

EDITIONS LE MINOTAURE

19 - mars 2021

GALERIE DE Portraits



Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1985, Collage, acrylique, crayon gras et xérox sur papier marouflé, 57,5 x 77 cm

Au printemps 2021, les galeries Le Minotaure et Alain le Gaillard tombent le masque et se transforment en une *Galerie de Portraits*. À travers un joyeux brassage d'œuvres modernes et contemporaines, l'exposition revisite l'art du portrait en partant de ses interprétations plus classiques dans le style de l'École de Paris, jusqu'à ses exemples les plus inattendus qui cassent les codes du genre. En mettant face à face, Jules Pascin et Marina Abramovic, Serge Férat et Martial Raysse, Man Ray et Jean-Michel Basquiat, Pierre Molinier et Thomas Ruff, nous proposons une réflexion sur la représentation de soi et de l'autre, ou encore sur la transformation de l'image de la femme au XXe et XXIe siècle.

La première partie de l'exposition se focalise sur le portrait, tel qu'il a commencé à être réinventé par les peintres et les photographes d'avant-garde dans le contexte des révolutions esthétiques du début du XXe siècle jusqu'à ses versions contemporaines qui dans les corps et les visages qui portent le sceau de l'exclusion, cherchent l'émotion et la vulnérabilité

tout en questionnant les limites de ce qui est «montrable» et «toléré».

La deuxième partie, intitulée «l'artiste et son double» pose la question de l'identité : il s'agit de qualifier le sujet qu'est l'artiste, de signifier sa personnalité hors norme, d'exalter sa subjectivité qu'on pense unique et incomparable. Nous y montrerons plusieurs autoportraits des photographes des années 1920 et 1930 parmi lesquels celui de Pierre Molinier – en Chaman –, repose sur l'ambiguïté du personnage, le travestissement et les modifications corporelles que l'artiste fait subir à son corps. Il traite tout particulièrement de la notion de l'entre-deux : entre vie et mort, entre masculin et féminin, entre public et privé. Les autoportraits des plasticiens plus contemporains, à commencer par Basquiat jusqu'à Thomas Ruff, font ressortir les peurs et les démons de l'artiste : le narcissisme, la mort, la soif de reconnaissance, l'impossible détachement et l'engluement dans le réel en même temps qu'ils mettent en scène l'être fragile, incertain, voir monstrueux.

Le troisième axe donne la parole aux femmes dont image dans l'histoire de l'art occidental est marquée par les signes codés de la tradition machiste post-renaissance ayant mis en avant une idée de passivité, de soumission et de disponibilité sexuelle pour l'œil voyeuriste et les désirs des hommes. Le *Tableau de chasse* de Pascal Bernier – un trophée de biche affublée d'un maquillage outrancier et d'un brushing impeccable, détourne de manière particulièrement pertinente l'imaginaire machiste et sexiste de la société de consommation. À partir de la seconde moitié du XXe siècle, avec la montée des mouvements féministes, la femme commence toutefois à se réapproprier son image qui tout d'un coup commence à se dégrader pour mieux parler de la condition féminine. Alors que la série des *Mouchoirs* de Louise Bourgeois parle de leur impossibilité à s'épanouir, Marina Abramovic – en s'automutilant – aborde la question de la responsabilité de notre regard passif sur la violence.

L'autre

Le 20ème siècle est marqué par la naissance de l'abstraction pour laquelle les notions de ressemblance, figuration ou expression d'un sujet disparaissent au profit de ce qui anime l'artiste. Le portrait devient donc une manière d'exprimer autre chose, un prétexte pour de nouvelles expérimentations formelles. La figure humaine est décomposée, recomposée, détournée ; revisitée, en somme, par la vision personnelle de l'artiste. Ainsi, Cézanne réduit ses figures à des volumes simples, construits avec la couleur ; Picasso, faisant le portrait de Gertrude Stein, anguleux comme un masque ibérique ou africain, dit à son modèle : « Vous finirez par ressembler à votre portrait ! » ; Matisse, répondant aux commentateurs, écrit : « Je ne fais pas un portrait, je fais un tableau ».

