

IN THE WORLD OF

ZE
RO

DU 16 JANVIER AU 20 AVRIL 2012

DOSSIER DE PRESSE



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel.: +377 97 70 50 70
Fax: +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

IN THE WORLD OF

ZERO

ZERO, ce fut un mouvement international, une *Avant-garde européenne* d'artistes d'une même mouvance; ce n'était donc pas un mouvement national avec une esthétique propre et des contours bien définis, et pas non plus une *école* réductible au *noyau dur* que seraient ses protagonistes allemands Mach, Piene et Uecker même si c'est de Düsseldorf qu'entre 1958 et 1961 sont parties les principales initiatives.

Ce n'est pas par l'effet du hasard que se réunissent et travaillent ensemble des individualités aussi fortes que Manzoni, Klein ou Piene. Le substrat de ce phénomène est une intuition commune qui fonde leurs relations personnelles et leurs recherches.

Lorsqu'on tente une analyse du processus fondamental de la création de ZERO au début des années 60, plusieurs lignes de fuite apparaissent indiquant des proximités et instaurant une grille de lecture. Tout d'abord, un état de fait: quinze ans auparavant se termine un conflit destructeur, porteur des ruines au sens matériel et psychologiques. De cet anéantissement, tout pouvait et devait renaître. Le point Zéro est celui qui peut générer une création, le point en deçà duquel on ne peut régresser, au-delà duquel on peut que construire.

Nous étions enthousiastes, mais aussi nous en avions assez que la guerre se poursuive en temps de paix. C'était «l'ère Adenauer» pendant laquelle la reconstruction et la puissance économique étaient généralement considérées comme une bénédiction nationale. Ça a donné le Deutschland Wunder, le miracle allemand, à l'égard duquel j'étais très critique. Je croyais à une autre forme de renaissance. Elle devait être spirituelle, intellectuelle, fondée sur les domaines d'excellence de l'histoire allemande: l'art, l'humanisme, l'histoire de la créativité intellectuelle. D'une certaine manière, Zéro est né d'un esprit de résistance face à la montée d'un nouveau matérialisme, avec l'espoir qu'un nouvel esprit, un nouveau départ ouvrirait une nouvelle période pour la pensée, les émotions et la vie. À cette époque, l'idée la plus répandue était que le bien-être matériel rendrait les gens heureux. J'étais contre cela.

D'un autre côté, j'étais consterné par le fait que les arts semblaient se cramponner au négativisme de la guerre et de l'après-guerre. On donnait dans une sorte de «sentimentalisme des ruines».

Il y avait aussi notre désir, et notre expérience effective, d'un internationalisme naissant. Nous avions été Physiquement et spirituellement isolés. Rencontrer des gens de pays avec lesquels nous avions été en guerre

était une expérience profondément réjouissante et pleine d'enseignements.

Nous avons vu Zéro comme une zone de silence et de nouvelles, mais jamais comme une sorte de nihilisme (...). Nous avons pensé à un compte à rebours: Zéro est une zone neutre où un état donné se transforme en nouvel état inconnu

Les Artistes de Zéro n'ont plus aucune chaîne pour les lier à un académisme obsolète. Par nature et de manière circonstancielle, leur dynamique les pousse vers des espaces intellectuels ou réels sans limites apparents.

Deux autres points étaient importants : le premier est que la lumière était «l'élément» unificateur et pour ainsi dire la clé de voûte de notre art ; le second est que je me suis toujours intéressé aux développements de «l'architecture moderne». L'un de mes désirs était de combiner l'art et l'architecture avec une plus grande ampleur, et c'est devenu l'une des tendances de bon nombre des artistes de Zéro. On pourrait dire qu'il y avait un désir d'intégration des arts, de l'art et de l'architecture, et de se rapprocher des avancées de la science et, ici et là aussi, des technologies.

La couleur pure, la structure, le mouvement, la symbiose entre la nature, l'art et l'individu, les qualités plastiques des éléments fondamentaux, autant de pistes explorées successivement ou concomitamment dans une affirmation positive. En rupture avec l'art informel, le tachisme, l'abstraction lyrique, le choix par la majorité des artistes des Zéro de la couleur seule est une prise de position. Le blanc est, au plan scientifique, l'ensemble des couleurs, et au plan de la pensée extrême-orientale, le symbole de la pureté, l'espace de l'être spirituel. Uecker, Manzoni et ses achromes, Castellani, Dadamaino, Peeters privilégient le blanc dont la force est animée par la structure de la matière qui les sous-tend: les clous d'Uecker, plantés dans la toile blanche ou dans l'objet peint projette des ombres mouvantes suivant le déplacement de la lumière ambiante. Les Reliefs de plâtre de Schoonhoven ou de Mack (Gipsrelief) introduisent une rupture calculée dans l'harmonie que s'organise suivant des grilles. Le kaolin de Fontana, colorée, laisse pénétrer l'espace extérieur par la fente de la lacération jusqu'au coeur de la couleur...

Il faut comprendre l'intention sous-jacente de Zéro comme l'expression d'une symbiose entre l'homme, les

forces vives de la nature, l'espace, la matière (...) Klein travaille avec Ruhnau et d'autres sur l'architecture de l'air et parvient presque à mettre une sphère en lévitation; Mack imagine de prendre comme théâtre de son projet grandiose le Sahara afin d'y mettre en scène fontaines et murs de lumière; Manzoni invente les sculptures pneumatiques en 1959.. l'énergie de la matière fondamentale elle-même fait partie intégrante de leur démarche. Klein capte les états-moments du feu; fortuitement, Piene découvre les effets de la suie de fumée sur la toile et les résultats produits par la couleur chauffée du fixatif, jusqu'à faire apparaître des formes florales dont il s'est appliqué à saisir la fugacité.

L'aventure commence en 1957 avec les premières rencontres entre Klein et les artistes d'une certaine avant-garde de Düsseldorf devaient trouver son point d'orgue en 1966, lors de la fête ZERO à la gare de Rohlandseck près de Bonn. Le contexte général, politique, social économique avait considérablement changé. Une croissance économique sans précédent dans l'Histoire, la course aux armements et la compétition pour la conquête de l'espace ont pur effet secondaire d'induire un attrait excessif pour la matière et la consommation. On enregistre des signes annonciateurs d'une perte des valeurs éthiques et des idéaux; les artistes eux-mêmes, pour certains tout au moins, ne se sentent plus en adéquation avec l'esprit ZERO et surtout ils désirent se démarquer du groupe et poursuivre leur chemin personnel.

ZERO INTERNATIONAL. 11 avril - 8 juin 1998, Exhibition catalogue published by MAMAC Nice, with essays by Gilbert Perle, Renate Wiehager, Helmut Dudé1998

interview

Stephan von Wiese. «1958-1966: Zero Group». In Christos Joachimides & others (Eds.). German art in the twentieth century: Painting and sculpture 1905-85. (Royal Academy/Prestel Verlag, 1986), pp. 468-9.

W. Schmied. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker. (Hanover, Kestner-Gesellschaft, 1965).

"ZERO in NY", exhibition catalog edited by Mattijs Visser, published by the ZERO foundation and Sperone Westwater, New York/Düsseldorf/Ghent 2008,

"Artempo, Where Time Becomes Art", exhibition catalog published by Musei Civici Veneziani, with essays by Jean-Hubert Martin, Heinz Norbert Jocks, Massimo Cacciari, Giandomenico Romanelli and Mattijs Visser, MER Paper Kunsthalle Ghent 2007

OTTO PIENE (1928)

Né en 1928 à Laasphe, vit à Groton, Massachusetts et à Dusseldorf.

