



Cy Twombly
Untitled
1971
Détrempe et craie sur toile
198 x 348 cm.



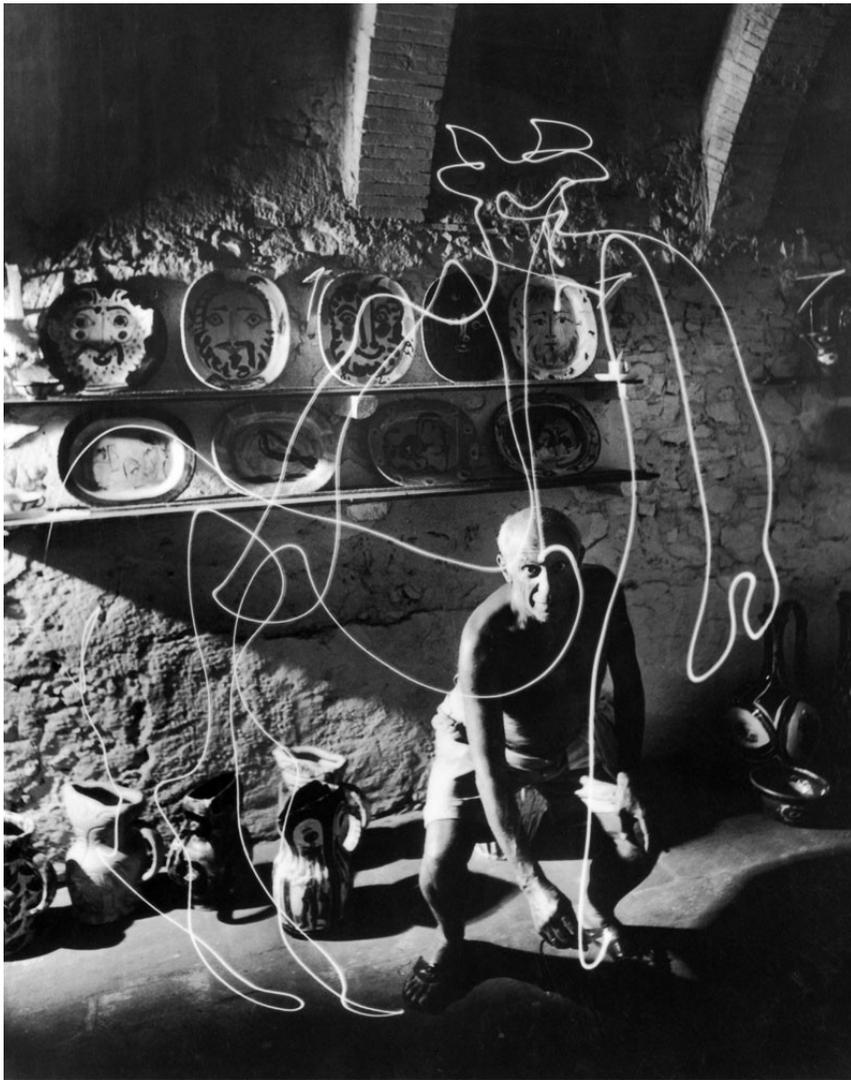
Jean Dubuffet
Villa Falbala



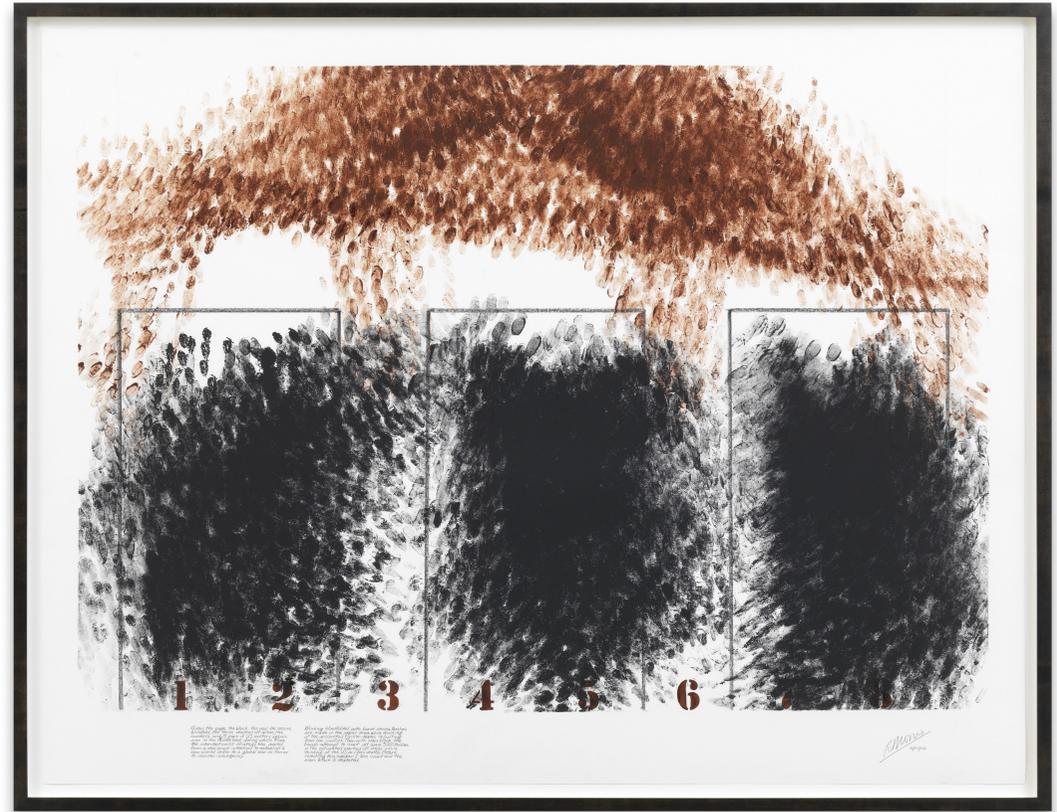
Jean Dubuffet
Jardin d'hiver
Epoxy peint au polyuréthane,
5 x 10 x 6 m,
réalisé en 1969-70