Parmi la sélection en art moderne, nous retrouvons plusieurs portraits réalisés par Adolf Hoffmeister qui, dans le genre de la caricature, se distinguait par l'étendue de sa production et l'acuité de son trait. Maîtrisant parfaitement les méthodes traditionnelles de ce type de représentation (exagération, raccourci, déformation, accentuation des certains détails caractéristiques de la personne), Hoffmeister savait s'en servir pour révéler le vrai visage de ses protagonistes sans jamais les ridiculiser ou les juger. Ainsi, c'est avec un œil tendre qu'il dessine en 1928 Tristan Tzara et James Joyce : le premier avec sa canne et son inénarrable monocle devant le Dôme, brasserie mythique du quartier de Montparnasse où se réunissaient artistes et écrivains dès le début des années 1900 ; le second confondu dans le corps de Léopold Bloom, l'anti-héros représentant Ulysse dans son grand roman éponyme. Sur un navire pas plus grand que sa jambe, Joyce vogue sur l'océan, quelque part entre sa terre d'origine, l'Irlande, et celle de son personnage, la Grèce. Si l'artiste tchèque choisit de représenter ses amis et contemporains, Marie Vassilieff, dans la sculpture que nous exposons (c. 1922), préfère façonner le portrait d'un personnage historique de plus de 800 ans son aîné : Nizam al-Mulk, vizir des sultans seldjoukides au 11ème siècle.

C'est encore un autre type de portrait que nous propose Hugo Scheiber en 1925 : il ne s'agit pas là de la représentation d'une personne ou d'un personnage réel, connu ou identifiable, mais celui d'une figure symbolique : le portrait de l'Homme Futuriste (*Figure futuriste*, 1925). Par son coup de pinceau vif et épais, le peintre anime son personnage d'une aura forte et imposante, presque architecturale, effet renforcé par des tons jaunes et ocres dominants qui rappellent certains matériaux métalliques. A travers ce langage hautement expressif, la figure humaine semble se transformer en une construction de l'ère moderne, en un monument érigé à la gloire du futurisme.

En 1943, André Masson, en plein milieu de sa période dite « américaine » (1941-1945), exécute un portrait rayonnant de son fils Diego, âgé alors de 8 ans. Le jeune garçon, positionné debout et de profil, est représenté dans la candeur de l'enfance, le visage poupon et les joues roses, l'œil vif et curieux, l'oreille ornée de deux cerises rouges. La calligraphie à la chinoise – chère à Masson – que l'on retrouve sur le côté gauche du tableau

(« Diego » inscrit à la verticale), le trait libre et léger du dessin rappelant certaines encre de Picasso, la palette lumineuse et la mise en couleurs plane à la Matisse, font naître un portrait à la fois gai et plein de tendresse. Aujourd'hui, c'est toujours par la peinture qu'une artiste comme Nina Mushinsky réalise ses portraits. Seulement, avant de reproduire ses modèles sur la toile, elle les photographie. A travers ce médium, elle cherche à capter la singularité d'une rencontre, d'une émotion, ou d'une expérience vécue, à immortaliser un moment en partant du principe qu'il est préservé pour l'éternité. En revanche, les peintures ne sont pas liées à un instant précis, elles sont « intemporelles ». L'artiste, après avoir pris une photo, attend parfois plusieurs années avant de la tirer. Elle la met ensuite de côté pour la peindre principalement de mémoire, dans l'intimité de son studio. Dans le portrait *Betsy, jeune fille et une poupée* (2018-2019), la jeune fille représentée n'est autre que la célèbre peintre américaine Elizabeth Peyton, à l'époque où elle fréquentait la même école d'art que Nina Mushinsky. La photographie à l'origine du portrait est donc certainement prise dans les années 1980, quand Elizabeth est encore une étudiante et... une anonyme. La peinture quant à elle, est réalisée en 2018-2019, près de 40 ans plus tard donc, le temps pour la jeune inconnue à la poupée de se faire un nom sur la scène artistique internationale. C'est ce temps de latence entre deux moments éloignés qui intéresse Nina Mushinsky, ce temps de recul nécessaire pour faire accoucher la photographie d'une histoire : « Isoler les images les aspire dans un trou noir, les anéantit et les éclaire en même temps », explique-t-elle.

Dans son œuvre *Hip-Hop Tributes* (2006), l'artiste contemporain Julien Beyneton choisit, quant à lui, de présenter non pas le portrait d'une mais de 12 personnes différentes : 12 figures du hip-hop américain (rappeurs, DJ, producteurs de musique...) qui ont marqué le genre musical dans les années 1980 et 1990. En plus de rendre hommage à des individus, cette série de portraits met en valeur des formes d'art trop souvent déconsidérées, celles de la musique hip-hop donc, mais également celles de l'art urbain et particulièrement du graffiti, étroitement lié à la culture hip-hop. En effet, les portraits sont exécutés à la peinture acrylique qui forme la base de l'outil le plus utilisé par les graffeurs : la bombe aérosol. Suivant les codes de ce type de peinture murale, l'artiste pratique un trait réaliste très expressif et utilise des couleurs explosives, hyper-vitaminées. Un effet volontaire de coulure apparaît au bas de chaque effigie, comme si les portraits avaient été faits hâtivement à même les murs de la rue. La rue mais plus généralement la ville et les quartiers populaires, voilà les terrains que Beyneton a fait entrer dans sa peinture à travers le portrait de figures connues comme ces stars du hip-hop que nous voyons dans l'œuvre présentée mais également, et surtout, à travers le portrait d'hommes et de femmes anonymes vivant dans leur univers, d'individus que la société ne veut pas voir ou tolère tout juste : jeunes, marginaux, SDF, mendiants...