De 1948 à 1950, Piene étudia à la Blocherschule et à la Hochschule für Bildende Künste de Munich, puis suivit l'enseignement de la Staatliche Kunstakademie de Dusseldorf. En 1957 il suivit un cursus d'Etat en philosophie à l'Université de Cologne, tout en enseignant l'art. A partir de 1955, Piene créa des reliefs typographiques et des dispositifs en forme de boîtes lumineuses munies de grilles perforées; deux ans plus tard, il développa ses premières toiles en grilles (des structures monochromes vibrantes, qui offraient une résistance à la lumière). Dans le même temps, il organisa avec Heinz Mack la première de leurs expositions en soirée dans l'atelier de la Gladbacher Strasse à Dusseldorf; jusqu'en 1961, ils éditérent les numéros 1 à 3 du magazine Zero. A la fin des années 50, Piene mit en scène son Ballet de lumière archaïque à la Galerie Schmela de Dusseldorf et réalisa le premier de ses dessins de fumée, ainsi que des sculptures lumino-cinétiques. Des environnements et des peintures de feu suivirent.

En 1962, il créa, en compagnie de Mack et Uecker, le premier *Salon de Lumière* à l'occasion de l'exposition *NUL* organisée par le Stedelijk Museum d'Amsterdam. Dans les années 60, au cours de performances multimédia, Piene expérimenta la lumière, le feu, la fumée, l'air et les sculptures à l'hélium. En 1964, il fut pour la première fois professeur invité à l'université de Pennsylvanie à Philadelphie et s'installa l'année suivante à New York. Dans le même temps, il créa des sculptures lumineuses pour le nouveau Stadttheater de Bonn, ce qui l'amena à accepter jusqu'à aujourd'hui de multiples commandes qui réunissent l'art et l'architecture. En 1968, il créa *Sky Event Light Line Experiment*, le premier de ses grands événements qui unissaient aux éléments naturels des phénomènes lumineux et des manifestations d'apesanteur; il s'agissait d'un tube de polyéthylène illuminé mesurant 300 mètres de long rempli d'hélium. L'année

suivante il construisit une sculpture en hélium qui relâcha Susan Peters dans l'espace.

En 1974, Piene devint directeur du Center for Advanced Visual Studies au Massachusetts Institute of Technology de Cambridge, Massachusetts, où il étendit encore ses recherches sur un art qui met en jeu l'environnement, les télécommunications, le laser, la vidéo, l'art de l'espace et l'hologramme.

A dater du début des années 80, il continua de combiner les peintures de feu et de fumée avec les dispositifs de grilles de la période Zero. Depuis 1998, il a créé des salles lumineuses pour différents musées, comme la Kunsthalle Bremen.

Bibliographie succinte

Piene, Light Ballet, catalogue d'exposition, Howard Wise Gallery, New York, 1965.

Piene und das CAVS. 36. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, catalogue d'exposition, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1988.

Piene. Retrospektive 1952-1996, éd. Stephan von Wiese, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Dusseldorf, Dusseldorf, 1996.

Piene. Die Sonne kommt näher, catalogue d'exposition, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 2003.

Source: www.zerofoundation.de



Otto PIENE
UNTITLED (FEUERBILD), 1965/72
68 x 96 cm
Oil with traces of fire and soot on canvas



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

GUNTHER UECKER

(1930)

Né en 1930 à Wendorf (Mecklenburg), vit à Düsseldorf. De 1949 à 1953, Uecker étudia à la Fachhochschule für Angewandte Kunst de Wismar et de la Kunstakademie de Berlin Weißensee, où il fut confronté à la doctrine du Réalisme socialiste. En 1955, il partit suivre les cours d'Otto Pankok à la Kunstakademie de Düsseldorf; il s'y initia à la gravure sur bois, à l'art informel (peintures au doigt et à la poussière) et aux objets réalisés à partir de clous. En 1957 il fit la connaissance d'Yves Klein, Heinz Mack et Otto Piene et réalisa ses premières structures informelles (Nagelbild Informelle Struktur). Bien que la dimension matérielle demeure une constante dans ces premières œuvres, Uecker commença à développer, dès l'année suivante, des structures en série horizontales et verticales. Il participa à la septième soirée d'exposition organisée par Mack et Piene dans l'atelier de Gladbacher Strasse à Düsseldorf. En 1960, il se consacra à la création d'objets tactiles et de structures lumino-cinétiques, ainsi qu'à celle de peintures réalisées à l'aide d'un arc et de flèches au moyen desquelles l'artiste transperçait des toiles - comme il le fit à l'occasion du *Festival d'art d'avant-garde* à Paris. L'année suivante, Uecker exécuta sa première *Abgesunkenen Strukturen*, dans laquelle des rangées de clous placés sous la surface de la toile l'étiraient en la déformant, il réalisa alors également son premier environnement lumineux, qui accompagnait le premier de ses films réalisés grâce à la lumière. Après avoir rejoint le groupe Zero en 1961, l'artiste commença, en 1962, à recouvrir de clous des objets du quotidien ou des objets trouvés, tels que des machines à coudre, des tables et des pianos.

Vers le milieu des années 60, il réalisa des œuvres en forme de sacs de clous mobiles ainsi que des spirales réalisées dans du sable, et prit un atelier à New York. En 1967, le bar multimédia interactif *Creamcheese* ouvrit ses portes à Düsseldorf, on y présentait des expérimentations

cinématographiques, des objets cinétiques, des happenings et des lectures de textes. Uecker s'impliqua à la fois dans la conception et la disposition de l'espace du bar et dans sa programmation. Un an plus tard, à l'occasion de la présentation d'une pièce réalisée à partir de clous et haute de 20 mètres, destinée à la façade du Dortmund Kaufhof, il publia le premier numéro de *Uecker Magazine*; neufs numéros allaient suivre.

Au début des années 70, il travailla à des projets traitant de la musique et de la structure, comme *Hommage à Strzeminski*, tout en voyageant beaucoup à travers l'Afrique et l'Amérique latine. En 1976, il fut nommé, comme Klaus Rinke, professeur à la Kunstakademie de Düsseldorf. Dans les années 80, il clarifia le lien qui le rattachait à la nature dans des œuvres telles que les « forêts de clous », ou encore les peintures de cendres, deux types de travaux suscités par la catastrophe du réacteur nucléaire de Chernobyl.

Bibliographie succincte

Uecker, Zeichnungen, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, 1975.

Günther Uecker, Eine Retrospektive, catalogue d'exposition, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, 1993.

Günther Uecker. 20 Kapitel, catalogue d'exposition, Neuer Berliner Kunstverein im Martin-Gropius-Bau, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern 2005.

Source: www.zerofoundation.de



Günther UECKER

UNTITLED, 1962

98 x 81 cm

Acrylic, nails on canvas laid on panel

Signed and dated «62» & dedicated «für Edu Albert» on the reverse



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

HEINZ MACK

(1931)

Heinz Mack se forma de 1950 à 1953 à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, dont il suivit les cours de peinture et sortit diplômé d'Etat. Il compléta cette formation en obtenant, en 1956, un diplôme en philosophie de l'université de Cologne. La même année, il fit la rencontre à Paris de Mathieu, Tinguely et Klein. Il se consacra par la suite à la peinture informelle, développant, au milieu des années 50, ses premières structures dynamiques qu'il déclina aussi bien en peinture et en dessin qu'en reliefs de plâtre ou de métal. En 1957, il fonda le groupe Zero avec Otto Piene et organisa avec celui-ci (et plus tard avec Uecker) les légendaires soirées d'expositions qui se tenaient dans l'atelier de Gladbacher Strasse à Dusseldorf. Jusqu'en 1961, les deux artistes publièrent au total trois numéros du magazine Zero. A la fin des années 50, Mack construisit ses premiers cubes et stèles de lumière. En 1958, à Paris, il présenta à la Galerie Iris Clert un prototype d'une colonne de lumière vibrante dans le désert, œuvre qu'il réutilisera dans son Sahara Project. Rotoren (feuille d'aluminium combinée à deux feuilles de verre ondulé montées l'une derrière l'autre) constitue, en 1959, la première sculpture lumineuse fonctionnant avec un moteur dans son œuvre. L'année suivante il exposa, dans le cadre de l' *Hommage à Georges de la Tour* organisé par la Galerie Diogenes de Berlin, ses premiers tableaux au phosphore et ses premières sculptures de feu. De 1962 à 1963 il séjourna au Maroc et en Algérie, où il expérimenta pour la première fois un travail réalisé avec la lumière du désert. Simultanément, en compagnie de Piene et de Uecker, il créa des sculptures mettant en jeu l'eau, la lumière et le vent.

