

프랑스 국립 풍피두센터 특별展 * 천국의 어머니 FRANCE EXPRESS / 프랑스 예술축제

화가들의 천국

Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou

2008.11.22 ~ 2009.3.22 서울 시립 미술관

발행일 2008년 11월 10일
발행인 홍성일
발행처 (주)지엔씨미디어
121-841 서울시 마포구 서교동 464-41 미진빌딩 2층
TEL. 02-323-9151 / FAX. 02-325-2433
<http://www.pompidou2008.kr>

기획 편집 전승원 김현경 안성미
번역 유현준
포토 편정화
저작권 김태은 김민정
디자인 
135-100 서울시 강남구 청담동 132 풍양빌딩 2층
TEL : 02-3444-2095
인쇄 (주)프린팅하우스
133-831 서울시 성동구 성수동 2가 269-6
TEL : 02-462-9652

© 2008 GNC media, Seoul
© 2008 Centre Pompidou : Arcadie, Collection MNAM, Centre Pompidou

이 책의 출판권은 (주)지엔씨미디어에 있습니다.
저작권자의 동의 없는 무단 전재 및 복제를 금합니다.



*본 전시도록은 주한프랑스문화원-주한프랑스대사관의 지원을 받아 발행되었습니다.
도록의 출판에 도움을 주신 주한프랑스문화원-주한프랑스대사관에 깊은 감사를 드립니다.

Ce catalogue est publié avec le soutien du Centre Culturel Français-Ambassade de France en Corée.

Sommaire

차례

축사 필립 티에보 / 주한프랑스대사	10
인사말 유희영 / 서울시립미술관장	12
인사말 알랭 스팅 / 프랑스 국립 풍피두센터 대표	14
인사말 알프레드 파크망 / 프랑스 국립 풍피두센터 현대미술관장	16
시간의 분할선 디디에 오텍제 / 프랑스 국립 풍피두센터 현대미술관 부관장 (수석 학예연구관)	18
새로운 아르카디아에서 벌어지고 있으라! 에밀리 르나르 / 미술평론가	25
진화하는 21세기 문화공간 - 풍피두센터, 그 속에서 끊임없이 재탄생되는 유럽의 신화와 역사 조주현 / 서울시립미술관 큐레이터	31

Catalogue

프롤로그	
제 1 장. 황금시대	36
제 2 장. 전령사	42
제 3 장. 낙원	46
제 4 장. 되찾은 낙원	60
제 5 장. 풍요	92
제 6 장. 허무	96
제 7 장. 쾌락	120
제 8 장. 조화	142
제 9 장. 암흑	154
제 10 장. 풀밭 위의 점심식사	186
	200
작가소개	
프랑스 국립 풍피두센터 연혁	208
Version française	215
	217

작품 설명	F.H. Fabrice Hergott - 파브리스 에르고	C.E. Caroline Edde - 카롤린 에드
	I. M.-F. Isabelle Monod-Fontaine - 이사벨 모노드-퐁텐	A.F. Alice Fleury - 알리스 플뢰리
	S.C. Sarah Cochran - 사라 코슈랑	N.L. Nathalie Leleu - 나탈리 르루
	C.G. Catherine Grenier - 카트린느 그르니에	N.P. Nadine Pouillon - 나딘 푸이용
	D.O. Didier Ottinger - 디디에 오텍제	C.S. Claude Schweisguth - 클로드 슈바이스구트
	A.L.B. Agnès de la Beaumelle - 아녜스 드 라 보멜	J.S. Jonas Storsve - 요나스 스토르스브
	C.D. Christian Derouet - 크리스티앙 드루에	F.B. Frédérique Baumgartner - 프레데릭 봄 가르트너
	D.S. Didier Schulmann - 디디에 숄만	C.M. Camille Morando - 카미유 모란도
	C.A. Cristina Agostinelli - 크리스티나 아고스티넬리	C.L. Claude Laugier - 클로드 로지에
	J.-P. A. Jean-Paul Ameline - 장-폴 아믈린	V.C. Valentina Cefalu - 발렌티나 스파뤼
	C.C. Caroline Cros - 카롤린 크로	

se déchirent, et de manière que tout apparaît chargé de significations nouvelles, fourmillant d'échos, de résonances, d'harmoniques, là est l'action de l'oeuvre d'art. Commotionnées par ce choc reçu, hérissées par ce dépaysement comme un porc-épic attaqué qui dresse toutes ses épines, toutes les facultés de l'esprit s'éveillent, toutes ses cloches se mettent à sonner.