L. B.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

- 1 Man Ray, *Kiki de Montparnasse*, 1930, Tirage argentique d'époque, 24 x 17,6 cm
- 2 Francis Picabia, *Portrait de Greta Garbo*, c. 1933-34, Crayon sur papier, 29,5 X 19,4 cm
- 3 Erwin Blumenfeld, *Portrait de Cecil Beaton*, 1933, Tirage gélatino-argentique d'époque (unique), 31,7 x 23,6 cm
- 4 André Masson, *L'enfant aux cerises (Diego)*, 1943, Huile sur toile, 65 x 50 cm
- 5 Hugo Scheiber, *Figure futuriste*, 1925, Gouache sur carton, 70,5 x 49 cm
- 6 Marie Vassilieff, *Portrait de Nizam al-Moulk*, c. 1922, Papier mâché, crins, huile, 83 cm
- 7 Maryan, *Sans titre*, 1976, Crayon sur papier, 53 x 73 cm
- 8 Nina Mushinsky, *Betsy, jeune fille et une poupée*, 2018-19, Huile et cire sur toile, 92 x 61,5 cm
- 9 Adolf Hoffmeister, *Tristan Tzara au Dôme*, 1927, Encre de Chine, 29 x 20 cm
- 10 Luc Tuymans, *Sans titre*, 1970, Huile sur papier, collage sur papier fumé, 40 x 20 cm
- 11 Julien Beyneton, *Hip-Hop Tributes, série 2*, 2006, Acrylique sur papier, 65 x 50 cm (chaque)
- 12 Philippe Pasqua, *Sans titre*, 1999, Photomontage, 21 x 20 cm (chaque)

L'artiste et son double

La deuxième partie de l'exposition, intitulée « l'artiste et son double », fait la part belle au genre de l'autoportrait avec une sélection d'œuvres donnant à voir différentes manières de se représenter. Par des techniques diverses, ces autoportraits posent la question du « comment se montrer ? » – magnifié, caricaturé, métamorphosé, dédoublé ?... – et par là du « que montrer ? » – ou ne pas montrer de soi. Cette problématique a vivement intéressé les artistes au 20^e siècle, période où l'image du soi artistique devient ambivalente, hétérogène, de plus en plus détachée du concept de la ressemblance. Quelles que soient sa forme et son intention, l'autoportrait est une réflexion sur l'identité et le moi créateur mais il peut être aussi, notamment dans ses formes plus contemporaines, une réflexion plus générale sur la condition de l'homme et sur le rapport de soi à l'autre.

