

EDITIONS LE

MINOTAURE

18 - OCTOBRE 2020

À PARIS
PENDANT*
LA **fiac!**
*la semaine de

CE QUE VOUS AURIEZ PU VOIR À LA FIAC 2020

LES GALERIES LE MINOTAURE ET GUILLERMO DE OSMA
S'INVITENT CHEZ NICOLAS DEMAN

「 MODERNISME EN EUROPE 」 「 À L'AUBE DU XX^E SIÈCLE 」



Jean Arp, *La Fourchette*, 1927-26. Bois et carton peints, 29.3 x 23 cm

GALERIE
LE MINOTAURE

●
Guillermo de Osma
GALERÍA

ÉDITO

Dans le contexte actuel, face aux annulations successives des foires prévues pour cet automne, les galeries françaises et étrangères se mobilisent pour affronter la crise qui touche notre secteur et ne pas décevoir le public. Ainsi, nous avons décidé d'inviter nos amis madrilènes, la Galerie Guillermo de Osma (avec qui nous avons organisé plusieurs expositions en commun et qui expose régulièrement à côté de nous à la FIAC), à préparer ensemble un accrochage exceptionnel que nous vous présentons chez Nicolas Deman (12 rue Jacques Callot – 75006) pendant la semaine de la FIAC, du 21 au 25 octobre 2020. Nous avons sélectionné une vingtaine de pièces exceptionnelles que vous auriez pu voir sur nos stands au Grand Palais et qui, traditionnellement, vous proposent un voyage au cœur du modernisme de la première partie du XX^{ème} siècle.



Auguste Herbin, *Composition symétrique*, 1920
Huile sur toile, 80 x 64 cm

À la fin des années 1910, confrontés aux événements qui bouleversent à la fois l'histoire socio-politique et l'histoire de l'art, les artistes cherchent de nouvelles formes d'expression, expérimentent avec de nouveaux matériaux pour dépasser les techniques traditionnelles de la peinture, abandonner le tableau de chevalet, redéfinir l'espace de l'œuvre, ainsi que ses fonctions. Le souci commun est désormais de donner un sens plus concret à leur travail, de le rendre accessible à un plus grand nombre, d'imprégner la vie quotidienne des gens, et de forger une nouvelle sensibilité. Beaucoup de ces recherches se révoltent et rejettent l'esthétisation et l'intellectualisation du cubisme, en s'inspirant des acquis du constructivisme russe, avec l'idée de créer un art total mariant la peinture, la sculpture, les arts appliqués et l'architecture.

TROISIÈME DIMENSION

L'exploration de la troisième dimension, à travers le relief ou bien encore le collage, devient une des solutions choisies à la fois par les peintres et par les sculpteurs (même si ces distinctions ont alors tendance à se brouiller). La genèse de cette pratique remonte aux années 1910 et met tout de suite en valeur à la fois la double source d'inspiration et la double origine du relief qui presque en même temps naît dans des univers culturels radicalement différents, pour ne pas dire opposés. D'un côté, en Europe occidentale, nous avons affaire – dans le cadre du mouvement cubiste – à un bouleversement au sein des arts plastiques qui remettent en question les modes de représentation traditionnelles s'orientant inévitablement vers l'abandon de la figuration. De l'autre, en Russie, les constructivistes œuvrent à faire de leur art un outil pratique de la Révolution en contribuant à la formation d'un nouvel ordre social et à la diffusion des idéaux socialistes.

Après 1919, dans la période de l'entre-deux-guerres, cette démarche se généralise, étant donné les redéfinitions des systèmes des valeurs et des hiérarchies qu'implique l'expérience de la guerre. En France, elle se traduit dans une approche plus esthétique du purisme et décorative du style art déco, toutes les deux contribuant au renouveau du design, de l'ébénisterie, de l'orfèvrerie et de la mode vestimentaire, alors qu'en Allemagne – au Bauhaus de Weimar, dans le cercle des abstraits de Hanovre et à Berlin –, elle continue et décline les acquis du constructivisme russe. Les deux peuvent se rencontrer et se confronter en 1925 à Paris, lors de l'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes où les pavillons de l'Esprit Nouveau et soviétique suscitent de nombreux débats et concentrent la curiosité du public. Tout en renouvelant les pratiques artistiques de l'époque, ces réalisations donnent aux artistes des débouchés dans la vie courante, leur garantissent des ressources quand la vente des tableaux n'est pas suffisante pour subvenir aux besoins du quotidien.

