

8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 6 23 82 57 29

Love&Collect

Grilles et trames Bruno Munari (1907-1998)

29.02.2024

Bruno Munari (1907-1998)

Xerografia originale (Xérogaphie originale),

1967

Xérogaphie sur papier

Signée et datée en bas à droite

Annotée en bas à gauche

36 x 24 cm (à vue)

Provenance :

Collection Paolo Barozzi, Milan

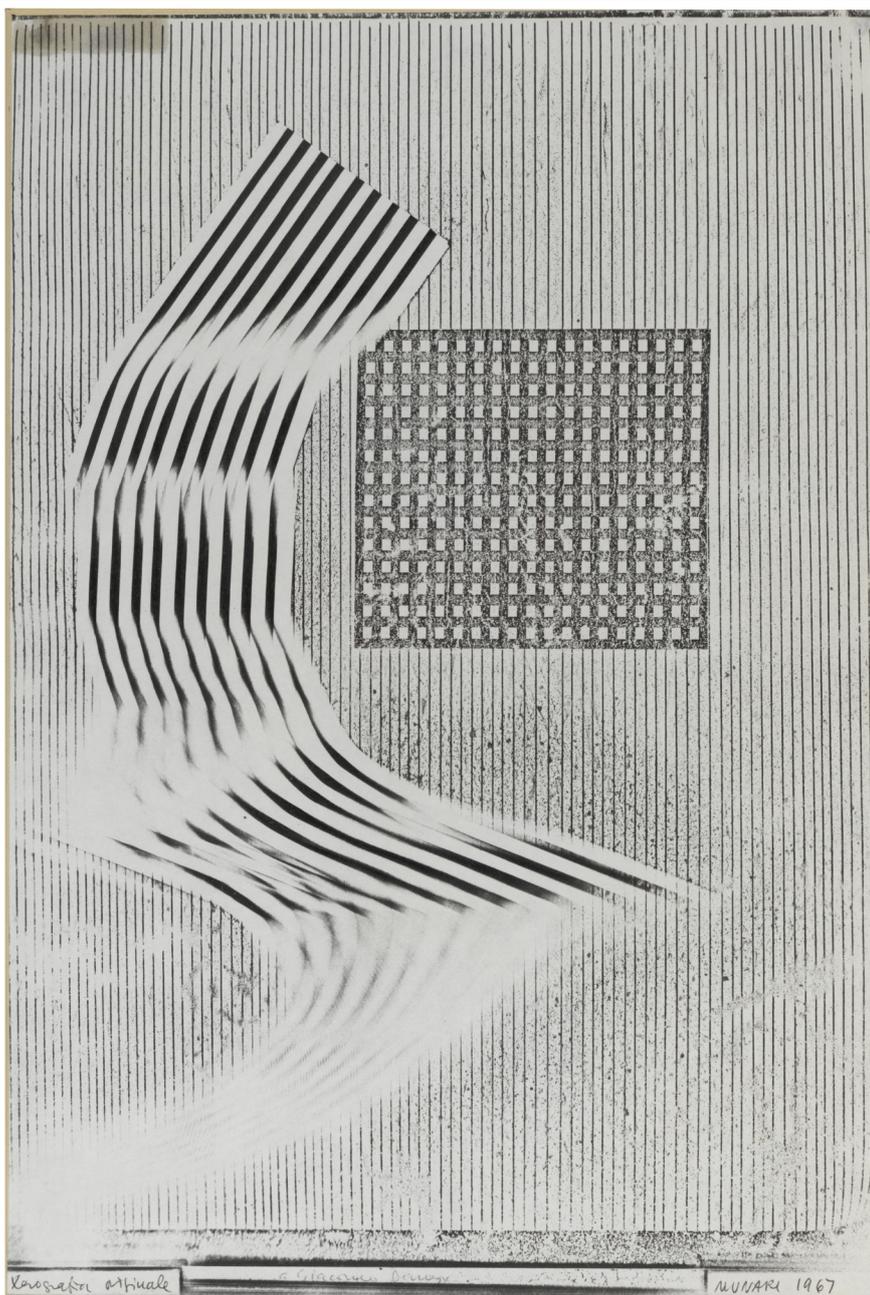
Collection particulière, Paris

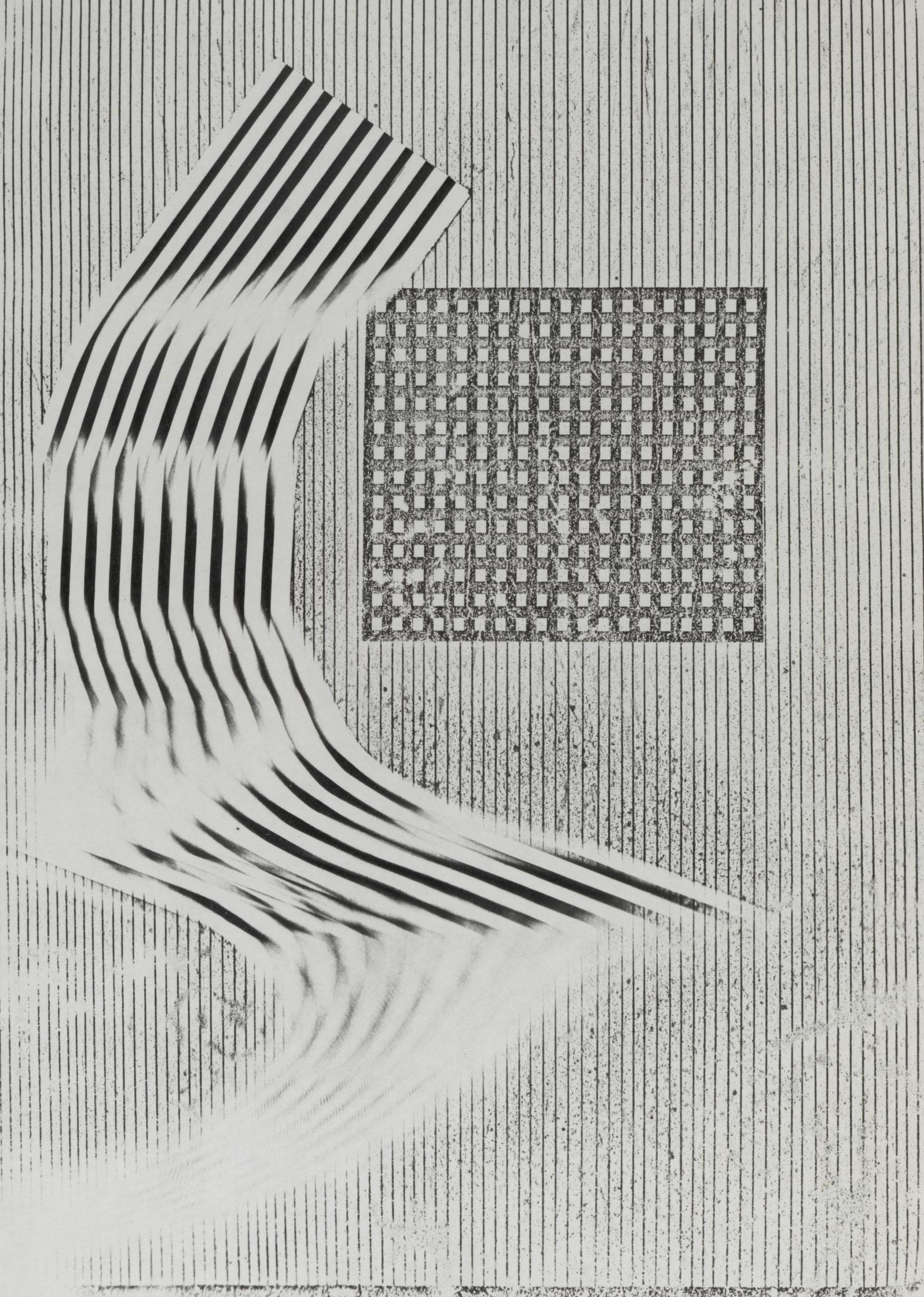
Prix conseillé

4000 euros

Prix Love&Collect

3000 euros





**Cette importante
xérogaphie appartient
aux premières séries
réalisées par l'inventeur
du Copy Art,
le Léonard de Vinci du
vingtième siècle
Bruno Munari (le surnom
lui a été donné par Pablo
Picasso lui-même).**

Grilles et trames

Bruno Munari (1907-1998)

Cette importante xérogaphie appartient aux premières séries réalisées par l'inventeur du Copy Art, le *Léonard de Vinci du vingtième siècle Bruno Munari* (le surnom lui a été donné par Pablo Picasso lui-même). Avec l'aide du copieur, non seulement Munari réalise des œuvres uniques, dans la lignée de son fameux Manifeste du machinisme de 1952, qui a inspiré directement des artistes comme Jean Tinguely, mais il dame le pion aux tenants de l'Op Art, en jouant des trames et des moirages avec la plus parfaite désinvolture.