C'est peut-être parce que Dubuffet lui-même était conscient du tribut encore versé par ses premières oeuvres aux recherches coutumières de l'avant-garde qu'il ne présenta pas *Campagne heureuse* parmi les 82 oeuvres de son exposition chez René Drouin, lui préférant *Paysage vineux* (MNAM), peint le même mois, et dans lequel le travail de la peinture – avec ses grattages, ses plissements de matière, son aptitude à faire resurgir, enfouis sous les couches progressives, certains tons initiaux, mais salis, maculés par les temps successifs du travail de la pâte – préfigure les développements ultérieurs de l'oeuvre. N.P.

Max ERNST (Brühl, 1891 – Paris, 1976)

Le Jardin de France

1962, Huile sur toile, 114x168cm
Dation 1982

De retour en France en 1953, Max Ernst séjourne deux années à Paris avant de s'installer à Huismes, un village entre la Loire et Chinon, dans les environs d'Amboise. Les paysages arides de l'Arizona, ses formes minérales et tranchantes avaient inspiré à Max Ernst des forêts pétrifiées et des villes de pierre. La douceur des reliefs, la bienfaisante humidité tourangelle nourrissent son imaginaire de courbes langoureuses, le peuplent de joyeux batraciens. *Le Jardin de France* opère la fusion poétique entre la longueur des paysages des rives de la Loire et l'indolence d'hétaïres orientales (le serpent qui ceint la jambe de la figure couchée en fait une créature sortie de songes alexandrins). Cette esthétique voluptueuse de courbes féminines, que Max Ernst associe aux pays de la Loire, s'exprime encore dans les trois hauts-reliefs de style Art nouveau qu'il soustrait à la démolition des magasins Dufayel de Paris, pour les installer dans son propre jardin. L'insertion de ces reliefs, le réemploi d'un tableau académique (*La Naissance de Vénus* de Cabanel, 1896) dans *Le Jardin de la France* témoignent de sa fidélité à l'esthétique du collage. Une technique avec laquelle il renoue en 1956, retrouvant, précisément à Huismes, un rouleau de papier peint avec lequel il compose des oeuvres rappelant singulièrement celles de sa période dada. D.O.

Paul KLEE (Münchenbuchsee, 1879 - Locarno, 1940)

Villas florentines

1926, Huile sur carton, 49,5x36,5cm
Achat 1970

Paul Klee est sans doute l'artiste allemand dont la réputation s'affirme le plus rapidement dans l'avant-garde parisienne au cours des années 1920. Il participe à la première exposition surréaliste, chez Pierre Loeb, et il expose dans de petites galeries avant d'obtenir une grande rétrospective, en 1929, à la galerie Bernheim-Jeune. Paul Klee lui-même ne cultive guère le milieu parisien. Il n'a pas l'aisance en français de Kandinsky et se méfie de Zervos, son principal mentor sur la place de Paris. S'il passe des vacances en France sur l'île de Porquerolles ou à Hendaye, il préfère se rendre en Italie,

comme en septembre 1926, où avec son épouse et son fils, il parcourt Gênes, l'île d'Elbe, Pise, Florence, Ravenne et Milan.

Les réminiscences de voyages abondent dans l'intitulé de ses oeuvres. *Les Villas florentines* (cat. rais. IV, n° 4181) appartiennent à une catégorie d'oeuvres exécutées sur une épaisse préparation à base de plâtre et de pâte. Du haut en bas, Klee entrelace des lignes plus ou moins incisées qu'il colore. Le petit réseau d'ombres qui résulte du relief brouille le peint et le gravé. Paul Klee invente et adopte sans cesse de nouvelles ressources techniques; il adapte à ses besoins, en 1924, l'usage de l'aérographe et des caches. Il développe, à partir des exercices pratiqués avec ses élèves, une grande variété de graduations de couleurs. Par contre, l'inauguration de l'école nouvellement bâtie à Dessau par Walter Gropius, le 4 décembre 1926, le laisse étonnamment indifférent; c'est sans incidence sur son imaginaire. C.D.