Après avoir réalisé, en 1963, sa dernière peinture sur toile à ce jour, Mack se tourna vers des tableaux chromatiques où il pouvait faire varier le spectre lumineux. De 1964 à 1966, il séjourna quelque temps à New York. La dernière exposition du groupe Zero se tint à son retour en Allemagne, à l'issue de laquelle le groupe fut dissous. En 1968, il réalisa dans le désert tunisien son Sahara Project dans le cadre du film Tele-Mack. Lors d'Expo, à Osaka, il mit en place une plantation de miroirs, une sculpture d'eau et une forêt de feu. Du fait de l'intérêt qu'il avait suscité, il fut nommé professeur de sculpture à l'Académie d'art d'Osaka. Dans les années 70 et 80, il s'impliqua essentiellement dans la création de sculptures monumentales destinées à l'espace public et à la conception de places publiques (par exemple Jürgen-Ponto-Platz à Francfort), ainsi qu'à la scénographie pour le théâtre et l'opéra. En 1991, il peignit, pour la première fois depuis des années, des toiles de grand format.

Bibliographie succinte

Anette Fulda-Kuhn, Mack. Druckgraphik und Multiples, Stuttgart, 1990.
Mack-Lichtkunst, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Ahlen, 1994.
Heinz Mack, Farbe Raum Licht. Von ZERO bis Heute, catalogue d'exposition, Brandenburgische Kunstsammlungen, Cottbus et al, 1994-95.
Heinz Mack. Ausgewählte Werke von 1959-2001, catalogue d'exposition, Galerie am Lindenplatz, Vaduz, 2001.

Source: www.zerofoundation.de



Heinz MACK
 KLEINE LICHTTRAKETE, 1963
 100 x 82 cm

Stainless steel kitchenobjects (Potato Rasps) on Alu- miniumplate
 Signed, titled & dated on the reverse



20, avenue de la Costa
 98000 MONACO
 Tel. : +377 97 70 50 70
 Fax : +377 97 70 50 77
 info@sem-art.mc
 www.sem-art.mc

YVES KLEIN

(1928 - 1962)

Nous vivons sur la planète bleue. Et pourtant Yves Klein a inventé le bleu. Pas celui de l'azur, ni celui de l'eau. Une couleur inédite, aveuglante. Cet outremer étonnant qui ne ressemble qu'à lui-même, dense, pur, consistant. L'International Klein Blue (IKB) est devenue une marque, une signature, un référent. Ce bleu profond, mat et saturé, est né en 1956 d'une expérience chimique inédite. Il s'agissait de mêler un pigment à une résine synthétique afin d'obtenir une brillance tenace. Réminiscence du lapis-lazuli qui habillait les Madones du Moyen-Âge, cette couleur incomparable faisait sens. Parvenu selon lui à *la plus parfaite expression du bleu*, Yves Klein qui, comme le poète Mallarmé, était en quête d'un absolu de la création, a pu ainsi approcher *le monde de la couleur pure*. Et ses monochromes marquent un tournant dans l'histoire de la peinture du 20^e siècle. Désormais la forme fond ou se fond dans la matière. Ce fut le clin d'œil de l'artiste sur l'avenir.

Un avenir qu'il dessine pas à pas, tel un marcheur solitaire, insensible aux quolibets, sourd aux critiques conventionnelles. L'avènement de *l'époque bleue* est marqué par des reliefs-éponges, œuvres fantasques représentant l'impact de l'IKB sur les spectateurs qui s'imbibent de bleu tels des éponges. *Grâce aux éponges, matière sauvage vivante, j'allais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés...* Nous avons ici un exemple de ces sculptures volumes, pièces majeures qui transcendent le bleu pour en faire le vecteur d'une nouvelle approche de l'art. Magie de la couleur qui touche les sens et crée la stupeur.

En 1960, Yves Klein vise *l'exposition du vide*. Son propos est de réaliser des anthropométries, empreintes de corps de femmes nues, enduits de couleur bleue, sur des toiles immaculées. La peinture exposée ici présente des fragments de corps, une composition plastique faite de marques difficiles à identifier. Cette pièce est née d'un rituel orchestré par le peintre *C'était la chair elle-même qui appliquait la couleur au support sous ma direction* disait-il.

S'agissait-il d'un simple jeu, voire d'une expérience proche du happening? En fait, les anthropométries avaient sans doute une visée plus métaphysique: permettre le passage du visible à l'invisible, du matériel au spirituel. S'échapper du monde concret, dépasser la matière afin d'accéder à l'idée.

Chez Klein, le dessin trace la voie et la couleur remplit le dessin de l'artiste. Prendre pour modèles et pour outils ces femmes dénudées, les faire épouser la toile, en tirer parti, en enfanter une œuvre. Voilà qui est singulièrement théâtral et peu conforme aux usages. Klein a utilisé des pinceaux vivants et les a donné en spectacle en mars 1960 lors de la soirée des Anthropométries de l'époque bleue. Mais cette démarche participe au *grand saut dans le vide* dont l'énigme demeure. Le peintre s'avouait-il vaincu devant l'impossibilité d'aller plus loin dans la dématérialisation de l'art? Reste le bleu, infini, la couleur la plus abstraite qui soit. *La terre est bleue comme une orange* disait Paul Eluard. Et rien n'empêche de l'imaginer ainsi.

Nicole LAFFONT



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

Yves KLEIN
SE 208, 1959
15.7 x 8.4 x 5.1 cm
IKB pigment in synthetic resin on sponge

PIERO MANZONI

(1933 - 1963)

Piero Manzoni est né le 13 juillet 1933 à Soncino (village de la plaine du Pô dans la province de Crémone). Il grandit à Milan, passant ses vacances d'été à Albisola Capo (cité balnéaire de Ligurie), où avec ses parents, il avait coutume de rencontrer Lucio Fontana, fondateur du Spatialisme, un mouvement d'avant-garde. Le premier événement artistique auquel il participa en 1956 fut *Fiera Mercato* au Castello Sforzesco de Soncino. L'année suivante son travail fut présenté dans l'exposition *Movimento Arte Nucleare* à la Galleria San Fedele de Milan. A cette époque, ses œuvres consistaient de silhouettes anthropomorphes et de toiles qui portaient l'empreinte d'objets ordinaires de la vie quotidienne. En 1957 il réalisa ses premiers Achromes : des toiles uniformément blanches trempées dans une solution de plâtre, de colle et de kaolin liquide (une argile blanche utilisée pour la fabrication de la porcelaine). En 1958 Piero Manzoni exposa avec Lucio Fontana, le fondateur du Spatialisme et avec Enrico Baj, fondateur de l'Arte Nucleare (Art nucléaire). La même année, il avait commencé à collaborer avec deux jeunes artistes, Enrico Castellani et Agostino Bonalumi. En 1959, ils publièrent le premier numéro d'*Azimuth*, une revue d'avant-garde et fondèrent la galerie d'art Azimut (dirigée par Castellani et Manzoni). La façon de travailler de Manzoni se fit progressivement de plus en plus radicale. Ses œuvres de maturité explorent les possibilités qu'offre la surface peinte, mais aussi ses limites :