Cette œuvre est d'autant plus emblématique que sa provenance est prestigieuse. Elle fut en effet conservée, jusqu'à sa disparition en 2018, dans la collection personnelle de Paolo Barozzi, personnage-clé de la modernité en Italie, secrétaire personnel de Peggy Guggenheim de 1961 à 1967 (année de réalisation de cette xérogaphie) puis assistant de la Peggy Guggenheim Collection, en charge des acquisitions de jeunes artistes, installés au sous-sol du Palazzo Venier dei Leoni.

Écrit il y a plus de soixante-dix ans, son *Manifeste* est d'une actualité incontestable : *Les machines règnent aujourd'hui sur le monde. Omniprésentes dans le domaine du travail comme dans celui des loisirs, elles assistent chacun de nos gestes. Si de rébarbatives et pédantes études techniques expliquent leur fonctionnement, que savons-nous en réalité de leur caractère, de leurs humeurs, de leurs faiblesses ? Les machines se multiplient bien plus rapidement que les hommes, et presque aussi vite que les insectes les plus prolifiques. Déjà, entre elles et nous, la relation s'est modifiée. Leur entretien nous fait perdre un temps et une énergie considérables. Un temps et une énergie consacrés à les bichonner ; les nourrir, veiller à leur repos et à leur confort, à s'assurer enfin qu'elles ne manquent de rien. Bientôt, nous serons leurs esclaves bien-aimés. Seuls les artistes ont le pouvoir de soustraire l'humanité à ce danger. Il revient aux artistes de renoncer au romantisme poussiéreux du pinceau, de la palette, de la toile et du châssis, pour s'intéresser aux machines. À eux, l'apprentissage de l'anatomie et du langage mécaniques ! Comprendre la vraie nature des machines permet d'en détourner le sens. À eux, l'initiative de créer des œuvres d'art contrariant l'utilisation, la destination, le maniement des machines !*