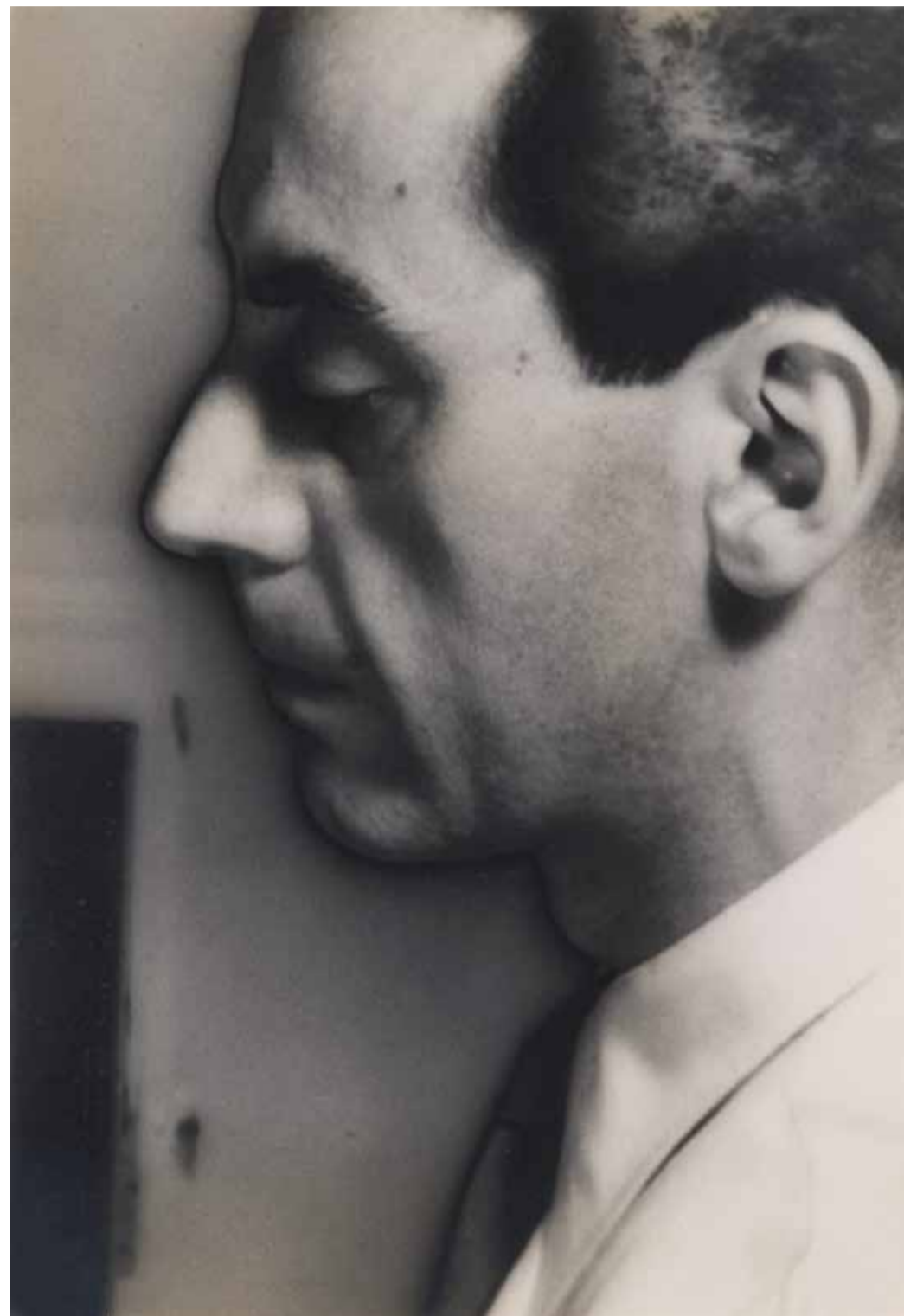
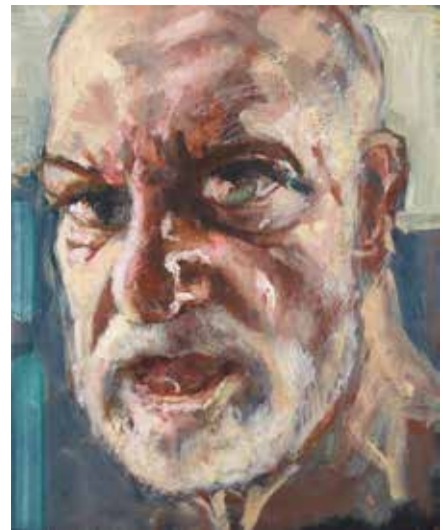
Le genre de l'autoportrait est identifié comme tel au 16^e siècle, au moment où, peu à peu, l'artiste se distingue et se sépare de l'artisan pour acquérir un statut autonome. Naturellement, le genre évolue au cours des siècles suivants, mais c'est au 20^e siècle, avec les événements historiques majeurs que sont les deux Guerres mondiales et le développement sans précédent d'innovations technologiques et scientifiques qu'il va connaître des bouleversements stylistiques, formels et conceptuels. À cet égard, l'autonomie croissante de la photographie est une vraie aubaine pour les artistes désireux non seulement de capturer mais aussi de jouer avec leur propre image. Si à ses débuts, l'autoportrait photographique cherchait surtout à rendre une image affirmative du soi – le modèle posait droit ou de trois-quarts, sans artifice, entouré parfois des attributs de sa profession –, c'est un tout autre exercice qui est à l'œuvre au siècle suivant dans les milieux de l'avant-garde artistique. À partir de ce moment, l'artiste tend à détourner son image et instaure ainsi un dialogue avec le spectateur.

Notre *Galerie de Portraits* présente plusieurs exemples de ces expérimentations. Tandis qu'en 1939 Man Ray fait le choix de concentrer son image en un autoportrait de profil très serré, souligné par un effet léger de solarisation, Ilse Bing en 1936 éloigne la sienne de notre regard en posant en arrière-plan, à la hauteur du métro aérien de New-York. Elle apparaît floue derrière une espèce de hublot circulaire, réplique à taille humaine de l'objectif de son appareil qu'elle dirige vers le spectateur. Cette triple mise en abyme – l'œil, l'objectif, le hublot – indique qu'il ne s'agit pas tant pour elle de montrer quelque chose de sa personnalité mais de se représenter dans son identité sociale, en tant que femme-photographe. À travers l'angle de vue audacieux qu'elle choisit, la « Reine du Leica » associe son autoportrait à la ville de New-York et ses mythiques gratte-ciels, s'emparant ainsi des symboles et des territoires de la modernité, traditionnellement occupés par les hommes : l'urbanisme, l'architecture industrielle ou les paysages géométriques. Que ce soit chez Man Ray ou Ilse Bing, l'autoportrait est une manière de célébrer la technique, l'appareil photographique allant parfois jusqu'à se confondre avec le corps de l'artiste comme une prothèse essentielle à la création. C'est bien ce que nous observons dans la photographie de Bing à peine visible derrière son Leica mais également dans l'autoportrait d'Erwin Blumenfeld (c. 1932-1937) où l'œil et la main – uniques parties de son corps réellement visibles – semblent ne former qu'un tout avec l'engin.