Et les temps deviennent alors plus durs, surtout en Allemagne, qui au début des années 1930 voit la montée du fascisme et dont le gouvernement devient de plus en plus hostile vis-à-vis de l'abstraction qui occupe une place importante dans les pratiques mentionnées. C'est à ce moment-là aussi que les artistes – jusqu'alors plus dispersés – commencent à se regrouper sur la scène parisienne au sein d'associations telles que Cercle et Carré, Art Concret, Abstraction Création et plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, le Salon des Réalités Nouvelles.

Le travail d'Auguste Herbin, d'Étienne Béothy et de César Domela est à considérer dans ces cadres historiques, culturels et sociaux. Chacun d'entre eux toutefois, représente une approche du relief différente, s'inscrit dans une autre étape de l'évolution de cette technique et cherche de par ce biais des réponses à des questionnements artistiques personnels distincts.

Herbin – le peintre – joue dans cette histoire le rôle de pionnier : ses relief et sculptures polychromes datent des années 1920-21. Après sa période cubiste et la guerre, cette pratique – se situant à cheval entre abstraction et figuration – continue à s'inscrire dans la recherche d'une issue de l'impasse du cubisme et des applications fonctionnelles de l'art dont l'artiste finira par douter, passant dès 1923-24, à la figuration (en tout cas temporairement). Au tout début des années 1930, les reliefs de Béothy – le sculpteur alors figuratif – témoignent de son cheminement vers l'abstraction et de sa volonté de mieux s'intégrer au groupe Abstraction Création, alors composé majoritairement de peintres. Tandis que pour ces deux artistes, comme nous pouvons le remarquer, le relief n'est qu'une solution provisoire et limitée dans le temps, Domela, à partir de 1928, y trouvera l'aboutissement de ses expérimentations antérieures, en fera l'axe principal de son œuvre, devenant un des maîtres incontestables du genre. Il pourra habilement concilier le métier de peintre et de sculpteur, sachant exploiter le potentiel irrévélé des recherches que ses aînés abandonnèrent en cours de route. Même si les trois n'ont jamais travaillé ensemble, même si chacun restait fidèle à sa propre démarche, arrivant à des solutions tout à fait originales et uniques dans leur genre, leurs chemins se croisaient. Notamment dans le cadre d'Abstraction Création et du Salon des Réalités Nouvelles, qui constituaient à l'époque des espaces de dialogue entre les artistes venant d'univers et de pays différents réunis dans un objectif commun de lutter pour la reconnaissance et la promotion de l'abstraction en France et à l'étranger. Nous pouvons donc trouver dans leur travail certains points communs : l'importance attachée à la composition ou bien à la couleur, le traitement raffiné des matériaux utilisés, la volonté d'intégration de l'art à la vie quotidienne, etc.