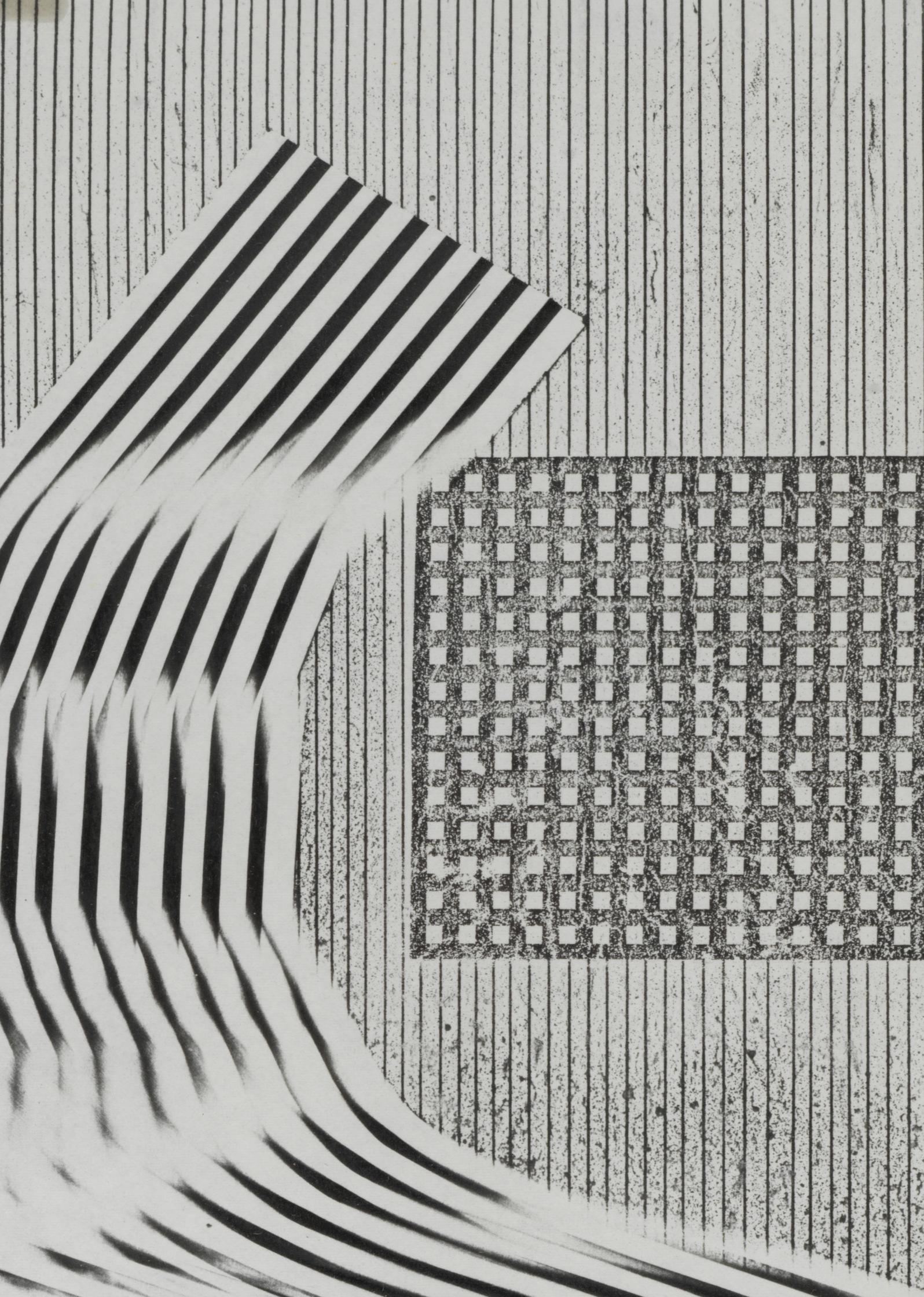
Ainsi, particulièrement emblématiques de l'art et de la pratique de Bruno Munari, les *Xérogaphies* ont pu être saluées par l'artiste et théoricienne américaine Trinie Dalton comme les ancêtres des fanzines punk : *Les Xérogaphies Originales de Munari, ces études méthodiques réalisées avec un copieur électrostatique, sont une série de photocopies originales qui redéfinissaient les capacités de la machine Xerox, qui était alors toute nouvelle. Les membres du mouvement du copy-art,*

dont l'âge d'or s'est étendu des années 70 aux années 90, ont largement considéré Munari comme un précurseur — le premier artiste à avoir expérimenté ce nouveau médium.

Dans le catalogue *Electroworks*, qui se sert des tests Xerox de Munari comme tremplin à une exposition d'artistes utilisant les techniques de photocopie, Munari est salué comme celui qui a découvert qu'il pouvait se servir de la machine comme d'un crayon pour un nouveau genre de dessins. Munari lui-même précisait qu'il ne s'agissait pas de copies ordinaires, mais d'originaux obtenus grâce à un processus qui mobilisait toutes les fonctions du photocopieur. Le concept de Munari, simple mais brillant, était profondément enraciné dans son amour pour le jeu et pour le mouvement.

Marilyn McCray, dans son étude sur le copy-art, postule que Munari a découvert que le rayon du scanner des photocopieurs automatiques comme le Xerox 914 pouvait, si l'on déplaçait l'original sur le plateau de verre pendant le cycle d'impression, produire une sorte de distorsion prévisible. Il utilisa alors les distorsions du diaphragme de l'obturateur pour produire l'illusion de la vitesse dans des images de motos ou de voitures de course. Ce faisant — cela caractérise toute l'œuvre de Munari — il se servait résolument de la technologie pour accomplir des tâches inattendues. Je suis personnellement fascinée par son innovation, mais plus généralement je tiens Munari comme incidemment responsable de toute une génération d'artistes contemporains dont les stratégies de base en matière de collage et de matériel imprimé sont marquées par un retour au décentrement et à la décontextualisation. Ceci vaut pour mes collègues artistes abstraits, pour les copy-artistes, et pour les créateurs de fanzines dont je suis, que je croyais de prime abord plus influencés par l'esthétique skate et do it yourself des années 80. J'en viens à me demander si Munari n'est pas, finalement, le parrain du punk.