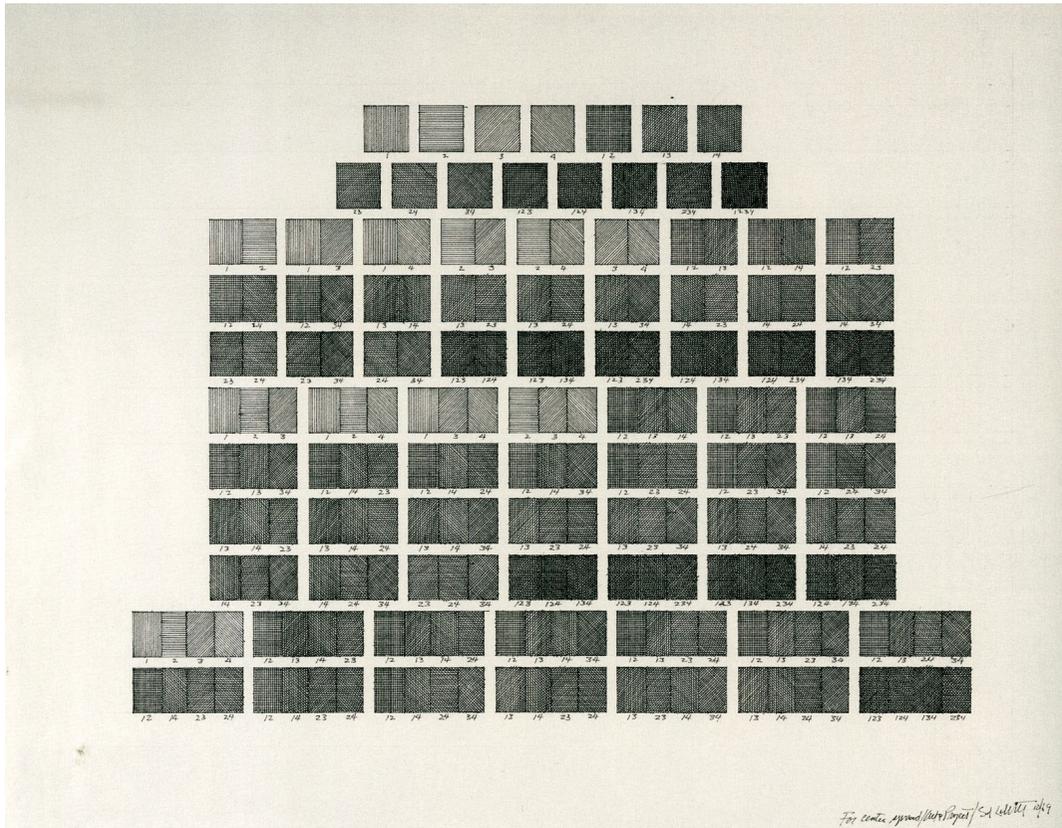
Philippe Favier
Bataille d'Athérines
1982
Stylo à bille sur papier journal, papier peint découpé collé sur carton,
cadre bois, plexiglas
82 x 123 cm
Collection de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne / Rhône-Alpes



Gjon Mili
Picasso dessinant avec de la lumière

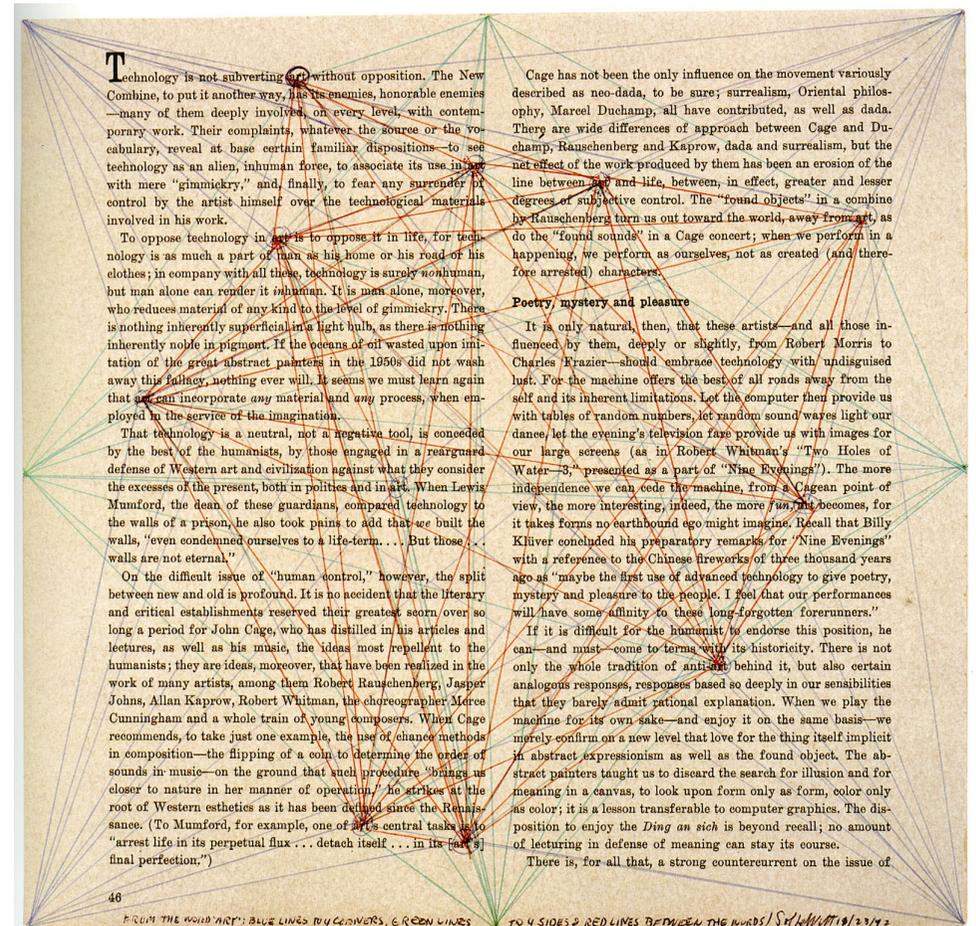


Robert Morris
Blind Time IV (Grief)



Sol LeWitt

For center ground (Mrs. Pappas) Sol LeWitt 1969



Technology is not subverting art without opposition. The New Combine, to put it another way, has its enemies, honorable enemies—many of them deeply involved, on every level, with contemporary work. Their complaints, whatever the source or the vocabulary, reveal at base certain familiar dispositions—to see technology as an alien, inhuman force, to associate its use in art with mere “gimmickry,” and finally, to fear any surrender of control by the artist himself over the technological materials involved in his work.