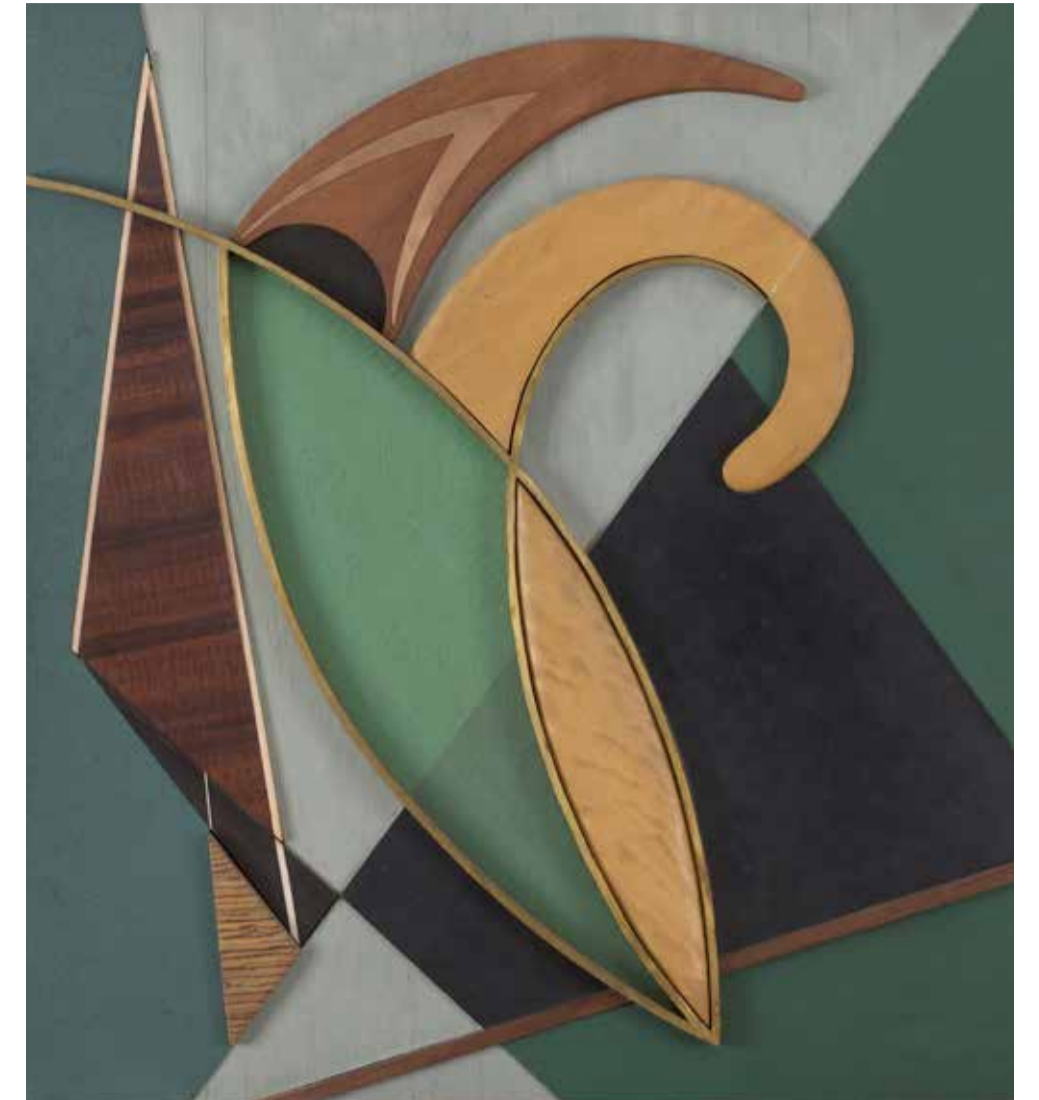
Étienne Béothy
La clé des champs. Opus 140, 1957
Original iroco, 152 cm



Étienne Béothy
Ionisation à trois tours. Forme nucléaire II (Rythmoplastique). Opus 112, 1950
 Original chêne, 30.9 cm



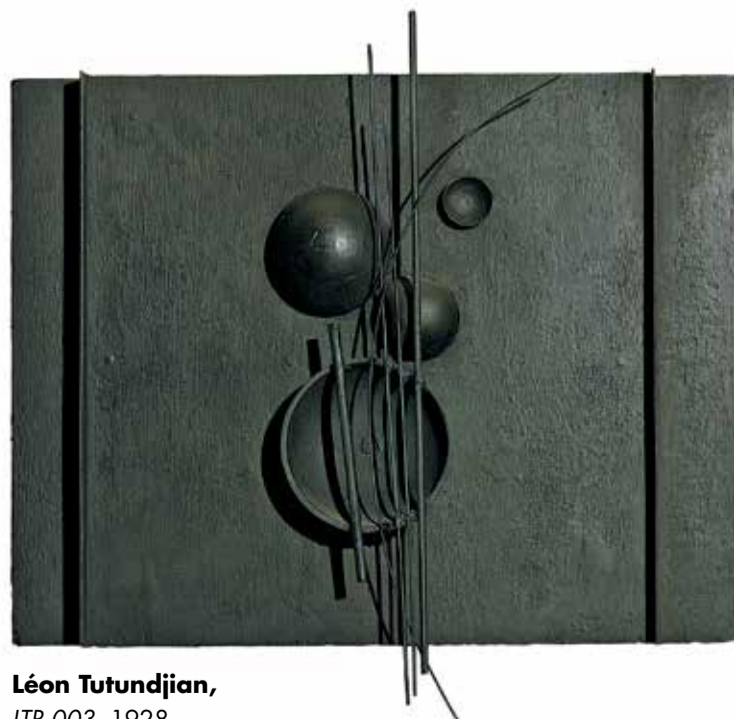
César Domela
Relief n°49, 1955
 Technique mixte, frêne, laiton et