Si Munari peut ainsi être considéré comme le précurseur des fanzines, ses recherches incessantes sur l'optique, sa participation à des mouvements artistiques italiens de premier plan comme le Futurisme, ou encore le *Movimento per l'arte concreta*, témoignent de sa participation à l'élaboration d'un art optique dont il a fixé certains des standards. Ainsi, son travail sur la superposition des trames dans un objet de design comme le porte-photos *Moire* (1967), ses recherches sur les valeurs des couleurs (série de Négatifs-Positifs, dès 1948) ou encore sa série de sculptures en grillage *Concaves-Convexes*, à partir de 1946.



**La légèreté selon
Italo Calvino pourrait être
une clé de lecture qui,
mieux que toute autre,
embrasserait la variété
de l'œuvre de Munari.
Car la légèreté, pour Calvino,
n'est pas une superficialité
ou une frivolité,
mais une légèreté réfléchie,
mesurée.**

Pierpaolo Antonello

Grilles et trames

Bruno Munari (1907-1998)

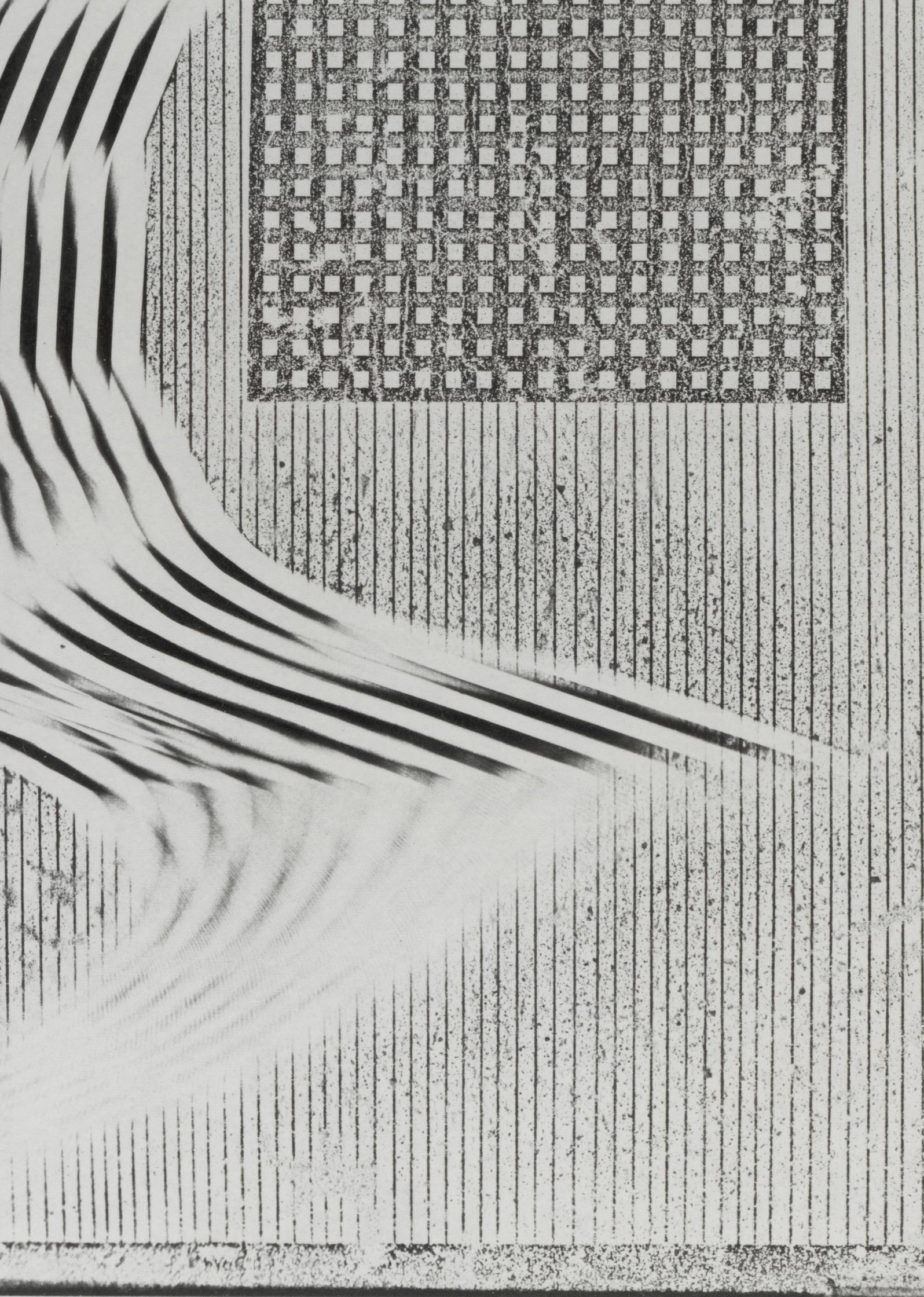
Pierpaolo Antonello

Dans l'introduction du livre que nous avons dirigé pour les éditions Peter Lang, *Bruno Munari: The Lightness of Art* (2017), nous avons expliqué comment la légèreté selon Italo Calvino pourrait être une clé de lecture qui, mieux que toute autre, embrasserait la variété de l'œuvre de Munari. Car la légèreté, pour Calvino, n'est pas une superficialité ou une frivolité, mais une légèreté réfléchie, mesurée, insérée comme un coup d'aile dans la structure même de ses œuvres. Une récente exposition au Palazzo Pretorio de Cittadella, organisée par Guido Bartorelli, a adopté une perspective similaire en choisissant comme titre la dualité Air/Terre, où l'on retrouve d'une part la légèreté physique et mentale des œuvres de Munari, et d'autre part la pratique concrète, l'art comme expérience matérielle et comme pédagogie du faire, qui ramène l'expérience esthétique à une racine presque anthropologique. Nombre des œuvres exposées, qui correspondent désormais au répertoire classique de toute rétrospective concernant Munari, répondent de manière exemplaire à cette dimension de légèreté prônée par Calvino : les *Machines inutiles*, les *Filipesi*, les *Concaves-Convexes*, la lampe *Falkland*, mais aussi *Flexi*, les *Sculptures de voyage*, *Abitacolo*.