To oppose technology in art is to oppose it in life, for technology is as much a part of man as his home or his road or his clothes; in company with all these, technology is surely nonhuman, but man alone can render it human. It is man alone, moreover, who reduces material of any kind to the level of gimmickry. There is nothing inherently superficial in a light bulb, as there is nothing inherently noble in pigment. If the oceans of oil wasted upon imitation of the great abstract painters in the 1950s did not wash away this fallacy, nothing ever will. It seems we must learn again that one can incorporate any material and any process, when employed in the service of the imagination.

That technology is a neutral, not a negative tool, is conceded by the best of the humanists, by those engaged in a rearguard defense of Western art and civilization against what they consider the excesses of the present, both in politics and in art. When Lewis Mumford, the dean of these guardians, compared technology to the walls of a prison, he also took pains to add that we built the walls, “even condemned ourselves to a life-term. . . . But those. . . walls are not eternal.”

On the difficult issue of “human control,” however, the split between new and old is profound. It is no accident that the literary and critical establishments reserved their greatest scorn over so long a period for John Cage, who has distilled in his articles and lectures, as well as his music, the ideas most repellent to the humanists; they are ideas, moreover, that have been realized in the work of many artists, among them Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow, Robert Whitman, the choreographer Merce Cunningham and a whole train of young composers. When Cage recommends, to take just one example, the use of chance methods in composition—the flipping of a coin to determine the order of sounds in music—on the ground that such procedure “brings us closer to nature in her manner of operation,” he strikes at the root of Western esthetics as it has been defined since the Renaissance. (To Mumford, for example, one of art’s central tasks was to “arrest life in its perpetual flux . . . detach itself . . . in its fact’s final perfection.”)

Cage has not been the only influence on the movement variously described as neo-dada, to be sure; surrealism, Oriental philosophy, Marcel Duchamp, all have contributed, as well as dada. There are wide differences of approach between Cage and Duchamp, Rauschenberg and Kaprow, dada and surrealism, but the net effect of the work produced by them has been an erosion of the line between art and life, between, in effect, greater and lesser degrees of subjective control. The “found objects” in a combine by Rauschenberg turn us out toward the world, away from art, as do the “found sounds” in a Cage concert; when we perform in a happening, we perform as ourselves, not as created (and therefore arrested) characters.

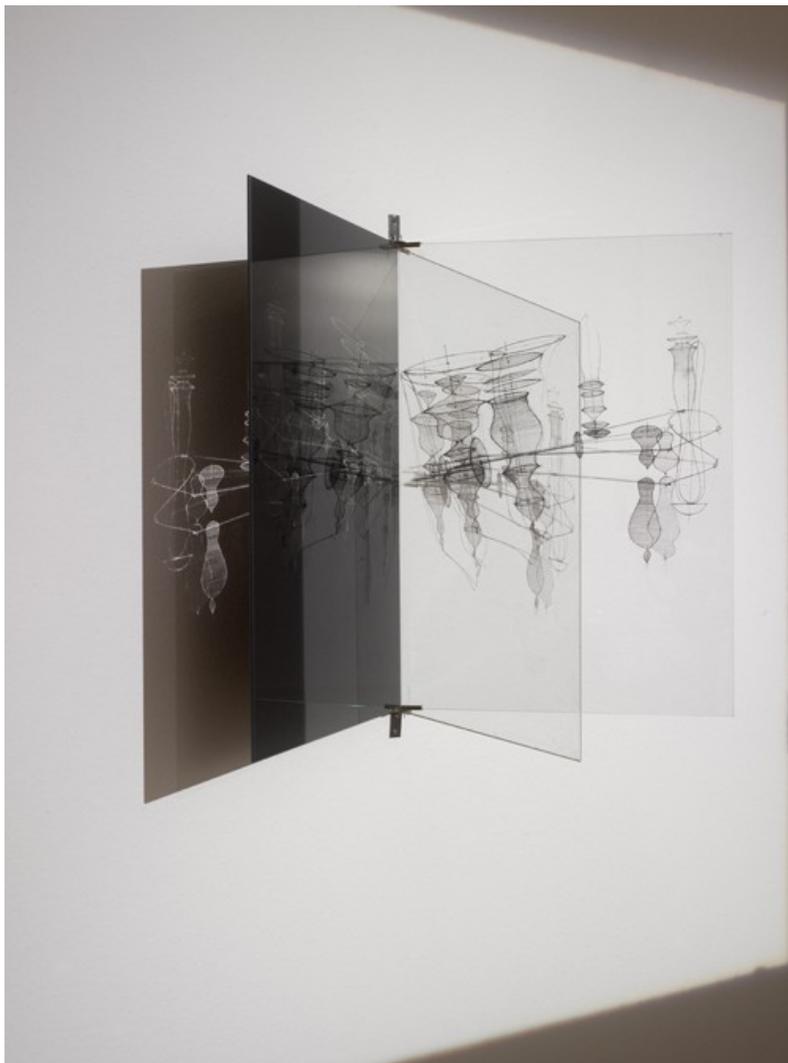
Poetry, mystery and pleasure

It is only natural, then, that these artists—and all those influenced by them, deeply or slightly, from Robert Morris to Charles Frazier—should embrace technology with undisguised lust. For the machine offers the best of all roads away from the self and its inherent limitations. Let the computer then provide us with tables of random numbers, let random sound waves light our dance, let the evening’s television fare provide us with images for our large screens (as in Robert Whitman’s “Two Holes of Water—3,” presented as a part of “Nine Evenings”). The more independence we can cede the machine, from a Cagean point of view, the more interesting, indeed, the more *fun* it becomes, for it takes forms no earthbound ego might imagine. Recall that Billy Kliver concluded his preparatory remarks for “Nine Evenings” with a reference to the Chinese fireworks of three thousand years ago as “maybe the first use of advanced technology to give poetry, mystery and pleasure to the people. I feel that our performances will have some affinity to these long-forgotten forerunners.”