César Domela
Relief n°26A, 1947
 Bois exotique, laiton, 94 x 86 cm



Léon Tutundjian,
LTH 040, 1929
 Peinture fixée sous verre, 21.4 x 18.3 cm



Léon Tutundjian,
LTR 003, 1928
 Bois et fer soudé sur fond noir, 22.5 x 29 cm



Étienne Béothy
La joie. Opus 040, 1929
 Pierre artificielle rose

THÉÂTRE & CINÉMA

À la fin des années 1910 les constructivistes russes œuvrent à faire de l'art un outil pratique de la Révolution contribuant à la formation d'un nouvel ordre social et à la diffusion des idéaux socialistes. Ils s'investissent dans les arts appliqués (typographie, architecture, etc.) ; le théâtre et le cinéma deviennent à leur tour des lieux d'innovation plastique par excellence. Loin du moule réaliste de la fin du XIXe siècle, le théâtre russe accomplit dans les années 1915-25, une révolution comparable à la Révolution d'Octobre. À partir de 1916, Alexandra Exter joue un rôle décisif pour la fondation du théâtre d'avant-garde soviétique, avec les projets des costumes et décors de *Thamie le citharède*, *Salomé*, *Roméo et Juliette* ou encore, en 1924, avec ses costumes futuristes pour le premier film de science-fiction, *Aelita*. Le *Projet de décor de la Dame Duente de Pedro Calderon de la Barca* (production de Alexandre Tairov pour le Théâtre de Chambre de Moscou) de 1924 est caractéristique par son organisation en hauteur, sa prolifération de plateformes et de tréteaux reliés par des ponts et des escaliers décomposant l'espace unique de la scène en une action structurée sur plusieurs niveaux, parfois sur différentes scènes en même temps.

Pendant ses voyages à Paris, Exter rencontre Fernand Léger avec qui elle se lie d'amitié. Celui-ci cherche à l'époque à renouveler le cubisme en ayant recours aux nouvelles valeurs de la modernité : l'énergie, le dynamisme, le mouvement, la



Fernand Léger, *Composition avec figures*, 1919
Lavis, aquarelle et encre de Chine sur papier, 29 x 36.5 cm

machine, la ville, le sens des objets. Léger est en contact avec le monde du cinéma et le théâtre dès 1913-14, mais ce n'est qu'après la guerre, vers 1918 qu'advient réellement la rencontre entre son œuvre et le monde du spectacle, au moment où se développe la période mécanique de sa recherche et où il commence à collaborer avec les Ballets suédois. Pour rendre compte de l'intensité de la vie moderne et de sa mécanisation, Léger intègre dans ses réalisations de l'époque

des éléments du monde urbain et industriel. On y trouve des objets, des signes, des formes plastiques, des motifs géométriques choisis, assemblés et ordonnés pour constituer une esthétique proche de l'abstraction. Un ensemble composé de lignes droites, obliques, courbes, qui traduit visuellement la mécanisation et le modernisme technologique est bien visible sur la gouache de 1919 présente dans notre accrochage.