La signification anglaise du terme *lightness* suggère une déclinaison supplémentaire de cette légèreté particulière adoptée par Munari, c'est-à-dire celle qui renvoie à la luminosité, à la lumière. Si l'on pense aux *Projections directes*, aux *Polariscops*, aux *Xérographies originales*, aux courts métrages expérimentaux, Munari a beaucoup travaillé avec la lumière, matériau immatériel par excellence. La légèreté de Munari doit évidemment être interprétée aussi dans le sens de l'ironie, de l'esprit irrévérencieux, de l'absence de gravité, qui est une autre constante de ses œuvres et de son esprit. L'ironie, cependant, est aussi une chose sérieuse, non pas tant comme position démystificatrice ou sceptique, mais comme élément méthodologique. D'une part, l'ironie implique une perspective et une distance d'observation, d'autre part, elle agit comme un test. Le terme rappelle la diction de Marinetti, qui avait rebaptisé ses revues ou introductions *collaudi*, en empruntant ce terme au vocabulaire des manuels techniques. Munari adopte la même terminologie, mais en la prenant au pied de la lettre : *On pourrait dire que l'ironie est une sorte de test. Il y a des gens qui produisent des objets dans le domaine de l'art ou dans n'importe quel domaine et ils prennent soin de les tester, donc ils les mettent en circulation et il arrive qu'ils ne fonctionnent pas. Par ailleurs, si l'on pense, par exemple, que lorsqu'un ingénieur construit un pont sur lequel un train doit passer, il le charge d'un poids équivalent à 10 trains ; on pourrait dire qu'il est ironique, mais en réalité, nous sommes ainsi tout à fait sûrs que les trains passeront sur ce pont sans danger. Ainsi, ce que je fais, lorsque je pense et conçois quelque chose, est une*

opération de critique, d'autocritique, pour voir si ce que je pense faire résiste à toute objection. Si elle résiste, c'est qu'elle fonctionne (Il caso e la creatività, Domus, mars 1985).