If it is difficult for the humanist to endorse this position, he can—and must—come to terms with its historicity. There is not only the whole tradition of anti-art behind it, but also certain analogous responses, responses based so deeply in our sensibilities that they barely admit rational explanation. When we play the machine for its own sake—and enjoy it on the same basis—we merely confirm on a new level that love for the thing itself implicit in abstract expressionism as well as the found object. The abstract painters taught us to discard the search for illusion and for meaning in a canvas, to look upon form only as form, color only as color; it is a lesson transferable to computer graphics. The disposition to enjoy the *Ding an sich* is beyond recall; no amount of lecturing in defense of meaning can stay its course.

There is, for all that, a strong countercurrent on the issue of

Sol Lewitt



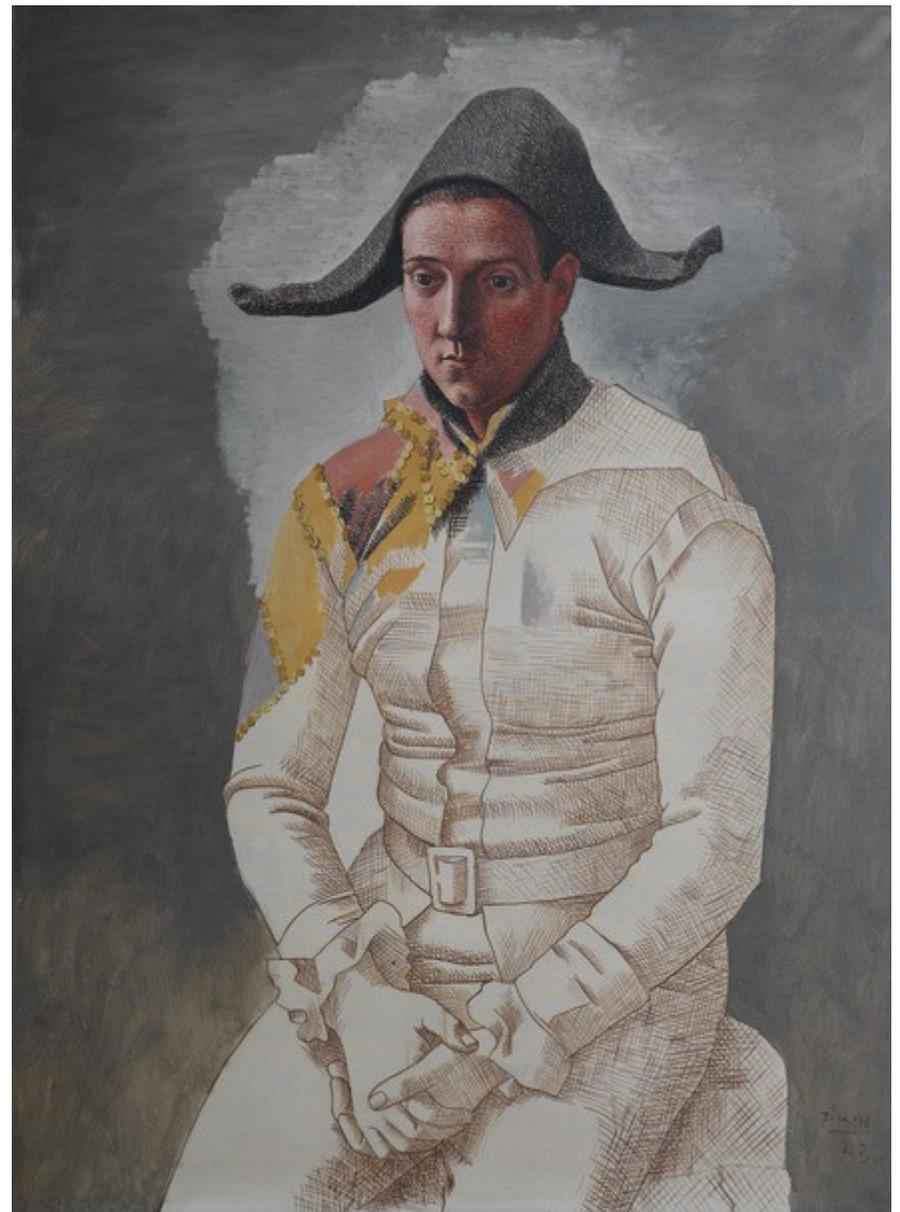
Bernard Moninot

Verre ouvert

2009

Diptyque, 2 panneaux de verre
40 x 30 cm

Dessin du sonogramme du mot silence, sérigraphié en positif et négatif
sur deux verres articulés