Autour de 1912-13, cherchant leur propre voie vers l'abstraction, Sonia et Robert Delaunay inventent le simultanéisme. Se référant aux recherches de Vassily Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Frantisek Kupka et réinterprétant le cubisme pratiqué au sein de la Section d'Or, ils s'inspirent des travaux scientifiques de Michel-Eugène Chevreul sur les contrastes simultanés des couleurs afin de remplacer la représentation du réel par la réalité de la lumière et du mouvement qui expriment l'énergie de la vie moderne : les innovations technologiques, le développement urbain, la vitesse des machines, la conquête de l'air, le sport, le cosmopolitisme... Sur les toiles simultanées, le caractère optique et dynamique de la surface picturale sont accentués par le mouvement giratoire des cercles déclinés en différentes tailles et couleurs, tantôt en contour, tantôt pleines, complètes ou non, pénétrant la trame orthogonale des plans unifiés par les procédés de passages cézanniens. La gamme colorée s'appuie sur les rencontres de couleurs complémentaires – à savoir : bleu / orangé, jaune / violet, bleu / jaune, vert / rouge. Autrement que son mari – voué intégralement à la peinture – et en rapport avec les traditions de son pays natal, Sonia se consacre avant tout à imprégner le quotidien moderne du simultanéisme, l'appliquant à la mode, les tissus, l'ameublement, l'architecture d'intérieur, la publicité, l'édition, le théâtre et le cinéma, etc. En 1925, lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs, elle installe une boutique éphémère sur le Pont Alexandre qui confirme sa réputation et lance sa carrière. Plusieurs commandes importantes datant de cette époque offrent à Sonia l'occasion de développer son travail dans le champ temporel et de dépasser ce faisant les deux dimensions de la toile et du papier. Diaghilev, l'impresario des Ballets russes, engage les Delaunay en 1918, les chargeant de dessiner les costumes et décors de la reprise de *Cléopâtre*. Même si le couple se partage la tâche – Robert préparant les décors, Sonia les costumes – l'un et l'autre conçoivent le spectacle tel un tout uni par l'esthétique simultaniste. *Cléopâtre* y fait son entrée vêtue d'un costume simultané composé de plusieurs voiles multicolores superposées qui l'enserrent étroitement. En unissant la scène et le proscenium, les colonnes de support et les murs du fond de l'orchestre par un thème décoratif continu, ils transforment le théâtre en environnement immersif total qui ceint le visiteur comme s'il pénétrait dans un tableau.



Sonia Delaunay, *Projet de costume de Cléopâtre pour le ballet « Cléopâtre »*, 1918
Aquarelle sur papier, 57 x 36.5 cm

Sonia Delaunay
Projet de trois costumes pour le ballet « Cléopâtre », 1918
Aquarelle sur papier, 23.7 x 50.7 cm

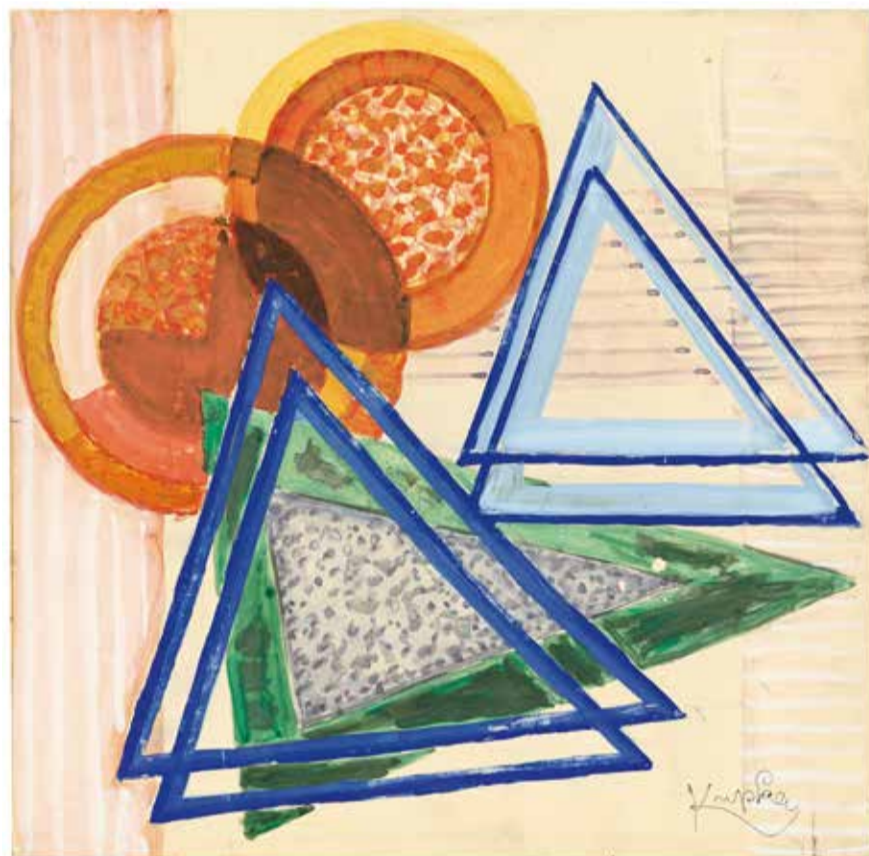


Alexandra Exter
Projet de décor de la Dame Duente de Pedro Calderon de la Barca (production de Alexandre Tairov pour le Théâtre de Chambre de Moscou), 1924
Gouache sur papier, 56 x 83 cm