En tout cas, il ne s'agit pas seulement de chercher des formules descriptives de l'effet, mais de comprendre plus profondément la matrice épistémique et méthodique de son travail, afin de pouvoir donner une image globale ou des clés pour comprendre son itinéraire parmi ces différents modes d'expression. La légèreté est en fait liée à un principe constructif fondamental pour Munari, qui est la simplification, la réduction aux éléments essentiels d'un objet de design ou d'une œuvre à fonction esthétique : compliquer est facile, simplifier est difficile. *Tout le monde est capable de compliquer. Peu de gens sont capables de simplifier*, martèle Munari dans Codice ovvio. Si dans le domaine du design ce principe a des justifications évidentes de caractère fonctionnel et d'économie constructive, dans le domaine de l'art il fournit des indications intéressantes pour comprendre l'épistémologie constructiviste de Munari. Nous pouvons prendre en exemple l'une de ses œuvres les plus célèbres : les *Machines inutiles*. Ces œuvres sont en effet caractérisées par l'ironie (une machine qui n'agit pas selon un principe productif ou répétitif, mais aléatoire et gratuit) ; l'essentialité géométrique ; la réduction extrême des composants tout en maintenant l'efficacité mécanique et cinétique, c'est-à-dire en restant en fait une machine ; le mécanisme nu qui rapproche la machine du jouet en tant que machine essentielle. La machine, la technique, si elle est rendue inutile, devient de fait l'élément d'un jeu, c'est-à-dire un mécanisme d'articulation perceptive et sensorielle, et un objet aux interactions à la fois fonctionnelles et esthétiques. Il est ainsi possible de comprendre les liens entre ses œuvres des années 1930 et les ateliers pédagogiques qu'il a développés à partir des années 1970. Avec Munari, *l'homo faber* rencontre *l'homo ludens*.



8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

Love&Collect

Grilles et trames Cent-quatre-vingt-dix-neuvième semaine

Cent-quatre-vingt-dix-neuvième semaine

Chaque jour à 10 heures,
du lundi au vendredi,
une œuvre à collectionner
à prix d'ami, disponible
uniquement pendant 24 heures.

Grilles et trames
Brion Gysin
François Morellet
Bruno Munari
Bernard Pagès
Jacques Villeglé
26.02-01.03.2024

Il y a deux ans (déjà !), nous avons déjà consacré une de nos semaines thématiques aux vibrations de la trame. Mais la sélection en était totalement centrée sur l'Op Art des années 1960 qui, à la différence de l'art cinétique ou du cinétisme, dont les premières manifestations remontent aux années 1910 avec le futurisme, puis certaines œuvres de Marcel Duchamp ou d'Alexander Calder, où l'œuvre est réellement animée de mouvements, recherche des effets d'illusion résultant purement de jeux visuels, d'effets virtuels seulement inscrits sur la surface de la rétine. *L'œil* est le moteur de *l'œuvre*, il n'y a pas de moteur dans *l'œuvre*, a-t-on pu résumer.

En effet, les œuvres des tenants du mouvement simulent le mouvement par des effets d'éclats de lumière et de vibrations, plongeant le regardeur dans une sensation de vertige proche de certains états d'ivresse.

Dans les années 1950, le peintre Victor Vasarely est l'un des pionniers de cet art de la vibration, qui cherche à transposer dans l'univers visuel le caractère ondulatoire de la vibration sonore, de la réverbération chère à Phil Spector. Le vibrato sexy, que le musicien, a poussé à son un point inégalé d'incandescence dans le légendaire *Be my Baby* chanté par les Ronettes en 1963, symbolise à lui seul les années 1960. À tel point que, pilotant une séance d'enregistrement de son épouse Ronnie au début de la décennie suivante, Spector lâchera, impérial : *Oublie le vibrato. Le vibrato c'est les sixties. Et on est en 1971.*

Mais au crépuscule des fifties, Vasarely est bien le premier à juxtaposer en réseaux parallèles ses paquets d'innombrables lignes qui font frissonner l'œil par les décrochements qu'elles ménagent dans le rythme des tracés. Ce vibrato rétinale est encore obtenu par des moyens artisanaux, car le peintre travaille toujours à la main, et les imperfections demeurent nombreuses. Qu'à cela ne tienne, la peinture standardisée, bientôt assistée par l'ordinateur, ouvrira à l'Art optique un champ immense de possibles ; mais ça, c'est son propre fils qui s'en chargera. Créé en 1960 à Paris, le Groupe de Recherche d'Action Visuelle (GRAV) regroupera, outre Jean-Pierre Vasarely dit Yvaral, des plasticiens comme François Morellet, Soto ou Julio Le Parc, qui entendent impliquer le spectateur dans le processus de l'œuvre, et effacer la figure de l'artiste. Tenté par l'architecture, le projet du groupe résonne fortement avec les tentatives d'autres groupes européens, souvent constitués à la frontière de l'art et du design, au sein desquels évoluent des créateurs hyperdoués comme Joe Colombo, Enzo Mari ou Verner Panton.