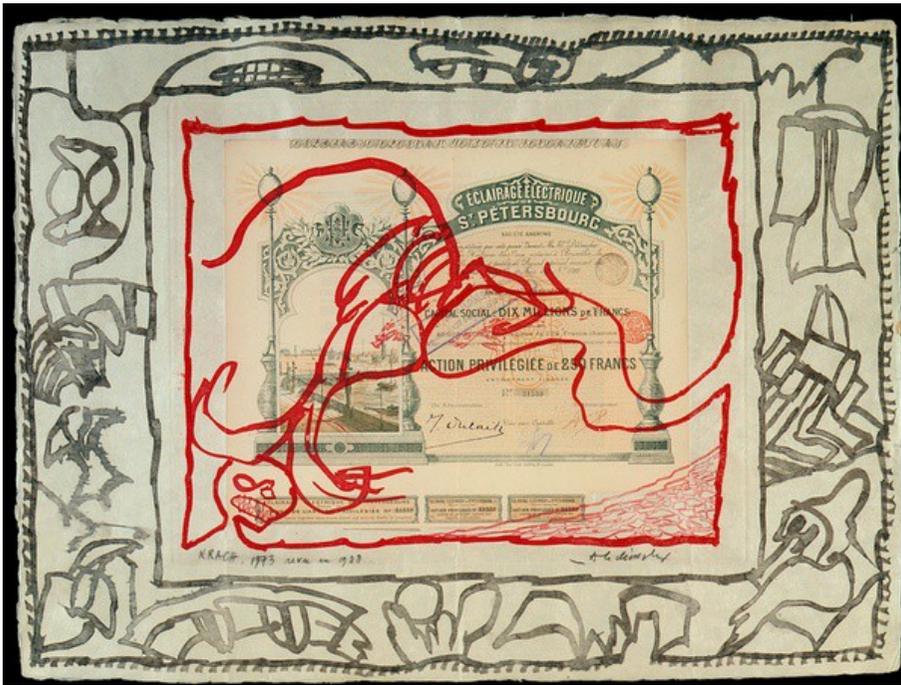


Pablo PICASSO

Arlequin

1923

Huile sur toile
130 x 97 cm



Pierre ALECHINSKY

Krach

1973 - 1988

Bougival

Eau-forte sur valeur effondrée en bourse, avec marginalia à l'encre de

Chine sur papier du Japon

56 x 76,7 cm



Miquel BARCELÓ

Bamako/Gogoly

Carnet de 64 pages dont 12 vierges avec dessins, collages et notes
personnelles

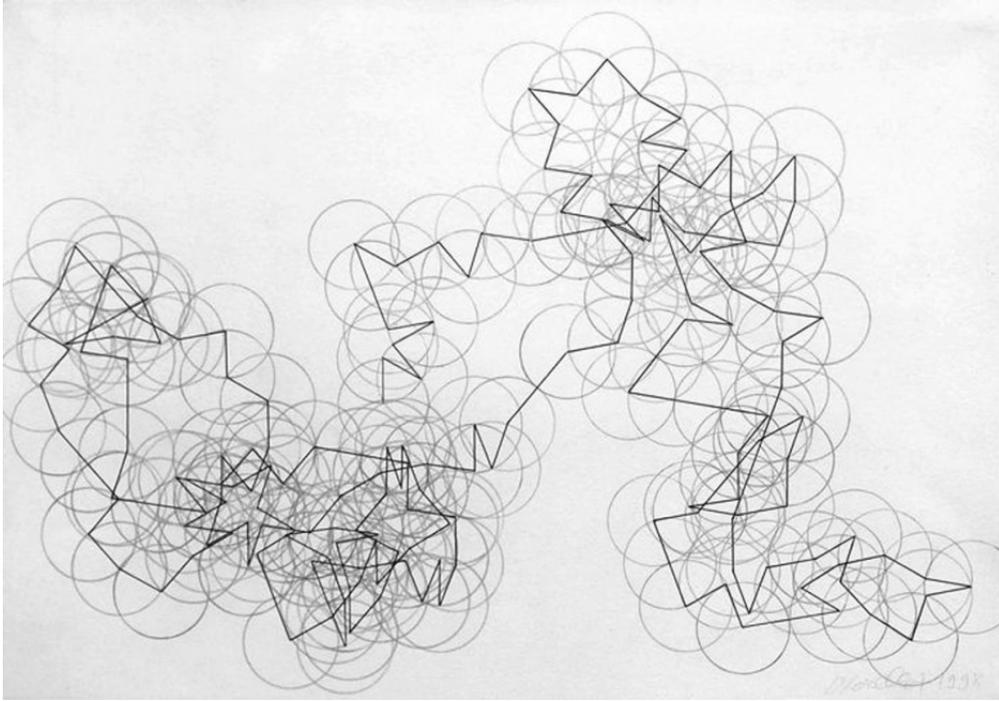
1995-1996

Carnet

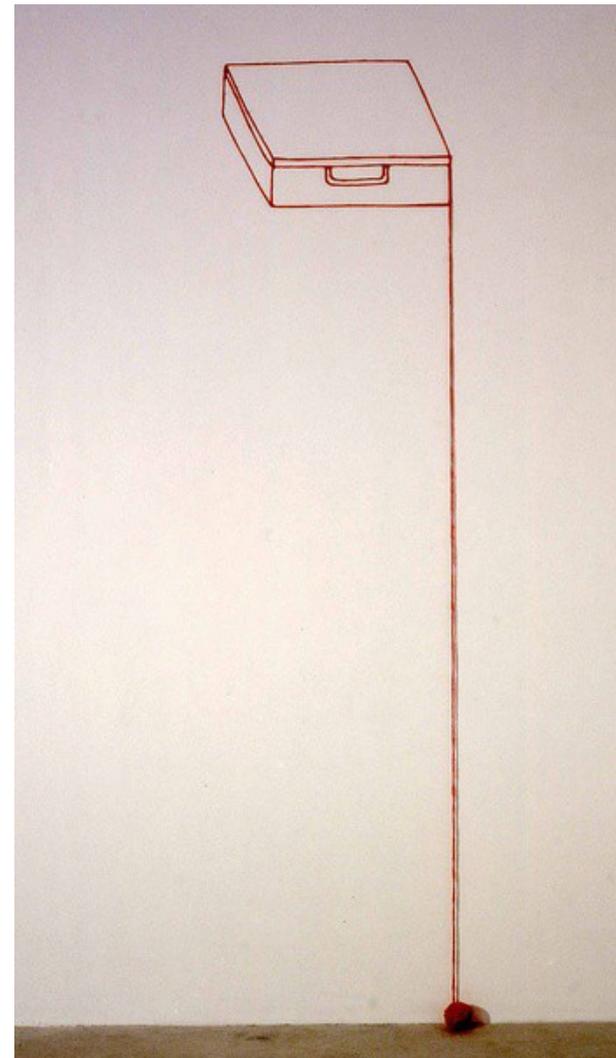
1995 - 1996

Technique mixte, collage et peinture rituelle Dogon sur papier

24 x 20 cm



François Morellet
« Pi Cycle n°1 (1=20°) »
1998
crayon sur papier
29,7 x 41,8 cm