Se représenter autrement que tel qu'on est vu habituellement, de manière fragmentaire ou allégorique comme avec le « corps-machine » des photographes cités en exemple plus haut, c'est une ambition partagée par de nombreux artistes au 20^e siècle. Certains sont même allés jusqu'à se travestir, non pas pour dissimuler leur identité mais au contraire pour en révéler la part cachée ou fantasmée. Ainsi, lorsque Pierre Molinier, dans son autoportrait intitulé *Le Chaman* (1966), se couvre d'accessoires essentiellement féminins, c'est une manière d'incarner son idéal androgyne, d'atteindre un état de plénitude ultime. La figure du Chaman qui suscite son intérêt de par son ambiguïté – c'est une créature de l'entre-deux, ni homme ni femme, médiateur entre les êtres humains et les esprits – lui permet de sortir de son corps tout en questionnant les limites de ce qui est « montrable » et « toléré » – il arbore en effet, en même temps que ses atours féminins, un sexe masculin dressé pour le moins suggestif, qui contribue à brouiller les notions de genre et d'identité.

Dans son autoportrait (1985), Jean-Michel Basquiat ramène son image à sa plus simple représentation : une ombre de profil que seul un œil blanc allongé vient rehausser. Découpée sur un fond aux allures de cahier d'écolier, la silhouette de l'artiste apparaît entourée de références symboliques (textes énigmatiques, mots, formules, dessins...) qui sans doute, et comme souvent dans l'œuvre de Basquiat, renvoient à des éléments autobiographiques. Mais ici la question de l'identité est posée à rebours, à travers celle de l'anonymat, de l'effacement de soi. En se représentant sous la forme d'une figure schématisée, dépouillée, caractérisée essentiellement par la couleur de sa peau, l'artiste donne à voir non pas sa propre image mais une image beaucoup plus universelle : celle du corps de l'Homme noir, omniprésent dans son travail. Par là, il questionne la place de celui-ci dans la société et s'interroge « sur le constant phénomène d'annulation, le déni du droit à l'action » (O. Enwesor, in *A question of Place*, art. p. 241). L'autoportrait devient donc un moyen de se faire porte-parole d'une communauté, il ne vise plus tant à refléter l'image d'un soi mais bien l'image d'un *Nous*.

L. B.



- 1 **Pierre Molinier**, *Chaman*, 1966, Tirage argentique d'époque, 17,5 x 12,5 cm
- 2 **Edmund Kesting**, *Autoportrait comme peintre*, 1930, Tirage ferrotype gélatino-argentique d'époque, 27,7 x 23 cm
- 3 **Léon Tutundjian**, *Sans titre*, 1925, Gouache et encre de Chine sur papier, 27 x 21 cm
- 4 **Ra'anan Levy**, *Autoportrait*, 2020, Huile sur toile, 34 x 27 cm
- 5 **Man Ray**, *Autoportrait solarisé*, 1931, Tirage gélatino-argentique d'époque, 24,3 x 16,7 cm
- 6 **Béla Kadar**, *Autoportrait caricature*, 1921, Mine de plomb sur papier, 31,5 x 23 cm
- 7 **Jacques Villeglé**, *Opération quimpéroise - Le Quartier*, 2006, Affiches lacérées marouflées sur carton, 41 x 33 cm
- 8 **Thomas Ruff**, *Portrait (Autoportrait double)*, 1991, Tirage chromogène, 20 x 20 cm
- 9 **Ilse Bing**, *New York. Metro aérien et moi*, 1936, Tirage argentique d'époque, 18,8 x 28,2 cm
- 10 **Erwin Blumenfeld**, *Autoportrait avec objectif*, c. 1932-37, Gélatine d'argent, 29,8 x 24 cm
- 11 **César**, *Sans titre*, 1968, Résine, 45,5 x 45,5 cm (chaque)

Elle

La troisième partie de l'exposition est consacrée aux portraits de femmes, surreprésentées dans l'art depuis la préhistoire. Déesse, héroïne, objet de dévotion ou de désir, muse, femme au foyer et épouse modèle, travailleuse appliquée... autant d'images archétypales dans lesquelles la femme, assujettie à l'homme dans ses représentations fantasmagoriques, a été figée au cours des siècles. Au 20^{ème} siècle si ces images subsistent dans de nombreux portraits, elles commencent aussi à être mises à mal par des artistes désireux d'en finir avec une vision de la femme jugée comme trop souvent réductrice. Notre *Galerie de Portraits* offre là encore un panorama représentatif de ces différentes perceptions.