- les Lignes, dessins consistant en une ligne continue, sont placés dans des cylindres en carton scellés, étiquetés et signés par l'artiste (la plus longue de ces lignes fut réalisée le 4 juillet 1960 à Hernig, Danemark, sur un rouleau de papier d'imprimerie de 7,2 km) ;
- les Corpi d'aria (Corps d'air) et les Fiato d'artista

(Souffles d'artiste), sont des sculptures gonflables remplies par le souffle de l'artiste;

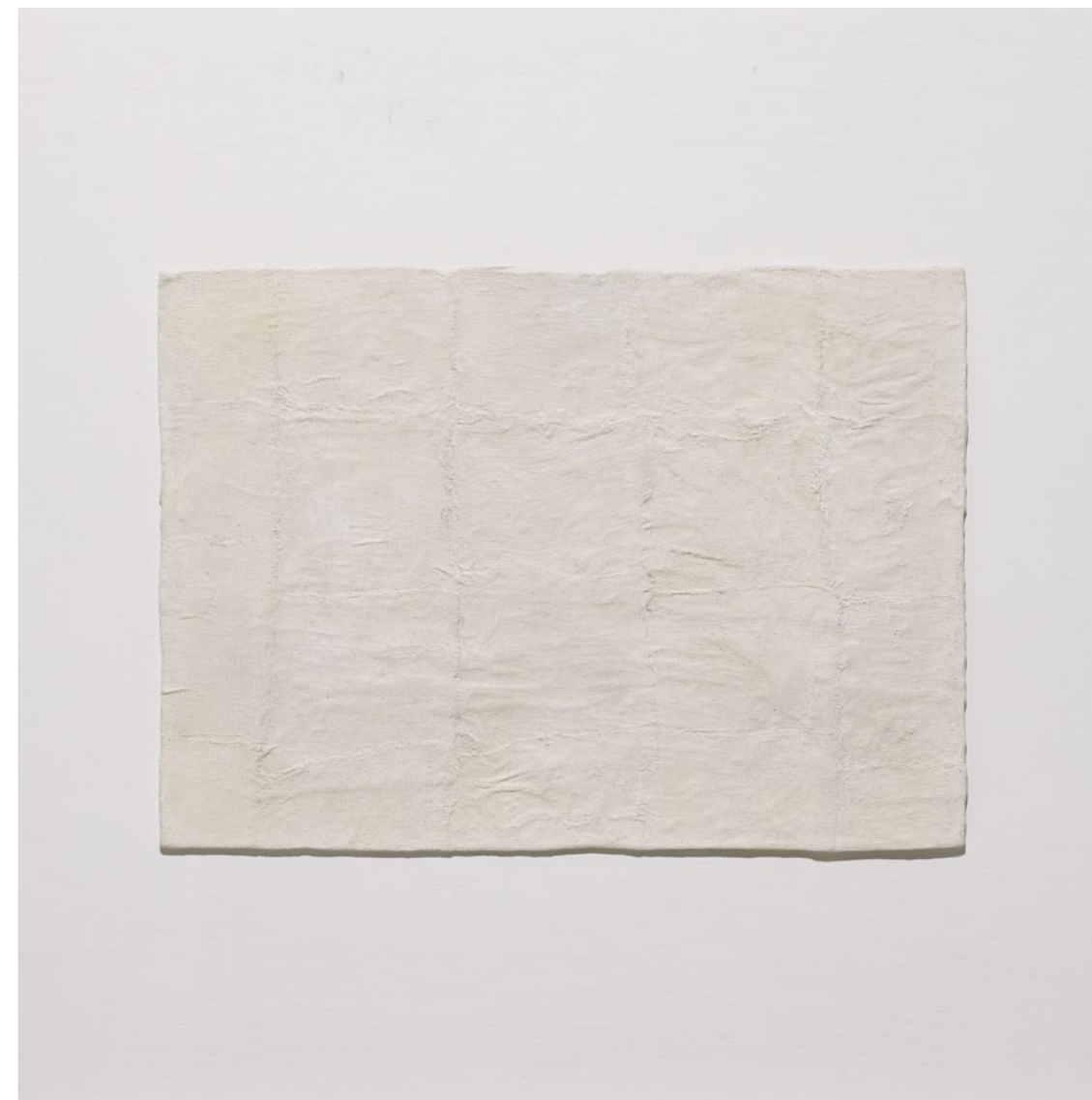
- les Œufs sculptures, sont des œufs authentifiés par l'empreinte du pouce de l'artiste;
- les Socles du monde (Socles magiques) consistent en cubes posés au sol qui transforment les gens qui y grimpent en œuvres d'art;
- de nouveaux Achromes furent ensuite réalisés dans des matériaux très divers (coton, fibre de verre, petits pains, etc.), certains majoritairement blancs, d'autres de couleurs phosphorescentes.

Le 21 juillet 1960, à Milan, Manzoni réalisa l'un de ses événements les plus célèbres : *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, soit la consommation d'un art dynamique par un public dévorateur d'art. Manzoni marqua de l'empreinte de son pouce quelques œufs durs et les offrit aux visiteurs qui étaient ainsi invités à *dévoorer* l'art.

En 1961, à Rome, Manzoni établit ses premiers *certificats d'authenticité* d'êtres humains, qu'il signa de façon à créer des Sculptures vivantes. La même année il accomplit son geste le plus choquant : il mit en vente à un prix indexé sur le cours de l'or de l'époque 90 boîtes de Merde d'artiste, chacune d'un poids net de 30 grammes.

Piero Manzoni mourut prématurément d'un infarctus à 29 ans, à Milan, le 6 février 1963.

Source: Manzoni foundation



Piero MANZONI

ACHROME, 1960

38 x 27,5 cm

Mixed media (glue, plaster, gauze and tempera) on canvas on artist board
Signed «Piero Manzoni» on the reverse



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

LUCIO FONTANA

(1899 - 1968)

- *La découverte de nouvelles forces physiques, la maîtrise de la matière et l'espace imposent graduellement à l'homme des conditions qui n'ont jamais existé dans toute l'histoire. L'application de ses découvertes, sous toutes les formes de vie, produit une modification sur la nature de l'homme.*
- *Nous vivons l'ère de la mécanique. Le carton peint et le plâtre n'ont déjà plus de sens.*
- *Nous abandonnons l'usage des formes connues de l'art et abordons le développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace.*
- *La matière, la couleur et le son en mouvement sont les phénomènes dont le développement simultané fait partie intégrante du nouvel art.*
- *L'art nouveau requiert la fonction de toutes les énergies de l'homme, dans la création et dans l'interprétation. L'être se manifeste intégralement, avec la plénitude de sa vitalité.*