Su-Mei TSE (Luxembourg, 1973 -)

L'Echo

2003, Betacam numérique PAL, Couleur, Son
(+ 1 DVD numéroté), Durée 4'55"

Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne, Paris

Née en 1973 à Luxembourg d'une mère britannique et d'un père chinois, Su-Mei Tse a reçu une double formation, d'abord de musique, puis d'arts visuels. Elle a reçu le Lion d'or de la meilleure participation nationale à la Biennale de Venise de 2003 pour son exposition «[ɛ:r] conditionné», présentée dans le Pavillon du Luxembourg. *L'Echo* (2003) succédait à quatre autres pièces dans le parcours de cette exposition articulée autour de la nation du temps, où elle était montrée pour la première fois. Cette installation consiste en une vidéo de 4'55" à caractère, performatif, projetée en boucle sur grand écran. L'artiste, vêtue de rouge, y est filmée de dos jouant du violoncelle, minuscule personnage perdu dans le vert éclatant d'un immense pré, opposé au versant ombragé d'une imposante montagne parsemée de sapins, et au bout duquel on devine un précipice; c'est au bord de celui-ci que se tient Su-Mei Tse, au coeur de ce paysage romantique dont les propositions et les motifs – la montagne escarpée, le ravin relèvent de l'esthétique du sublime. Nullement troublée, l'artiste y joue sereinement un morceau de sa composition, lent et simple. La dimension sonore du travail de Su-Mei Tse – abordée ici à travers le phénomène de l'écho – prend des formes différentes pour chacune des oeuvres présentées dans «[ɛ:r] conditionné». Elle est annoncée, en lettre néon, par le titre même de l'exposition, dans lequel la transcription phonétique du mot «[ɛ:r]» renvoie à tous ses homophones: à l'air comme mélodie, mais aussi à l'aire comme superficie, et à l'ère comme espace de temps. F.B.

Giuseppe PENONE (Gareasio, 1947 -)

Respirer l'ombre

2000, Installation, 200 cages grillagées remplies de feuilles de laurier et une sculpture en bronze doré "Les poumons"

4 formats de cage: 117x78x7cm; 100x78x7cm; 78x78x7cm; 50x78x7cm
Sculpture en bronze: 48 x 22 x 30 cm

Don de l'artiste 2001

Dans le cadre de l'exposition «La Beauté» (Avignon, 2000), Penone investit une salle entière du Palais des Papes avec *Respirare l'ombra*. Il tapisse les murs de

feuilles de lauriers, maintenues dans de grandes cages rectangulaires grillagées construites selon le nombre d'or et respectant donc des proportions idéales. Au fond de la salle voûtée, fixée à un mur de feuilles, une sculpture en bronze doré, représentant deux poumons, vient troubler la présence des verts aromatiques. Voulant traiter de la beauté, Penone s'est inspiré du poète italien Pétraque qui, dans son *Canzoniere*, célébrait son amour platonique pour Laure de Noves. Le choix du laurier fait l'écho au nom de la jeune femme aimée. Mais le laurier est aussi le symbole de la poésie elle-même. Donnée après l'exposition par l'artiste au MNAM, l'oeuvre a été adaptée pour sa nouvelle présentation: la voûte a disparu mais la tapisserie de feuilles de laurier recouvre toujours quatre murs. La dissipation progressive du parfum enivrant du laurier, le dessèchement des feuilles, le changement de leur couleur, évoquent le passage du temps, le vieillissement des choses. Cette salle qui impose le recueillement réveille chez le visiteur des sensations à travers la prise de conscience de sa propre respiration. «Si, à [sic] Avignon, c'était une pièce qui jouait avec le lieu, avec la poésie, avec le drame, à cause de l'aspect suggestif de l'endroit, à Beaubourg ce n'était plus le cas. En revanche, le lieu amenait une lecture de l'oeuvre s'inscrivant dans l'histoire.» C.E.