Avec *La femme en chemise* (1928), Jules Pascin s'inscrit dans un répertoire classique où la femme est perçue comme un objet de désir. Le modèle est assis sur une chaise, un bras posé sur l'accoudoir, l'autre sur ses cuisses dénudées, la tête penchée indolemment vers le sol. Si la charge érotique du portrait est indéniable (la femme est vêtue d'une courte chemise de nuit qui laisse paraître ses cuisses donc, mais aussi ses bras, son buste et une partie de sa poitrine), c'est avant tout quelque chose d'une douceur mélancolique, d'une vulnérabilité féminine que le peintre cherche à capter et à traduire sur la toile. Les portraits de Pascin, surtout de la dernière période, dans leur palette et leur expression, sont très tendres et pleins de sensualité. Le trait ne dessinant que vaguement les contours, la touche nacrée, légère aux couleurs irisées, dans les tons de gris, de rose, d'ocre, de bleu-violacé, lui permettent de rendre ses modèles baignés dans une lumière qui reflète plus un état d'âme que la réalité d'un corps.

Lorsqu'il immortalise Kiki de Montparnasse – qui fut son amante pendant près de 8 ans –, Man Ray contribue à faire de son modèle une égérie. A travers son objectif, il sublime sa muse qui deviendra – par son regard mais également par celui de nombreux autres artistes qui en feront le portrait – une icône du Paris artistique de l'entre-deux-guerres. Dans ses portraits les plus connus, Man Ray pare Kiki d'accessoires et d'ornements qui mettent en valeur son image, parfois jusqu'à transformer son corps en un vrai objet esthétique – on pense notamment au célèbre *Violon d'Ingres* de 1924. Si le portrait que nous présentons ici (1930) est plus simple car plus classique et spontané – Kiki pose de trois-quarts, vêtue à la mode de son temps –, il n'en laisse pas moins transparaître, à travers le visage rayonnant du modèle, le regard épris de fascination – et de passion – du photographe.

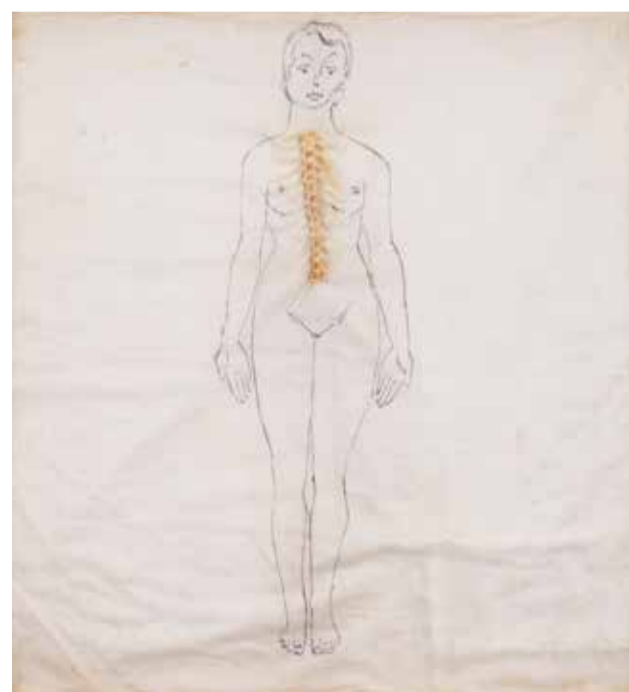
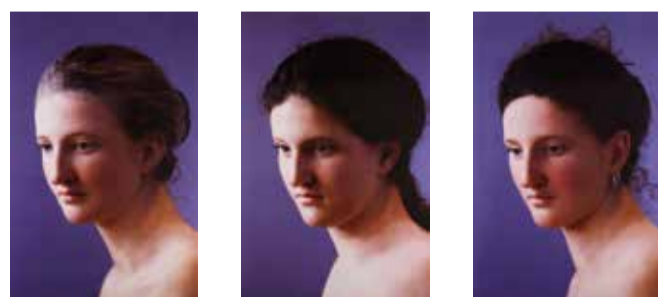
Quelques années plus tôt, au début des années 1920, c'est une autre image de la femme qu'Erwin Blumenfeld propose avec *Les fumeuses* (c.1920-1925) : dans ce portrait, quatre femmes sont alignées de profil, le regard perdu vers l'horizon. Deux d'entre elles, au centre, ont une cigarette à la bouche. Le physique étonnant de ces personnages fait que nous ne saurions dire sans le titre, s'il s'agit d'hommes ou de femmes. Les cheveux sont courts, les sourcils épais, seule l'une d'elles porte du rouge sur les lèvres, les autres les ayant aussi noires que les traits durcis qui marquent leur visage. Par cette représentation équivoque, c'est une figure de type androgyne que Blumenfeld met en avant. Fasciné depuis très jeune par le théâtre, l'artiste aimait à combiner les portraits d'acteurs masculins et féminins, soulignant ainsi son admiration pour leur aptitude à