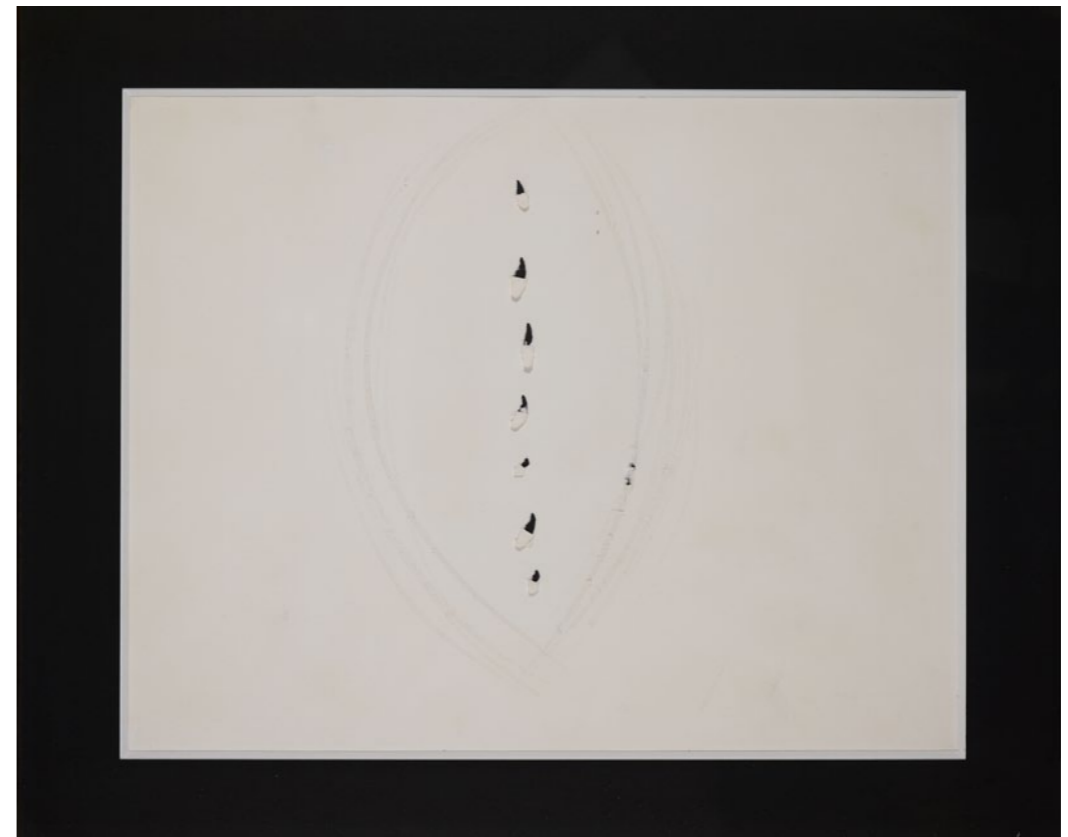
Source: Lucio Fontana *The White Manifesto* in Harrison C. and Wood P., *Art in Theory, 1900-1990* (Oxford: Blackwell, 2001) pp. 642-647

Sculpteur, peintre, céramiste et théoricien italien, Lucio Fontana est né en 1899 en Argentine. Fils de sculpteur, il pratique le modelage dès son plus jeune âge. Après des études à l'Institut Technique d'Architecture de Milan en 1914-1915, il reçoit une formation classique à l'Académie de Brera. En 1922, il repart à Buenos Aires et s'initie à la technique de la taille directe dans l'atelier de son père. Alors qu'il est de retour en Italie en 1926, ses premières sculptures appartiennent alors à la tradition figurative du Novecento, dont l'esthétique fut récupérée par la politique culturelle de Mussolini. Dans les années trente, Fontana remet définitivement en cause le principe d'un art voué exclusivement à la figure et en 1935, il adhère au mouvement parisien Abstraction-Création. Dès lors, il entreprend une importante activité de céramiste et s'intéresse aux techniques les plus diverses recherchant de nouvelles formes d'expression plastique par l'utilisation de matériaux tels que la porcelaine, le béton ou les matières phosphorescentes.

Réfugié en Argentine durant la guerre, il publie à Buenos Aires en 1946 le Manifeste blanc, dans lequel il préconise l'abandon de l'usage des formes connues de l'art pour le développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace. L'année suivante, il s'installe définitivement à Milan où il signe son Manifeste spatial déclarant que l'art doit être fonction de nouvelles techniques et de moyens nouveaux, c'est-à-dire évolutionnaires. À partir de 1949, Fontana donne à ses œuvres le nom de Concetto spaziale. Refusant de traiter la toile comme une simple surface plane destinée à recevoir la peinture, il en fait une sculpture abstraite bidimensionnelle : la toile devient le support de surfaces monochromes avant d'être transformée par des griffures, des entailles (Tagli) ou des perforations (Bucchi).

Fontana opère désormais une ouverture physique de ses œuvres, le support n'est plus à peindre ou à couvrir, il devient le réceptacle d'un acte premier et irréversible: *Je ne veux pas faire un tableau, je veux ouvrir l'espace, créer pour l'art une nouvelle dimension, le rattacher au cosmos, tel qu'il s'étend, infini, au-delà de la surface plate de l'image.* Lucio Fontana, in *Manifesto bianco*, 1946, Buenos Aires. Dans le tableau *Concetto spaziale*, 49-50B6 (*Concept spatial*), daté de 1949-1950, Fontana perce la toile, produisant une juxtaposition de trous qui souligne ainsi la matérialité du support, sa texture, son épaisseur. À la répétition de ce geste, il oppose dans ses Tagli (entailles), la linéarité d'un tracé produit par des lacérations qui traversent la toile.

Source: <http://www.mba-lyon.fr/>



Lucio FONTANA
CONCETTO SPAZIALE, 1965
56 x 44 cm

Mixed media. Perforations and scratching on paper.



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

ENRICO CASTELLANI (1930)

Après des études à Novara et à Milan il s'installe en 1952 à Bruxelles où il suivit durant un an les cours de peinture et de sculpture de l'Académie des beaux-arts. En 1956 il reçut un diplôme d'architecture de l'Ecole nationale supérieure de La Cambre à Bruxelles.

A l'issue de ses études il revint à Milan pour travailler dans l'atelier d'architecture de Franco Buzzi, avec lequel il collabora jusqu'en 1963. C'est là qu'il se lança dans ses premières expérimentations artistiques. Au bar Pino Pom, il fit la connaissance de Piero Manzoni qui devint un ami proche et il rencontra Lucio Fontana, dont il admirait déjà le travail, ainsi que le typographe et imprimeur Antonio Maschera à la Galleria Ariete. Le travail de Castellani fut présenté pour la première fois au public lors d'expositions collectives à Milan à la Galleria Pater et à la Galleria del Prisma.

En 1959 il réalisa son premier tableau-objet (ou tableau-relief). En duo avec Manzoni, qui avait noué des liens avec des artistes à travers toute l'Europe, Castellani participa aux activités du groupe allemand ZERO, et à celles du groupe NUL, son homologue néerlandais. Afin de montrer leur travail et celui d'autres artistes d'inspiration semblable, Castellani et Manzoni cofondèrent la Galleria Azimut (sise au 12, via Clerici, à Milan dans un espace prêté par Isa Buzzi) et lancèrent la revue Azimut. Dans sa première livraison, parue en décembre, la revue proposait plusieurs contributions et diverses reproductions d'œuvres d'artistes sélectionnés par les fondateurs de la publication. La seconde livraison d'Azimut parut en janvier 1960, à l'occasion de l'exposition *Nouvelle Tendence*, qui réunissait des œuvres de Breier, Castellani, Holweck, Klein, Mack, Manzoni et Mavignier, elle s'ouvrait sur un article de Castellani intitulé *Continuité et Nouveauté*.

Une exposition de Castellani se tint à la galerie Azimut en 1960 et trois de ses tableaux-objets furent inclus dans l'exposition *Monochrome Malerei (Peintures monochromes)* présentée par le Städtisches Museum de Leverkusen.