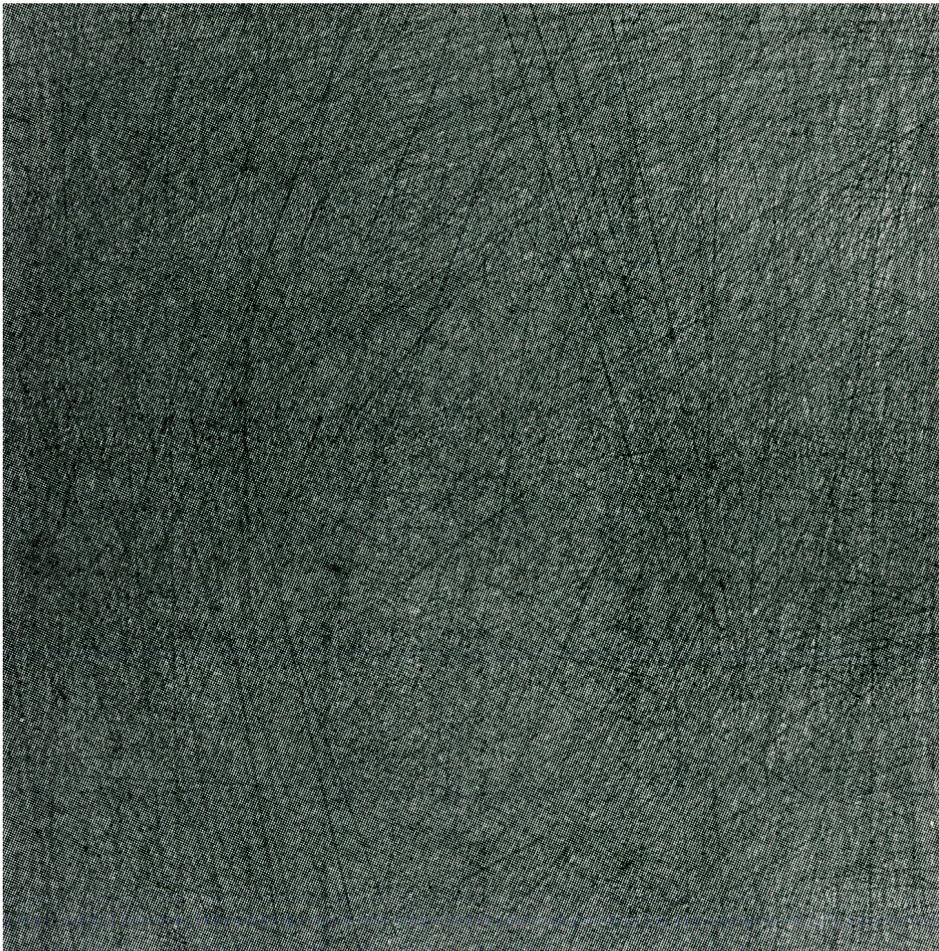


Olga Boldyreff

Valise

1997

Dessin de fil représentant une valise de couleur orange. Pointes en acier,
tricotin en fil de coton 250 x 63 cm dessin de fil 40 x 63 cm



Sol Lewitt

Ten Thousand Lines About 5" Long
(Dix mille lignes d'environ 5 pouces de long)
1971



François Morellet

« Pi Rococo n°1, $1=20^{\circ} 200$ décimale »
1998
acrylique sur bois
200 x 295 cm



Silvia BÄCHLI
Sans titre XIX
2007
Gouache sur papier
200 x 150 cm



Marc CHAGALL

La lutte de Jacob avec l'ange
[1950 - 1952]
Encre, lavis, sanguine sur papier
35,7 x 29,8 cm



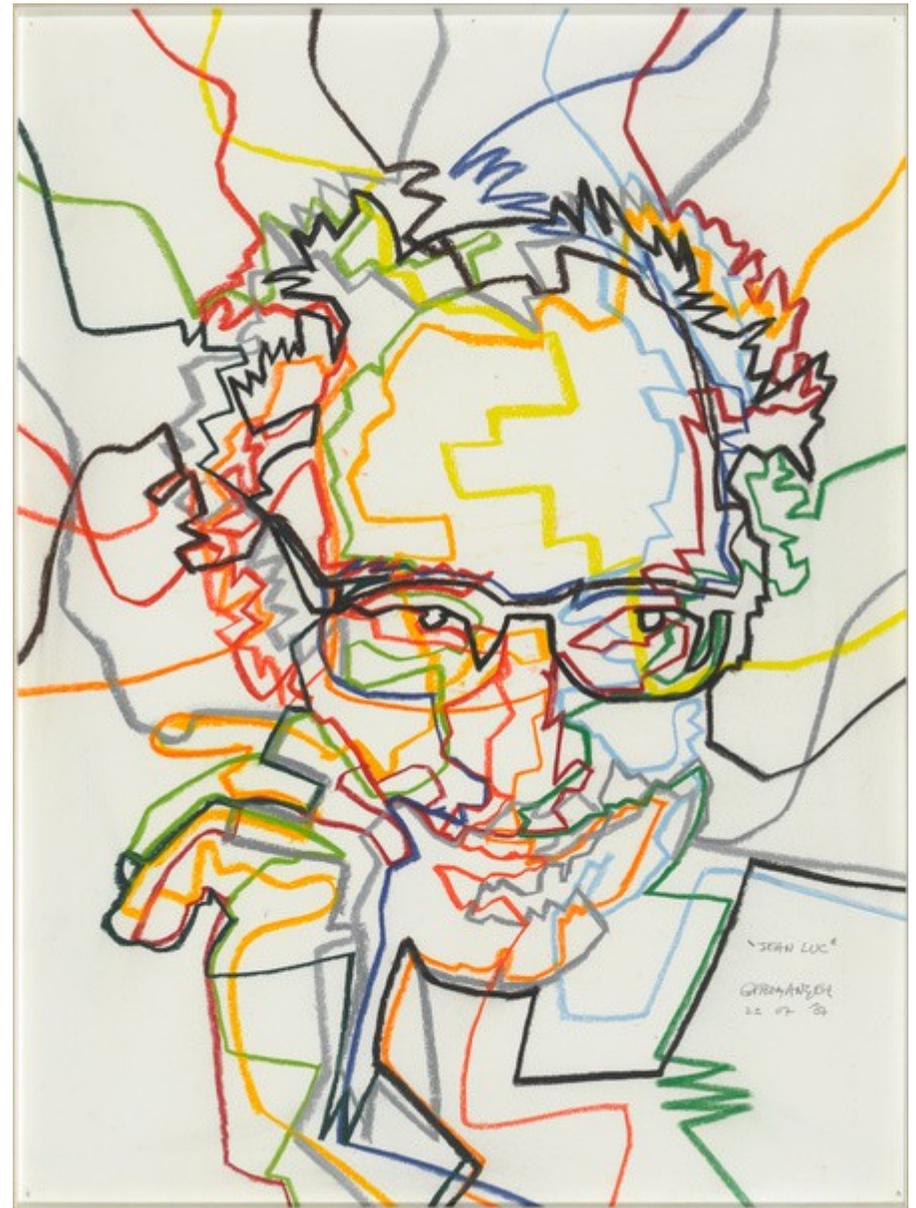
Gaston CHAISSAC

Personnage

[1961 - 1962]