Pablo PICASSO (Malaga, 1881 – Mougins, 1973)

Les Pains

1909, Huile sur toile, 60x73cm

Donation Louise et Michel Leiris 1984

Le biographe de Picasso, Pierre Daix, rattache *Les Pains* à la série de natures mortes réalisées avant le départ du peintre pour l'Espagne à l'été de 1909, dans lesquelles il assigne à la lumière un rôle prépondérant dans l'expression de la forme. « Cette nature morte offre les simplifications brutales sous l'effet de l'éclaircissement et les hachures de la brosse qui préfigurent le découpage des surfaces en facettes du travail à Horta de Ebro »¹. Depuis 1908, la nature morte constitue le sujet de prédilection des peintures de Picasso. S'il se réfère au Douanier Rousseau ou à Chardin, c'est dans l'oeuvre de Cézanne qu'il puise les principales leçons de son art. En 1907 la rétrospective que le Salon d'Automne consacre à l'oeuvre du peintre d'Aix provoque une vague soudaine de peinture qui adopte les principes de sa vision intellectualisée, géométrisante. Picasso se met lui aussi à l'école d'un cézannisme qui invite à interpréter la nature en fonction des formes parfaites de la géométrie. Sous l'influence de Georges Braque, ses natures mortes se font graduellement plus austères. Leur chromatisme se réduit à une gamme entre jaune et vert, leurs formes se simplifient jusqu'aux limites de l'abstraction, s'inscrivent dans un espace qui tend à la bi dimensionnalité. Les formes sculptées des baguettes, des poires et de la bouteille qui composent *Les Pains* font l'objet d'une « anthropomorphisation » qui conforte l'analyse de Pierre Daix constatant que « les choses - issues de la nature comme les poires ou fabriquées comme la vaisselle en grès - sont mises en rapport avec le corps humain »². Passé la phase d'assimilation des leçons cézanniennes de l'automne 1909, Picasso complexifie les compositions de ses tableaux, ouvrant au cubisme naissant le chapitre de sa phase « analytique ». Peinte au printemps 1909, *Les Pains* ont appartenu au marchand d'art Daniel-Henri Kahnweiler. Après la Grande Guerre et le séquestre du stock de sa galerie devenu bien allemand, ils ont été vendus le 17-18 novembre 1921.

Rachetée par Michel et Louise Leiris en 1970, la toile a retrouvé la collection de famille de son ancien propriétaire. En 1984, elle fut offerte en donation au Musée National d'art moderne. v.c.

Notes

1. Collection Henry Kahnweiler, *Tableaux modernes*, Deuxième vente, Paris, Hôtel Drouot, catalogue de la vente du 17-18 novembre 1921.

2. P. Daix, *Le Cubisme de Picasso* : catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979, n. 225, p. 232.

Georges BRAQUE (Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)

Les Instruments de musique

1908, Huile sur toile, 50,2x61 cm

Donation 2004

Comme pendant les deux étés précédents, Braque s'installe à l'Estaque, avant le 1er juin 1908. Il en revient avec une série de paysages, maisons ou arbres transposés en volumes géométriques. Ils semblent appliquer littéralement les recommandations bien connues de Cézanne, et inspireront directement la trouvaille par Vauxcelles, puis la fortune, des mots «cubes» et «cubisme». Parallèlement, Braque peint une huitaine de natures mortes, la plus grande et la plus emblématique étant sans doute *Les Instruments de musique* (cat. rais. I, n° 7). Sa présence n'est cependant pas avérée dans l'ensemble des 27 toiles exposées dans la petite galerie de Daniel-Henry Kahnweiler, du 9 au 28 novembre 1908, avec un catalogue préfacé par Guillaume Apollinaire.