Un article de Castellani qui fut publié en 1961 dans le troisième numéro de la revue Zero; intitulé *La totalité dans l'art d'aujourd'hui*, il avait été rédigé en 1958. Le travail de Castellani, comme celui de Manzoni, était alors exposé à Rome par la Galleria la Tartaruga de Plinio De Martiis; toujours avec Manzoni, en 1962, il fut présenté par Galerie Aujourd'hui à Bruxelles et participa à *Revue Nul* au Stedelijk Museum d'Amsterdam. En 1963, la Galleria dell'Ariete de Beatrice Monti à Milan lui consacra une exposition personnelle. Durant les années suivantes, les expositions se multiplièrent tant en Italie qu'à l'étranger. En 1964, trois de ses œuvres figurèrent à la Biennale de Venise dans une salle qui réunissait également des travaux de Getulio Alviani et Enzo Mari. La même année Castellani participa au Guggenheim International Award de New York. En 1965 l'un de ses grands formats, *Superficie bianca*

(Superficie blanche) fut exposé au Museum of Modern Art de New York dans le cadre de l'exposition internationale *The Responsive Eye*. Il représenta l'Italie à la *Bienal do Museu de Arte Moderna* de São Paulo au Brésil ainsi qu'à *Trigon 65*, Bruggarten / Palmenhaus, à Graz en Autriche. En 1966 une salle lui fut dédiée à la Biennale de Venise, où il reçut le prix *Premio Gollin*, destiné aux peintres de moins de quarante ans. Il vécut ensuite quelque temps aux Etats-Unis, où il réalisa un certain nombre d'œuvres qui allaient plus tard figurer dans sa première exposition personnelle à New York, à la Betty Parsons Gallery. En 1967 on lui demanda de réaliser une installation pour la manifestation *Lo spazio dell'immagine* (L'espace des images) au Palazzo Trinci de Foligno. Cela aboutit à la création d'*Ambiente bianco* (Ambiance blanche), un conteneur conçu pour être accessible au visiteur et organisé comme une structure traversante que l'on expérimente sensoriellement. Il n'en subsiste aujourd'hui que quelques panneaux-reliefs, l'installation ayant été détruite à la fin de l'exposition. En mai 1968, sur fond de mouvements de révolte généralisés, la Galleria Tartaruga de Rome présenta, sur une durée d'un mois et à l'occasion de *Teatro del mostre*, des expositions quotidiennes qui réunissaient les travaux des artistes italiens les plus célèbres - Angeli, Boetti, Calzolari, Ceroli, Mauri et Paolini, pour n'en citer que quelques-uns. L'œuvre de Castellani, *Il muro del tempo* (Le mur du temps) y figurait; elle consistait en huit métronomes posés sur un socle qui battaient chacun le temps jusqu'à l'extinction de leur batterie, signalant ainsi la fin inévitable de l'exposition (l'œuvre elle-même a toutefois perduré et elle fut souvent exposée par la suite).

En 1968, Castellani figura également parmi les leaders des protestataires à la Triennale de Milan et à la Biennale de Venise. Il rédigea, en collaboration avec Enzo Mari, *Un rifiuto possibile (Un refus possible)*, publié en 1969 à Milan dans *Almanacco Letterario Bompiani*, il s'agit d'une déclaration engagée dans laquelle les auteurs défendaient vigoureusement l'autonomie de l'art et des artistes par rapport aux intérêts commerciaux. Castellani et Mari refusaient de participer à des expositions collectives qui, de leur point de vue, ne servaient que de *justification pour esquiver sa responsabilité*, ils privilégiaient au contraire *les expositions personnelles où nous prendrons toutes nos responsabilités, dans la mesure où nous sommes déterminés à nous manifester en toute occasion contre toutes les formes de compromis et contre tout ce qui sépare la recherche de la production*.

En 1970, à l'occasion d'une autre exposition personnelle à la galerie La Tartaruga, Castellani exposa, à côté de quelques tableaux-objets, *Spartito* qu'il décrivit comme *des feuilles de papier accumulées et superposées, à l'origine reliées puis qui commencent à s'empiler par le milieu. C'est-à-dire que la répétition du mouvement finit par donner une forme, un objet esthétique, parce qu'elle finit par créer une courbe*. Vers la fin de cette même année Castellani créa *Spazio ambiente*, une nouvelle version d'*Ambiente bianco*, qui allait être présentée avec deux grands tableaux-objets blancs et *Spartito* dans l'exposition *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70 (Vitalité du négatif dans l'art italien, 1960-1970)* au Palazzo delle Esposizioni de Rome.

Après une période d'exil forcé en Suisse, Castellani revint en Italie en 1973 et s'installa à Celleno, petit hameau de la province de Viterbe.

Depuis, Castellani n'a pas cessé de suivre ses propres règles. Jour après jour, il crée de nouveaux tableaux-objets qui autorisent *les rencontres infinies, les attentes atroces, les tautologies commensurables, la souffrance existentielle et les substantiations utopistes*, tout en continuant de s'enraciner fermement dans la justesse et l'intemporalité de son esprit inventif.

Texte de Federico Sardella



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

Enrico CASTELLANI

SUPERFICIE BIANCA, 1981

120 x 100 cm

Painting, acrylic on canvas (in relief)

GETULIO ALVIANI

(1939)

Dès sa petite enfance, Alviani a manifesté des dons pour le design et le dessin géométrique. Il s'inscrit à l'école des beaux-arts de Venise mais, peu passionné par ses études, il passe son temps dans les musées de la ville à contempler les chefs-d'œuvre de l'art classique. Parallèlement, il se met à réaliser de petits travaux pour des architectes locaux et aide des artistes à encrer leurs œuvres, notamment des eaux-fortes.

Ses premières créations artistiques sont des *films* inspirés des fils électriques aériens, immobiles mais chargés d'énergie. Puis, il se passionne pour les surfaces en aluminium poli qu'il découvre dans une usine où il travaille. Par un travail de polissage et d'abrasion, il crée ses célèbres *Superfici a texture vibratile* (*Surfaces à texture vibrante*), bien accueillies dans le monde entier. Ces surfaces lui valent d'être invité à l'exposition de Zagreb *Nove Tendencije*, en même temps que d'autres artistes poursuivant des recherches comparables, à savoir les potentialités d'un art dynamique capable d'interagir avec le spectateur. Il commence à échanger des idées avec des artistes comme Gerhard Richter, Alberto Biasi, Julio Le Parc, Francois Morellet et Enrico Castellani, et à participer activement aux travaux des ateliers du G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel) à Paris.

Installé à Milan, il se lie d'amitié avec Piero Manzoni et Lucio Fontana, qui exprime un grand intérêt pour ses œuvres et lui achète quelques *surfaces*. Il travaille également avec des artistes célèbres comme Max Bill et Josef Albers. En 1964, il est invité à exposer à la biennale de Venise, où il partage une salle avec Enrico Castellani.

Au cours des années suivantes, Alviani connaît le succès dans plusieurs enceintes internationales: à la Documenta de Kassel, où il expose une grande surface vibrante ; en 1965, il participe à ce qui sera considéré comme l'une des principales expositions de la décennie: *The Responsive Eye*, au MoMA de New York, où il côtoie les artistes mondialement célèbres de l'Art cinétique et programmé. Son succès est tel que le Museum of Modern Art acquiert

certaines de ses œuvres et en choisit une pour illustrer l'exposition qu'il organise sur *The New Acquisitions*.

Dans les années 1970, il ne cesse de voyager, essentiellement en Amérique du Sud, et, à la demande de Jesús Rafael Soto, accepte la direction du Jesús Soto Museum of Modern Art, à Ciudad Bolívar, au Venezuela. Il est de nouveau invité à la biennale de Venise en 1984, 1986 et 1993. Depuis 2000, il a participé à de nombreuses expositions importantes: triennale de Milan, Graz Kunsthhaus, Palazzo delle Papesse à Sienne, Académie de France à Rome, biennale de Buenos Aires, les expositions itinérantes *Light, movement and programming*, d'importants musées allemands, quadriennale de Rome... Les œuvres d'Alviani font l'objet de nombreuses transactions dans les ventes aux enchères d'art moderne, en Italie comme dans le reste du monde, par exemple lors des *ventes italiennes* organisées à Londres par Christie's et Sotheby's. Parmi ses œuvres les plus appréciées sur le marché, citons les *Superfici a texture variabile*, où l'aluminium poli reflète les différentes nuances de la lumière selon l'angle d'où on les regarde. Alviani a également créé des *surfaces chromodynamiques*, qui explorent les interactions des couleurs primaires », ainsi que des *miroirs* où les reflets sur les surfaces métalliques donnent l'illusion de voir des anneaux.