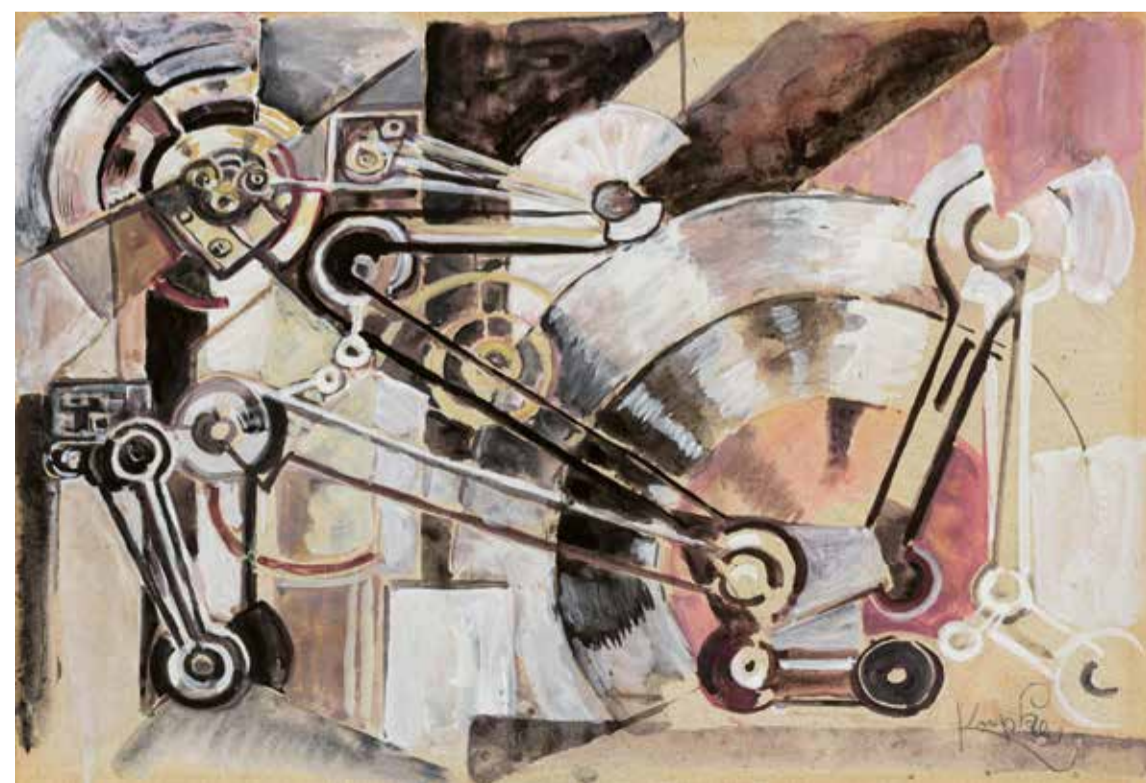
FRANTIŠEK KUPKA

Les avant-gardes du début du XXe siècle partagent une fascination pour les technologies modernes. Marcel Duchamp déclare devant une hélice d'avion : « C'est fini la peinture. Qui fera mieux que cette hélice ? » Deux grandes expositions new-yorkaises organisées au MoMA en 1934 et 1936, rappellent l'importance et l'intérêt des artistes pour l'esthétique de la machine. Elles mettent en évidence sa place en tant que source d'inspiration et de renouvellement des formes, au même titre que le furent la sculpture africaine et l'estampe japonaise.