jouer des rôles différents, à passer d'un sexe à l'autre. Le geste de fumer, encore amplement réservé et attribué aux hommes à cette époque, est symbole ici de liberté et d'émancipation.

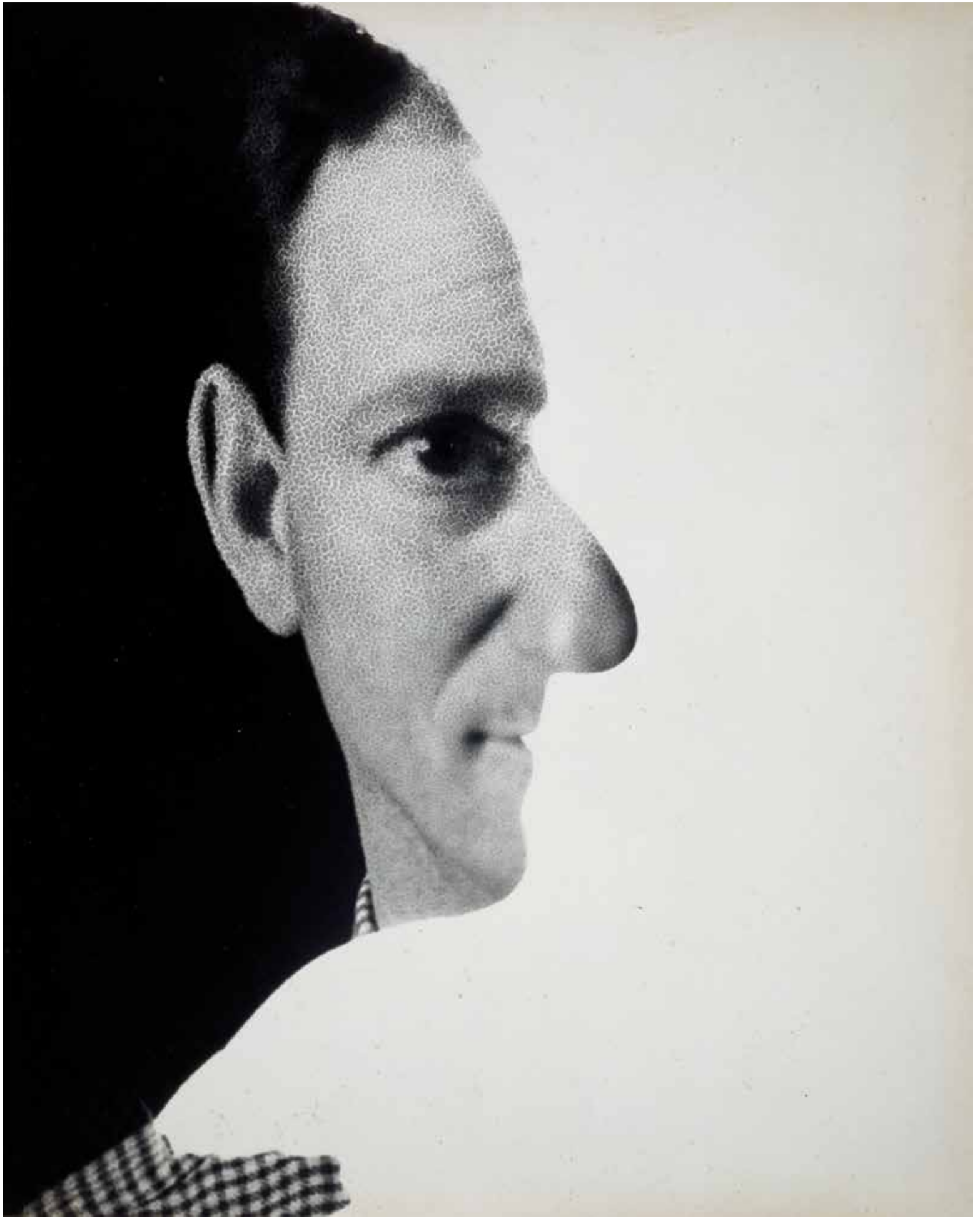
Mais qui de mieux que les femmes elles-mêmes pour exprimer ce désir profond et parfois violent d'émancipation ? Au tournant des années 1970, avec la révolution sexuelle et l'éclosion de leur voix sur la scène artistique internationale, les femmes artistes reprennent enfin pleinement possession de leur image en se réappropriant visuellement leur sexualité, leurs désirs, leurs émotions, leurs besoins... Tandis que dans une performance de 1975 Marina Abramovic se met en scène nue, une étoile taillée sur le ventre à la lame de rasoir, Louise Bourgeois en 1996 réalise, dans sa série de mouchoirs brodés, le portrait très épuré d'une femme en position anatomique, le corps structuré autour d'une colonne vertébrale en arête de poisson. Pour l'artiste serbe, mettre son corps à l'œuvre et à l'épreuve jusqu'à l'automutilation est un moyen de prendre un contrôle total sur celui-ci – et donc sur son image –, une action conçue comme un rituel de purification, pour sa propre libération. A travers ses performances, c'est donc aussi à une réflexion profonde sur les limites conventionnelles de l'art et du corps que nous invite Marina Abramovic. Pour l'artiste française – naturalisée américaine –, l'inscription du corps féminin dans le textile est un retour à l'activité de couturière de sa mère mais également à Eugénie Grandet, personnage balzacien en qui elle voyait son reflet : une « fille ignorante sans cesse occupée à rapetasser des bas, à ravauder la garde-robe de son père, et dont la vie s'était écoulée sous ces crasseux lambris à raccommoder des torchons », (Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, 1834). Un retour donc à une enfance difficile, marquée par l'emprise d'un père tyrannique, le témoignage d'une « impossibilité à s'épanouir » selon les propres mots de l'artiste. La représentation de la femme serait dans ce cas une manière d'aborder des thématiques beaucoup plus personnelles, d'exprimer des angoisses, des doutes ou encore des désirs dans une approche intime voire thérapeutique.