Source: http://en.wikipedia.org/wiki/Getulio_Alvisani



Getulio ALVIANI

STUDIO, 1974

72,5 x 21,3 cm

Vibrant texture surface aluminum and natural aluminum



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

DADAMAINO (1935)

1957

Fondation à Düsseldorf du groupe *Zero*, qui réunissait des artistes comme Enrico Castellani, Jan Henderikse, François Morellet, Giulio Paolini, Jean Tinguely, Klaus Staudt. Conçu comme un mouvement d'avant-garde qui se donnait pour but de créer une nouvelle forme d'art, le groupe *Zero* rompait avec les normes sociales et les traditions artistiques établies et expérimentait des approches artistiques totalement nouvelles à partir du *point zéro*.

Expositions (sélection)

2000

Dadamaino. Rétrospective 1958-2000, Museum Bochum, Bochum.

1999-2000

Minimalia. Da Giacomo Balla a, P.S.1- Contemporary Art Center, New York.

1999

Artiste. Presence Femminili nei Movimenti Artistici a Milano (1928-1968), Sala Viscontea, Castello Sforzesco, Milan.

1997-1998

Minimalia, Da Giacomo Balla a, Palazzo delle Esposizioni, Rome.

1998

Au rendez-vous des amis. Identità e opera, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
La Spazio Ridefinito, Villa Borromeo, Senago.
Italian Art. Ultimi Quarant'anni. Pittura Aniconica, Galeria d'Arte Moderna, Bologne.
Dadamaino. Opere 1975-1981, Palazzo Municipale, Morterone.

1997

Minimalia. Da Giacomo Balla a, Palazzo Querini-Dubois, Venise.
Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia, Palazzo dei Diamanti, Ferrare.

1996

Dadamaino, 'Il Fatti della Vita', Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zurich.

1995

Zero Italia. Azimuth/Azimut 1959-1960 a Milano e oggi, (une salle d'exposition lui était consacrée), Villa Merkel, Galerie der Stadt, Esslingen.
Tracciati, Fondazione Mudima, Milan.
The Italian Metamorphosis, 1943-1968, The Solomon R. Guggenheim Museum ; Kunstmuseum New York ; Wolsburg.

1994

Dadamaino, François Morellet, Günther Uecker, A arte Studio Invernizzi, Milan.

1993

Dadamaino. Werke 1958-1993, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen.
Trilogia 3. Dadamaino - Gastini - Bertasa, Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia.
Dadamaino. Opere 1958-1993, Casa del Mantegna, Mantoue.

1990

44e Biennale de Venise, Venise.

1983

Dadamaino, Padiglione d'Arte contemporanea, Milan.

1980

39e Biennale de Venise (une salle lui était consacrée), Venise.



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

DADAMAINO

VOLUME, 1958

100 x 150 cm

Hydropaint on perforated canvas

Signed, dated and titled on the reverse: «Dadamaino Volume, 1958»

AGOSTINO BONALUMI (1935)

Agostino Bonalumi est né à Vimercate (Milan), le 10 juillet 1935.

Manifestant des talents très précoces, il participe en 1948, il a alors treize ans, à un concours qui lui vaut de remporter le prix national de la ville de Vimercate. Ses premiers travaux sont des œuvres figuratives sur papier. En 1951, il prend part à une exposition au niveau national pour le prix Magno à Brescia et, en 1956, il a sa première exposition personnelle à la galerie Totti à Milan, où il présente des œuvres sur le thème du paysage.

Entre 1957 et 1958, il fréquente l'atelier d'Enrico Baj à Milan, où il fait la connaissance de Piero Manzoni et d'Enrico Castellani, avec qui il expose en 1958 dans le cadre d'une exposition collective à Milan à la galerie Pater. Il réalise une œuvre intitulée *Deux Kilomètres de traces*, bande de papier de deux kilomètres de long, étalée sur un trottoir, sur laquelle s'impriment les traces laissées par les passants. L'année suivante, à l'occasion d'une exposition à la galerie Ancient Appia à Rome, Bonalumi et Manzoni sont invités par Emilio Villa (dans une lettre datée du 13 juin) à collaborer à la revue Appia, orientée vers les nouveaux courants artistiques. Bonalumi ne répond pas à cette invitation, mais les matériaux et idées qu'il réunit le conduiront à fonder avec Castellani la revue Pragma, qui prendra plus tard le nom de Azimuth.

Avec Castellani et Manzoni et avec le soutien de personnalités comme Lucio Fontana et Gillo Dorfles, Bonalumi devient l'un des chefs de file de la scène culturelle et artistique milanaise. En 1959-1960, il exécute ses premiers estroflessioni, qui marquent les débuts de sa période de maturité. Une œuvre particulièrement importante dans ce contexte est *Estroflessione vert* (1967), œuvre en toile articulée. Dans les années 1960 et 1970, Bonalumi est l'un des chantres d'une conception forte de l'art, dans laquelle intervient l'expérience tactile de la peinture et de la sculpture, en écho aux expériences de shaped canvas menées à la même époque par les Américains, où la surface de la toile prend forme grâce à des jeux sur les cadres en bois. Les champs monochromes de ces reliefs (blancs, bleus, rouges, noirs, gris) déterminent les structures de la perception du signe abstrait.

Bonalumi est toujours resté fidèle à cette synthèse entre la rigueur rationnelle et l'impact sensoriel, y compris dans son travail pour la scène. On le voit dans ses décors de scènes et ses créations de costumes pour *Separated*, ballet de Susanna Egri monté au Théâtre de Vérone sur une musique de Goffredo Petrassi; ou pour *Rot*, ballet présenté à Rome sur une musique de D. Guacero et une chorégraphie de To Amodio. En 2001, il reçoit le prix du Président de la République et, à cette occasion, l'Académie Saint-Luc lui consacre une rétrospective au palais Carpegna à Rome. Il est l'invité spécial de l'exposition *Topics and Variations* à la Fondation Peggy Guggenheim, à Venise, pour laquelle il réalise *Ambient Work - invaded Space*, (juillet 2002), installation particulièrement forte exécutée spécialement pour ce centre prestigieux et qui concrétise certaines idées théoriques fascinantes sur l'art conçu comme une tension électrique (un *courant continu*) entre la pensée et la vérité physique.

Pour les éditions Colophon, Bonalumi a réalisé des livres d'artistes sur des textes de Pétrarque, *You want me listened to in scattered rhymes sound* (1991), d'Emilio Villa, *Laughing sillaba* (1994), de Goethe, *Lieder der Mignon* (1997) et sur ses propres textes, *Celtica Moon* (1992) et *Open Yard* (1999). Il a également publié *Joke, I* (douze poèmes, Colophon, Belluno 2000), *From you I listen to return the things* (Castel Greater, Bologne, 2001) et *Difficult to pick* (Burin, Rome, 2002). En janvier 2003, les œuvres sur papier exécutées par l'artiste depuis 1960 sont présentées dans la Galleria Civica di Arte Moderna, à Gallarate. En 2003, une anthologie de ses œuvres (depuis 1959) est présentée à l'Institut Mathildenhöhe de Darmstadt. En novembre 2003, à l'occasion de la présidence italienne du Conseil de l'Union européenne, Bonalumi a participé à la préparation de l'exposition *Futur*, présentée au Parlement européen à Bruxelles.