L'intérêt de Kupka pour le monde de la machine est plus tardif. Il réalise à la fin des années 1920 une trentaine d'œuvres sur ce thème. C'est pour lui un moment de remise en cause. De manière assez soudaine, il introduit dans ses œuvres jusqu'alors beaucoup plus organiques des éléments tirés de la réalité. L'incursion vers l'univers mécanique lui permet de retrouver des interrogations plus anciennes. Une nouvelle fois, il est question de mouvement et de rythme. Pour l'artiste, l'art est avant tout concret, inscrit dans la matérialité de la peinture. Son goût pour la science, son désir de dépasser l'habituelle opposition entre organique et mécanique le porte à représenter ce son moderne issu des engrenages, des bielles et des pistons, souligné de vacarme et de vitesse. D'esprit plutôt baroque, la série « machiniste » permet à l'artiste de redonner une place prépondérante à la géométrie, dans des jeux formels complexes dont l'esprit est parfois assez proche de celui du constructivisme. L'ensemble consacré à l'étude de la machine n'est pas seulement un hommage aux formes industrielles parfaites d'éléments mécaniques. Il s'agit aussi d'une interrogation sur la pratique artistique, prolongée et soulevée dans les années trente par Kupka dans ses œuvres les plus abstraites et dépouillées. Tirant partie de cette expérience, Kupka parvient, au terme d'un processus d'« abstraction » consciencieux, à une géométrisation des formes par laquelle il semble renouer avec l'esprit de ses premières œuvres non-figuratives.



František Kupka
Doubles aspects, c. 1930
Gouache sur papier
28 x 28 cm



František Kupka, *Conception*, c. 1927-1929
Gouache et aquarelle sur papier, 21.8 x 31.9 cm

GEORGES VALMIER

Si la carrière de Georges Valmier commence déjà avant la Première Guerre mondiale – il expose au Salon des Indépendants en 1913 –, elle n'accélère qu'au tournant des années 1920 au moment où l'artiste intègre le cercle de la galerie de l'Effort Moderne qui constitue un des lieux culturels les plus vivants de l'entre-deux-guerres. Dès 1921, le style du peintre évolue : il simplifie et agrandit ses plans géométriques, supprime les détails et éléments anecdotiques qui aidaient à la lecture de l'œuvre. Rosenberg, de son point de vue de marchand, est toutefois plutôt enclin à inciter ses artistes à rester dans le domaine de la figuration. Valmier réintègre alors des personnages aux silhouettes cubisantes dans ses compositions. Vers 1926, toujours sur le conseil de Rosenberg, il commence à peindre des toiles de formats plus importants, de grands ensembles décoratifs, comme celui réalisé pour le nouvel appartement situé au 75 rue de Longchamp à Paris où le marchand déménage sa collection personnelle en 1928. La salle à manger confiée aux artistes de la galerie (à côté de Valmier, de Chirico, Ernst, Metzinger, Severini et Picabia) est la seule résolument moderne dans l'ensemble meublé plutôt dans le style Empire et Restauration. Le marchand expliquait les raisons de cette parenté, en affirmant que l'art de la Restauration devait ses premiers éléments de vie à la conjugaison de la tradition royale et de la tradition populaire, en réaction – comme le cubisme – contre l'officiel, le convenu et toutes les facilités de la classe moyenne installée. Valmier réalise au total neuf toiles pour la pièce : l'imposant triptyque *Paradis terrestre-Eve-Adam* placé au-dessus de la cheminée, la grande composition *Promenade* située en face, par-dessus la desserte et encadrée par deux sculptures de Csaky, ainsi que cinq dessus de