**Pour cette nouvelle
semaine, si nous partons
bien du GRAV, c'est par son
représentant le plus léger,
François Morellet.
Grâce à l'esprit vif de cet
expérimentateur-né,
nous explorerons le motif
de la trame cette fois
à l'aune de la grille,
voire du grillage,
infiniment riche de sens.**

Pour cette nouvelle semaine cependant, si nous partons bien du GRAV, c'est par son représentant le plus *léger*, François Morellet. Grâce à l'esprit vif de cet expérimentateur-né, nous explorerons le motif de la trame cette fois à l'aune de la grille, voire du grillage, infiniment riche de sens. Nombreux sont en effet les artistes à avoir débusqué la grille moderniste dans les moindres recoins de notre monde vu *comme un tableau*, en dénonçant la posture d'autorité, ou la réinvestissant d'un sens psychique voire politique qui avait sans nul doute échappé à ses zélés thuriféraires modernistes.

Pourtant, l'historienne et critique d'art américaine Rosalind Krauss a montré que la surabondance de verticales et d'horizontales produites par la réduction moderniste du dessin et par son usage non figuratif a fait de la grille à la fois un motif et un élément structurant majeurs de l'art contemporain. Krauss souligne cependant l'ambiguïté fondamentale de ce dispositif qui, dans son repli tautologique et dans son immanence radicale, n'en est pas moins habité par un principe d'extériorité et de transcendance tout aussi radical dans la mesure où il convoque la figure de la croix

Grilles est le titre de cet essai majeur, paru initialement en 1979 puis traduit en français en 1981, dans lequel Krauss instruit le procès de la grille, stipulant que si les artistes modernes ont adopté ce motif, parce qu'il est frontal, neutre et sans référence au passé, propice en somme à une *tabula rasa* dévastatrice, ce choix aurait vidé l'art de son sens, au profit d'un rappel à l'ordre rétinien. *Au début de ce siècle, écrit-elle, une structure formelle commença à apparaître, d'abord en France puis en Russie et en Hollande, structure qui est depuis lors restée emblématique de l'ambition moderniste des arts visuels. Apparaissant dans la peinture cubiste d'avant-guerre et devenant par la suite plus rigoureuse et plus manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. Comme telle, la grille a fait son travail avec une efficacité frappante. La barrière qu'elle a abaissée entre les arts visuels et ceux du langage a presque totalement réussi à emmurer les premiers dans le domaine de la seule visualité et à les défendre contre l'intrusion de la parole. Les arts ont bien sûr chèrement payé ce succès, car la forteresse qu'ils ont construite sur les fondations de la grille a de plus en plus pris l'allure d'un ghetto. De moins en moins de voix provenant de l'establishment critique se sont élevées pour soutenir, apprécier ou analyser les arts plastiques contemporains. On peut même avancer que, dans toute la production esthétique moderne, aucune forme ne s'est maintenue avec autant d'acharnement, tout en restant aussi imperméable au changement. Ce n'est pas seulement le nombre de carrières vouées à l'exploration de la grille qui est*

impressionnant, mais le fait qu'une exploration n'aurait jamais pu choisir terrain moins fertile. Ainsi que l'expérience de Mondrian le démontre clairement, le développement, l'expansion, l'extension, la transmutation, est précisément ce à quoi la grille résiste. Bien que les critiques modernistes et les historiens de l'art insistent pour dire que l'œuvre de Mondrian est un prodige de diversité, à l'intérieur des limites strictes qu'il s'est imposées, cet argument n'est que vœu pieux, émanant d'une position de défensive. Après avoir admis la grille comme substance et sujet de son art, Mondrian continua pendant quinze ans à refaire essentiellement la même œuvre. Pourtant, personne ne semble avoir été découragé par cet exemple, et la pratique moderniste continue à engendrer toujours plus d'exemples de grilles.

Robert Robert
et SpMillot ont dessiné
cette *Fiche*
pour Love&Collect
Écrans imprimables
Format 21 × 29,7 cm
06.01.2024