Source: <http://www.artantide.com>



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

Agostino BONALUMI

ROSSO, 1963

84 x 84 cm

Inverted painting, vinyl temperature

WALTER LEBLANC

(1932 - 1986)

J'avais appris que l'apparence des choses existait en fonction d'une structure pas toujours visible et que, par exemple, l'expression ou l'attitude d'un corps humain dépendait en tout premier lieu de sa morphologie. J'ai alors décidé de m'en tenir à cette règle générale et d'ignorer tout le reste.

La seule chose qui comptait était la recherche d'un moyen d'expression libéré de toute ambiguïté, réduit à l'essence de sa forme et reproductible de manière systématique et infinie. Cet élément était en fin de compte la surface même de l'œuvre, à savoir le papier ou la toile au sens de surface plutôt que de matériel, constituée par l'épaisseur du matériau quel qu'il soit, papier, toile ou autre. Donner à la surface une troisième dimension devint une préoccupation constante. C'est en la faisant pivoter sur elle-même, sans y ajouter d'autres ingrédients, que la surface est progressivement devenue tridimensionnelle, par simple rotation. Mon art graphique est ainsi devenu tridimensionnel en 1959. En présentant le concept de TORSIONS, j'avais atteint mon objectif : uniformité de la couleur, uniformité de la structure, uniformité des matériaux utilisés.

Mon œuvre, regroupée en séquences logiques ou systématiques, est sérielle (constituée d'une répétition d'éléments de caractère semblable). Une fois exposée à

la lumière, sa structure tridimensionnelle contraste avec la surface unie du support sur lequel elle projette son ombre. Toute œuvre d'art passe par plusieurs stades d'évolution dans l'esprit de l'artiste avant de recevoir sa touche finale. Plutôt que de globaliser cette évolution en une seule réalisation, j'essaie de fixer ces différents stades de développement dans plusieurs œuvres successives attestant mon évolution. Le « moment de la réflexion » est ainsi incorporé de manière plus substantielle dans l'œuvre. C'est un peu comme l'expression musicale où la succession des notes, des tons et des accords finit par former dans notre mémoire la mélodie que le compositeur a voulu nous faire entendre.

Walter Leblanc



Walter LEBLANC
TWISTED STRINGS, PHASE I & II (1114), 1975
130 x 130 cm (each)
Cotton string and white latex on cotton canvas



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

IN THE WORLD OF
ZERO

DU 16 JANVIER AU 20 AVRIL 2012

Liste des oeuvres exposées

IN THE WORLD OF
ZE
RO

DU 16 JANVIER AU 20 AVRIL 2012

Liste des oeuvres exposées



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc

Otto PIENE
BLACK NUN OF THE ORANGE GALAXY, 1979
54 x 78 cm
Oil with traces of fire and soot on canvas
Signed inscribed on the reverse



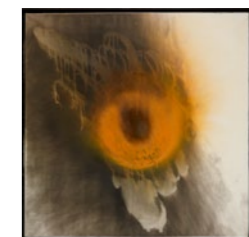
Otto PIENE
UNTITLED, 1976
50 x 70 cm
Oil with traces of fire and soot
Signed inscribed on the reverse



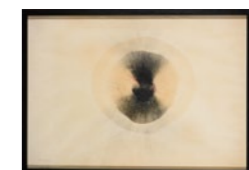
Otto PIENE
UNTITLED (FEUERBILD), 1965/72
68 x 96 cm
Oil with traces of fire and soot on canvas



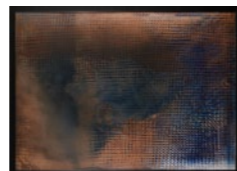
Otto PIENE
UNTITLED (FEUERBILD), 1976
98 x 100 cm
Oil with traces of fire and soot on canvas



Otto PIENE
PLANET FLOWER, 1964
71 x 102 cm
Acrylic with traces of fire on cardboard
Signed «Otto Piene» , dated «1964» & titled «Planet Flower»



Otto PIENE
RASTER - KUPFER - BLAUVA, 1957/89
73 x 102 cm
Rasterpainting
Signed, dated and titled on the front side



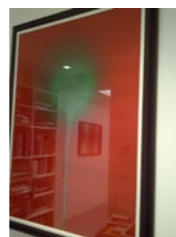
Otto PIENE
SYNCOPATION, 1957/89/91
73 x 102 cm
Rasterpainting
Signed, dated and titled on the front side



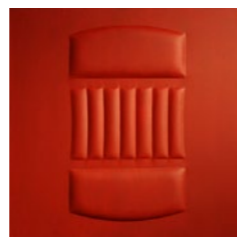
Otto PIENE
FIRE BALL, 1978
70 x 50 cm
Oil and traces of fire on canvas
Signed «Otto Piene», dated «1978» on the reverse



Otto PIENE
UNTITLED, 1967
70.5 x 90 cm
Mixed media



Agostino BONALUMI
ROSSO, 1963
84 x 84 cm
Inverted painting, vinyl temperature



Piero MANZONI
ACHROME, 1960
38 x 27,5 cm
Mixed media (glue, plaster, gauze and tempera) on canvas on artist board
Signed «Pietro Manzoni» on the reverse



Piero MANZONI
ACHROME PACCO IN CARTA DA IMBALLO, 1962
60 x 90 cm
Oil on canvas



Heinz MACK
KLEINE LICHTRAKETE, 1963
100 x 82 cm
Stainless steel kitchenobjects (Potato Rasps) on Aluminiumplate
Signed, titled & dated on the reverse



Heinz MACK
PYRAMID & SPACE, 1964
84 x 84 cm
Aluminium on panel
Signed & dated on the reverse



Heinz MACK
WEISSE STRUKTUR AUF SCHWARZEN (BAHN DER STERNE), 1962
130 x 150 cm
Oil and varnish on canvas
Signed & titled on the reverse



Yves KLEIN
YK.3 TKB 1.24, 1960
39 x 35 cm
IKB Pigment



Yves KLEIN
SE 208, 1959
15 x 8 x 5 cm
IKB pigment in synthetic resin on sponge



Lucio FONTANA
CONCETTO SPAZIALE, 1965
56 x 44 cm
Mixed media. Perforation and scratching on paper



Lucio FONTANA
CONCETTO SPAZIALE ATTESA, 1964
46,4 x 38,1 cm
Waterpaint on canvas



Lucio FONTANA
CONCETTO SPAZIALE, 1961
109,9 x 80,6 cm
Oil on canvas



Walter LEBLANC
TWISTED STRINGS, PHASE I & II (1114), 1975
130 x 130 cm (each)
Cotton string and white latex on cotton canvas



Walter LEBLANC
TORSIONS (1261), 1977
200 x 18 cm
Corten steel sculpture



Günther UECKER
UNTITLED, 1962
98 x 81 cm
Acrylic, nails on canvas laid on panel
Signed and dated «62» & dedicated «für Edu Albert» on the reverse



DADAMAINO
VOLUME, 1958
100 x 150 cm
Hydropaint on perforated canvas



Enrico CASTELLANI
SUPERFICIE BIANCA, 1981
120 x 100 cm
Painting, acrylic/canvas (in relief)



Getulio ALVIANI
STUDIO, 1974
72,5 x 21,3 cm
Vibrant texture surface aluminum and natural aluminum



Du Lundi au Vendredi de 9h à 19h
et le Samedi sur rendez-vous



20, avenue de la Costa
98000 MONACO
Tel. : +377 97 70 50 70
Fax : +377 97 70 50 77
info@sem-art.mc
www.sem-art.mc