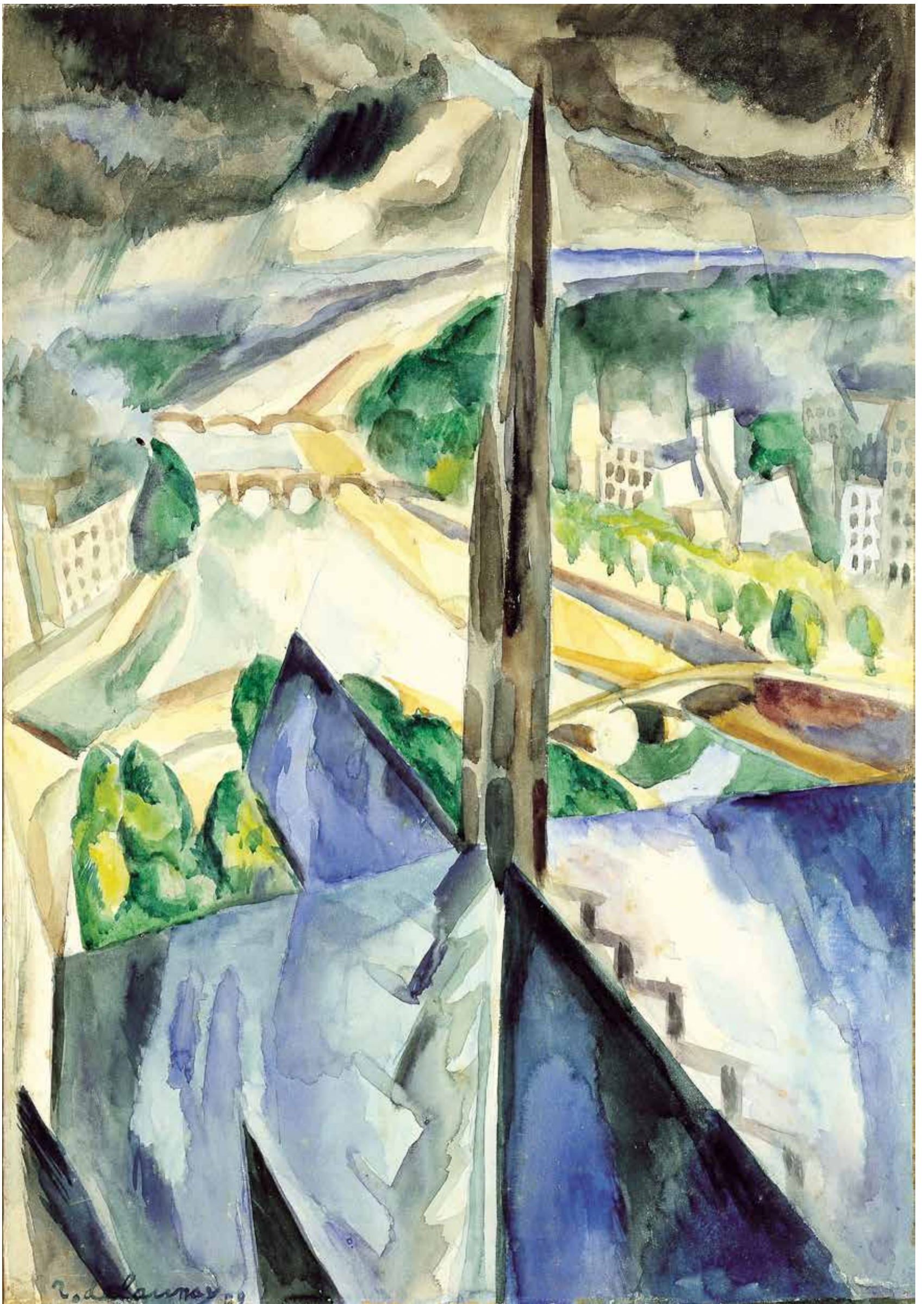


Georges Valmier
Adam, 1930
Huile sur toile, 160 x 130 cm

Georges Valmier
Le Paradis terrestre, 1930
Gouache et collage sur papier, 27 x 21 cm



porte, dont la *Nature morte aux cerises*. Le travail sur cet ensemble occupe une bonne partie de son temps entre 1928 et 1930 et l'on peut dire qu'il constitue l'aboutissement des recherches menées au cours de trois dernières années. La facture, lisse et régulière, demeure inchangée, tandis que les éléments géométriques et sa palette ont considérablement évolué. Les roses et les mauves dominant dans les dernières années sont contrebalancés par des couleurs foncées et des gris métalliques. Le noir n'est plus seulement un contour, mais il est utilisé en aplat pour certains fonds et cerne, d'une ligne serpentine souple, plus ou moins appuyée, les formes toutes en courbe, imbriquées et superposées. L'espace dans lequel sont disposés les objets, fruits et personnages paraît irréel et impalpable, échappant à la perspective traditionnelle.



Robert Delaunay,
La Flèche de Notre-Dame, 1909
Aquarelle sur papier, 63.5 x 44.5 cm

GALERIE
LE MINOTAURE

2 rue des Beaux-Arts - 75006 Paris
Tel: 01 43 54 62 93
sapiro.benoit@wanadoo.fr


Guillermo de Osma
GALERÍA

Claudio Coello, 4 - 28001 Madrid
Tel. +34 91 435 59 36
info@guillermodeosma.com