Dans les formes plus contemporaines du portrait féminin, l'image stéréotypée de la femme est souvent détournée avec humour, arme de dénonciation et de contestation bien connue. Ainsi procède Pascal Bernier avec son *Tableau de chasse* (2001), un trophée de biche affublée d'un maquillage outrancier et d'un brushing impeccable. Si le spécimen ne manque pas d'amuser le spectateur, il n'en demeure pas moins une critique virulente de l'image de la femme véhiculée par la société machiste et patriarcale. C'est d'ailleurs là sa première intention. Reflétée dans cette tête de biche, la femme, tout comme un animal conquis de haute lutte, est présentée comme soumise à la convoitise et à la violence des hommes pour devenir un objet de décoration qu'on expose au mur – et au monde : elle doit être belle et soignée, mais aussi passive, docile, inoffensive. Empaillée, elle n'est vivante qu'en apparence. C'est donc bien une représentation de la femme-objet, de la femme comme chose dont on dispose et dont on décide de la place, de l'image et du comportement qui est ici mise en avant et pointée du doigt par l'artiste.

L. B.



- 1 **Serge Férat**, *Femme au chat (Irène Lagut)*, c. 1915, Gouache sur papier, 21 x 16 cm
- 2 **Jules Pascin**, *Femme en chemise*, 1928, Huile sur toile, 92 x 73 cm
- 3 **Marcel Ronay**, *Marin et jeune fille*, 1929, Huile sur panneau, 54 x 43 cm
- 4 **Erwin Blumenfeld**, *Les fumeuses*, 1920-25, Collage, gouache et encre sur papier, 30,5 x 23 cm
- 5 **Gilles Barbier**, *Menine*, 2011, Résine, peinture à l'huile, costume et accessoires, 110 x 70 x 70 cm
- 6 **Martial Raysse**, *Cause toujours !*, 2006, Acrylique et collage sur toile, 70 x 50 x 4 cm
- 7 **Marina Abramovic**, *Lips of Thomas*, 1975, Impression chromogène marouflé sur aluminium, 165 x 130 cm
- 8 **Lawick/Müller**, *PerfectlySuperNatural*, n°1/3, 2000, Cibachrome contre-collé sur châssis aluminium, 90 x 59 cm (chaque)
- 9 **Pascal Bernier**, *Tableau de chasse*, 2001, Trophée, perruque, maquillage, 40 x 21 x 36 cm
- 10 **Louise Bourgeois**, *Fazzoletto*, 1966, Arête de poisson et encre sur papier, 43,2 x 49,9 cm



Erwin Blumenfeld, *Autoportrait*, 1945, Gélatine d'argent, 35 x 28 cm

GALERIE
LE MINOTAURE
2 rue des Beaux-arts - 75006 Paris
www.galerieleminotaure.net



SAVE THE DATE
KUPKA
PLUS DE 30 GOUACHES
EXCEPTIONNELLES
29 mai - 31 juillet
2021