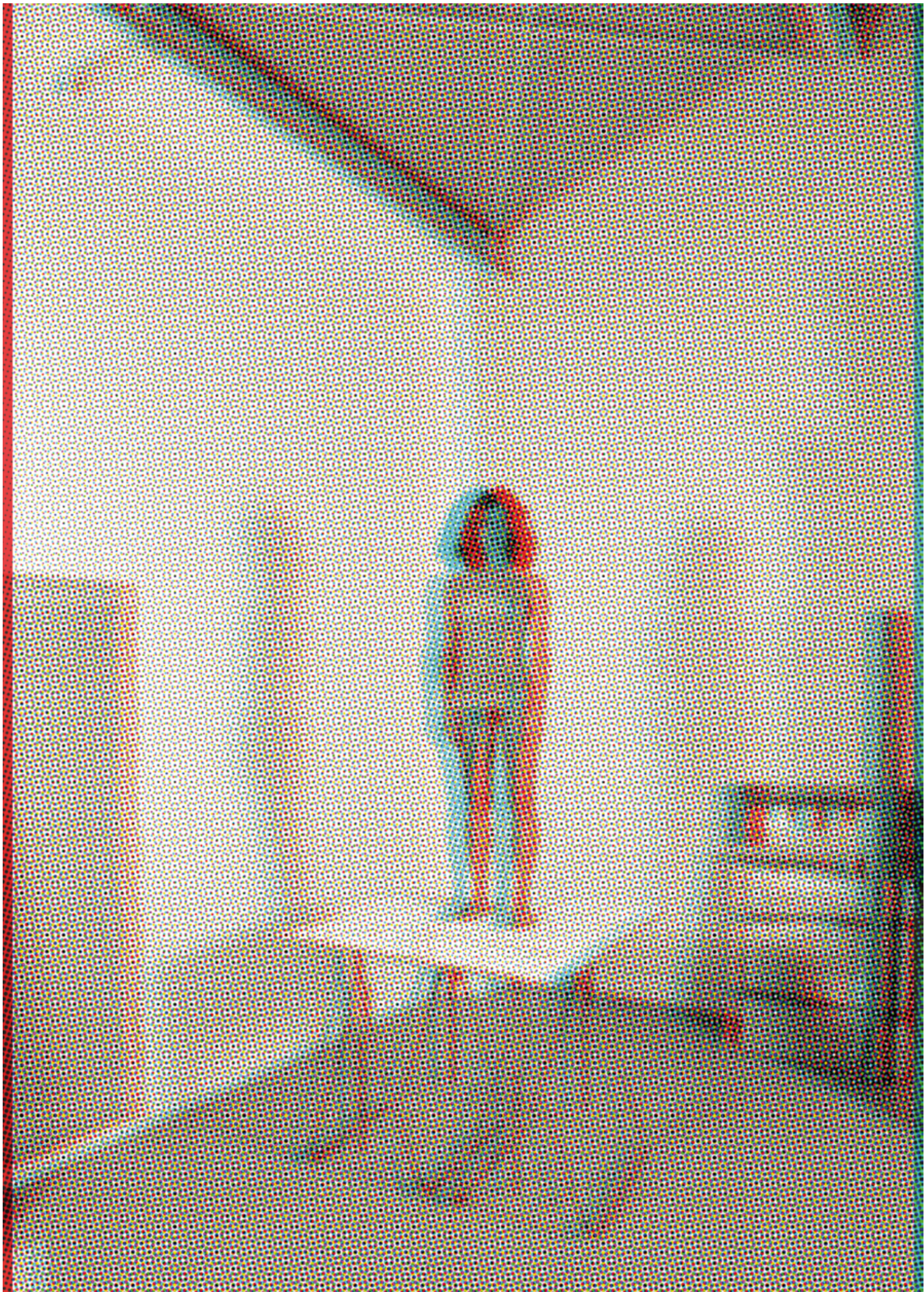
Etude pour Autour d'un point, c.1925
Gouache et aquarelle sur papier, 28 x 27,5 cm



Etude pour Autour d'un point, c.1920-1924
Gouache et aquarelle sur papier, 21,5 x 21,5 cm

“Le public a certainement besoin d’ajouter à l’action du nerf optique celles des nerfs olfactif, auditif et sensoriel. Je suis toujours en train de tâtonner dans le noir, mais je crois pouvoir trouver quelque chose entre la vue et l’ouïe, et pouvoir produire une fugue en couleurs comme Bach l’a fait en musique. Quoi qu’il en soit, je ne me contenterai plus d’une copie servile.”

Citation de Kupka, extraite d’un entretien avec W. Warshawsky, publié dans le New York Times le 19 octobre 1913



Mathieu Mercier
Le nu, 2013
Impression digitale, 50 x 70 cm

GALERIE
LE MINOTAURE
2 RUE DES BEAUX ARTS - 75006 PARIS
www.galerie-leminotaure.com