Recto

Collage de papier peint, encre et gouache sur papier marouflé sur toile
95 x 65,5 cm



Gérard FROMANGER

Jean-Luc (Portrait de Jean-Luc Godard)

2011

Pastel sur papier

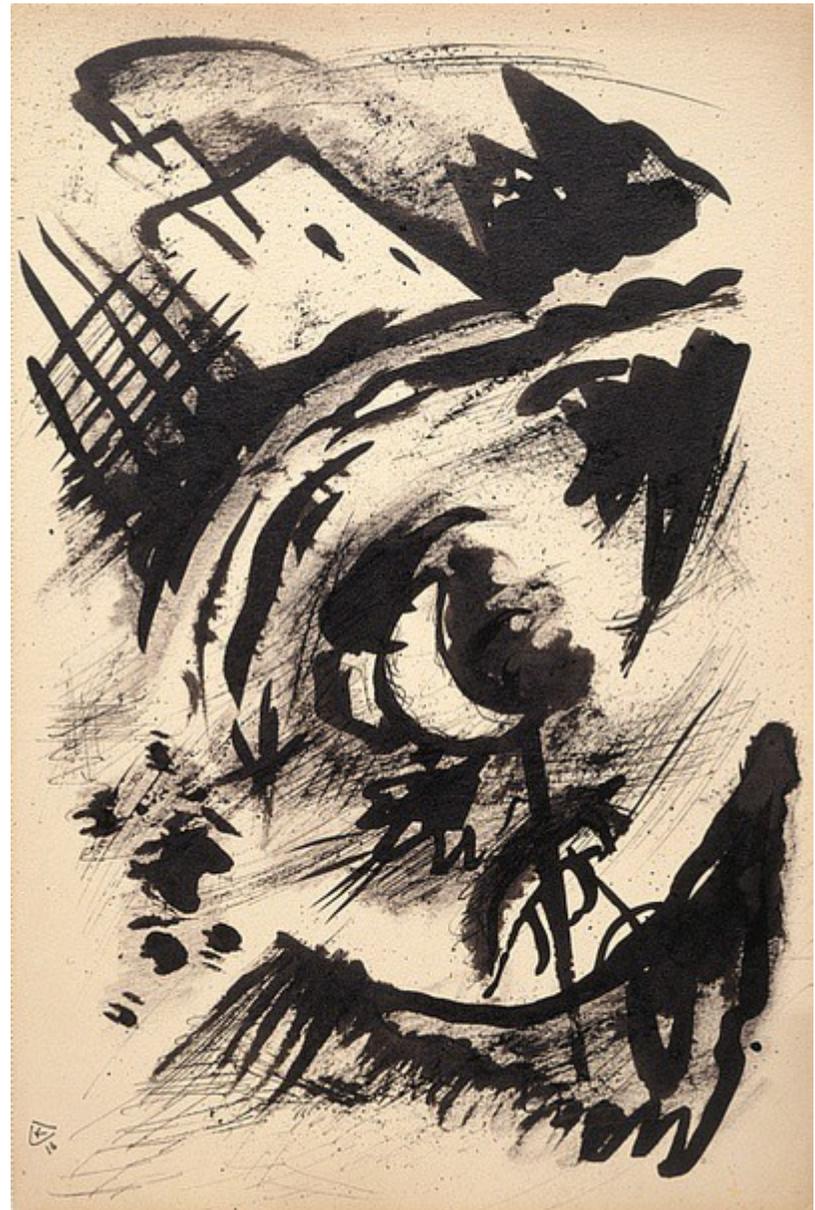
80 x 60 cm



Victor HUGO

Sans titre

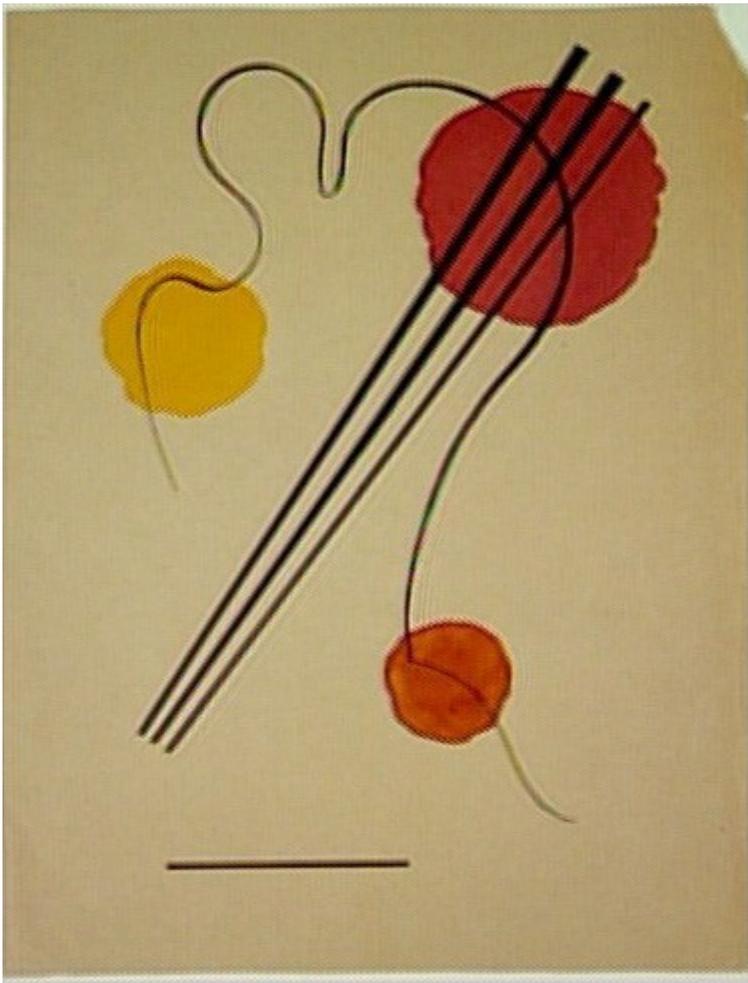
Titre attribué : Tache d'encre
de l'ensemble : Mur de l'atelier André Breton
Lavis d'encre sur papier
25,5 x 16,5 cm