Elle relève d'ailleurs de l'univers le plus intime, le plus personnel de Braque – il ne s'en est jamais séparé, elle est toujours restée près de lui, jusqu'à sa mort, accrochée aux murs de sa maison, telle un «diapason» aurait dit Matisse, la mandoline, la clarinette et le bandonéon étant pour lui des objets familiers: une photographie un peu plus tardive (vers 1910-1911) le montre jouant du bandonéon dans son atelier devant un mur où sont accrochés plusieurs instruments à cordes, mêlés à des masques africains. Leurs formes et leurs volumes l'intéressaient particulièrement, tout autant que leur tactilité, leur capacité à s'animer quand on les touche ou les caresse. En combinant ces trois instruments, en les repliant et en les tordant, en les comprimant dans le rectangle de la toile à deux dimensions, Braque invente un espace surprenant, accueillant et inquiétant à la fois. Plus de perspective illusionniste: la caisse ovale de la mandoline est aplatie, son manche cassé, la clarinette est tronquée, le bandonéon désarticulé. Tous les éléments de la nature morte sont distordus, et pourtant l'harmonie restreinte des ocres et des verts, la circulation des rimes plastiques (lignes à moitié effacées de la partition répercutant aux cordes à peine indiquées de la mandoline), et surtout la malléabilité de l'espace qui semble se gonfler ou s'aplatir, selon la lumière ou le moment, suscitent une impression dominante de fluidité. IM.F

Georges BRAQUE (Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)

Fruits sur une nappe et compotier

1925, Huile sur toile, 130,5x75 cm

Achat 1947

Cette grande nature morte classicisante (cat. rais. 2, vol. 5 [1968], repr. P. 47) est emblématique de la production de Braque dans les années 1920, recherchée alors par de

nombreux collectionneurs. Elle fut exposée à Paris, dès 1926, par son nouveau marchand, Paul Rosenberg. Le motif central – qui combine des éléments traditionnels, instrument de musique et partition, compotier et fruits d'automne – est pris en écharpe dans les plis d'une nappe blanche, qui l'isole et le met en avant. Braque a distribué, dans un savant contrepoint, les formes rectangulaires (guitare) et arrondies (compotier), les pommes rondes et les poires allongées. Doublement cernés, par un liseré blanc et par le fond noir, les objets surgissent théâtralement, éclairés d'une lumière irrégulière. Mais ce qui donne un caractère particulièrement somptueux à cette nature morte, c'est la mosaïque des faux marbres, jouant sur différentes nuances de verts et de gris: rappel des anciennes pratiques de peinture en bâtiment, par lesquelles Braque a commencé son apprentissage, et clin d'œil au double jeu des textures utilisées dans les papiers collés de 1913-1914.

Ces grandes plaques mouchetées, légèrement ourlées de blanc, évoquent la surface (redressée) d'une table, ou bien les montants d'une cheminée – comme dans la suite des «*Cheminées*», peintes également entre 1922 et 1927. Mais surtout, elles développent un espace réinventé à partir des données cubistes, et tout aussi déconcertant, un espace construit comme un poème visuel, traversé de rimes et d'échos. Une célébration de la marbrure, en quelque sorte. IM.F

Georges BRAQUE (Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)

Le Guéridon rouge

1939-1952, Huile sur toile, 180x73 cm

Donation Mme Georges Braque 1965

Le thème du guéridon obsède la peinture de Braque depuis la période cubiste. Il domine l'ensemble exposé chez Léonce Rosenberg, en mars 1919, revient soutenir sa réflexion picturale dans les années 1928-1930, et aboutit en 1936, puis en 1939, à deux variantes finales et synthétiques, toutes deux inscrites dans le même format rectangulaire étiré. Elles sont caractérisées par un empilement virtuose de motifs, dont l'apparent désordre est structuré en réalité par un dispositif de rigoureuse symétrie. La version du MNAM (cat. rais. 2, vol. 3 [1961], repr. P. 64), la plus tardive (d'autant qu'elle a été reprise en 1952), était initialement destinée à la décoration du salon de la maison construite pour Braque, en 1924, par Auguste Perret. Le fond est partagé en trois registres inégaux: parquet, zone de lambris moulurés et papier peint rouge à motif de feuilles. Devant, s'épanouit la nature morte posée sur une nappe en étoile, décorée de grands ramages, qui est disposée autour des objets comme une collerette autour d'un bouquet, dont les tiges seraient figurées par les pieds élancés du guéridon. Etrange nature morte d'ailleurs, qui fait voisiner une coupe cristalline, une guitare molle, une coupe contenant des fruits indéterminés, et deux citrons dessinés au contraire avec une précision inhabituelle sur fond de torchon blanc.

Au-dessus encore, deux panneaux s'écartent, ouvrant une «fenêtre» (picturalement) nécessaire dans le mur rouge. La distribution des ombres et des lumières respecte le principe de symétrie axiale. Cette deuxième version, quelque peu simplifiée par rapport à celle de 1936 (*Le Guéridon*, San Francisco SFMoMA), reste d'une lecture complexe: les données d'une nature morte traditionnelle sont bousculées par l'intrusion d'éléments hétérogènes, par des inventions presque baroques. IM.F

Raoul DUFY (Le Havre, 1877 - Forcalquier, 1953)

Le Violon rouge

1948, Huile sur toile, 38,5x46 cm

Legs Mme Raoul Dufy 1963

Fils et frère de musiciens amateurs et professionnels, Raoul Dufy a multiplié les représentations du monde des orchestres et des concerts. Il a décrit minutieusement, orchestres symphoniques et orchestres de chambre, concerts champêtres, et même mariachi mexicains! « Il faut imiter le motif mélodique et le timbre de son instrument qui se détache de la sonorité de l'ensemble de l'orchestre en faisant un effet de lumière sur un groupe d'instruments et en lui donnant une forme, une espèce de découpe qui n'a rien à faire avec la forme de l'instrument ni de l'instrumentiste mais qui est un signe abstrait qui peut représenter la musique d'un passage... »¹ Parmi les figures traditionnelles de la mythologie et de la Commedia dell'Arte, Dufy n'a pas choisi par hasard de célébrer des figures symboliques de la Musique: *Apollon et Orphée avec la lyre* (Apollon, 1939, Laffaille, IV, n. 1576, *Orphée charmant les animaux*, 1939, Laffaille, IV, n. 1579) *Arlequin violoniste (Arlequin vert et blanc au violon, sur la terrasse de Caldas de Montbuy*, 1945-6, Musée Hyacinthe Rigaud, Perpignan, Laffaille, IV, n. 1574). Les instruments de musique, particulièrement violons et violoncelles, inspirent à Dufy de nombreux croquis et peintures.

Violon Rouge est l'exemple le plus abouti d'une série d'images de violons (eg. *La Console jaune au violon*, 1949, Toronto, Art Gallery of Ontario) exécuté pendant sa cure à Perpignan chez le docteur Bernard Nicolau.² Ce tableau s'inscrit dans la lignée de la tradition de la nature morte à thème musical que Dufy transforme dans d'autres toiles, en hommage direct à ses compositeurs préférés: Mozart, Bach, Chopin et Debussy. L'habituelle partition ouverte montre ici la présence directe de l'artiste: orgueilleux et ironique à la fois, il inscrit « la peinture ». v.c.

Notes

1. Citation de Raoul Dufy reproduit par B. Debrabandere, «Dufy, maître de musique», Raoul Dufy, *Mer et Musique*, avec une évocation de Paris, catalogue d'exposition Tokyo, Bunkamura Museum of Art, 30 septembre- 20 novembre 1994 // Kasama, Nichido Museum of Art, 23 novembre- 25 décembre 1994 // Himeji, City Museum of Art, 8 janvier - 12 février 1995 // Toyohashi, City Art Museum, 17 février-19 mars 1995, p. 106.

2. Cfr. entretien avec Bernard Nicolau de l'octobre 1985, reproduit dans Raoul Dufy et le Midi, catalogue de l'exposition Perpignan, Palais de Majorque, 10 juillet - 3 septembre 1990, pp. 113-115.

Henri MATISSE (Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)

Grand intérieur rouge

1948, Huile sur toile, 146x97 cm

Achat de l'Etat 1950, attribution 1950

En 1943, Matisse s'installe dans l'arrière-pays de Nice, sur la colline de Vence, dans la villa *Le Réve*. Après la «floraison» en dessins des années 1941-1942, après les années difficiles de la guerre, principalement consacrées aux dessins et à *Jazz* (1947, AM 10894 GR et AM 1978-749), vient le temps d'une floraison en peinture. C'est à partir de 1946 et jusqu'en 1948 la saison des «Intérieurs» de Vence: «Je n'ai jamais été aussi clairement en avant dans l'expression des couleurs», écrit Matisse à son vial