Vassily KANDINSKY

Sans titre

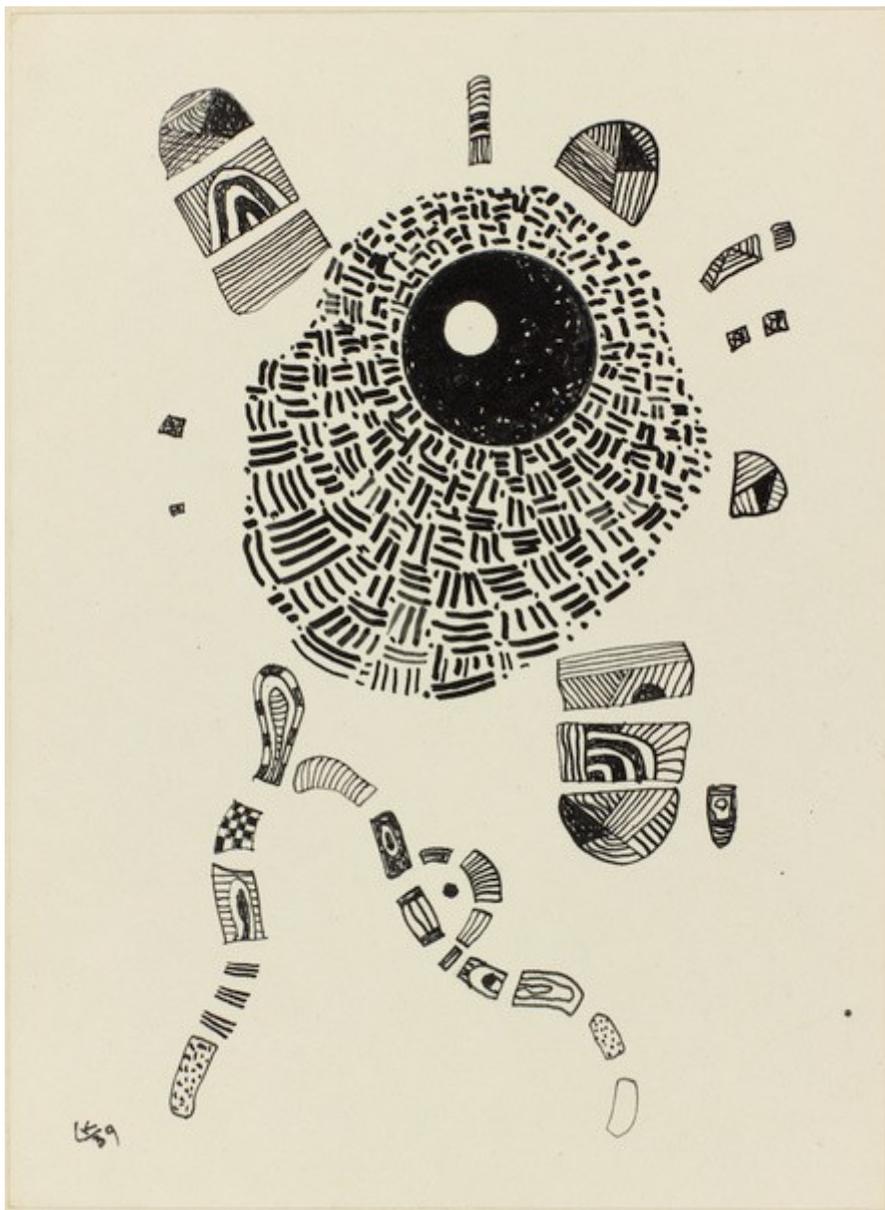
1916
Feuille de carnet
Encre de Chine sur papier
34 x 22,8 cm



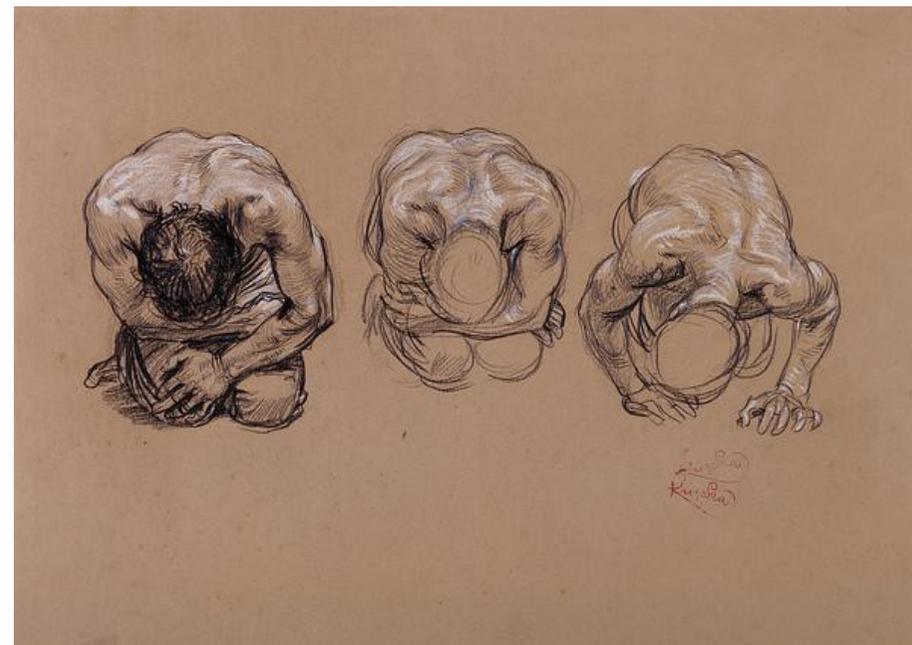
Vassily KANDINSKY
Sans titre
mars 1934
Aquarelle encre de Chine sur papier
31,6 x 24,6 cm



Vassily KANDINSKY
Etude pour Pointillé
[1935]
Mine graphite sur papier
17,2 x 14,9 cm



Vassily KANDINSKY
Sans titre
1939
Encre de Chine sur papier
21,6 x 16 cm



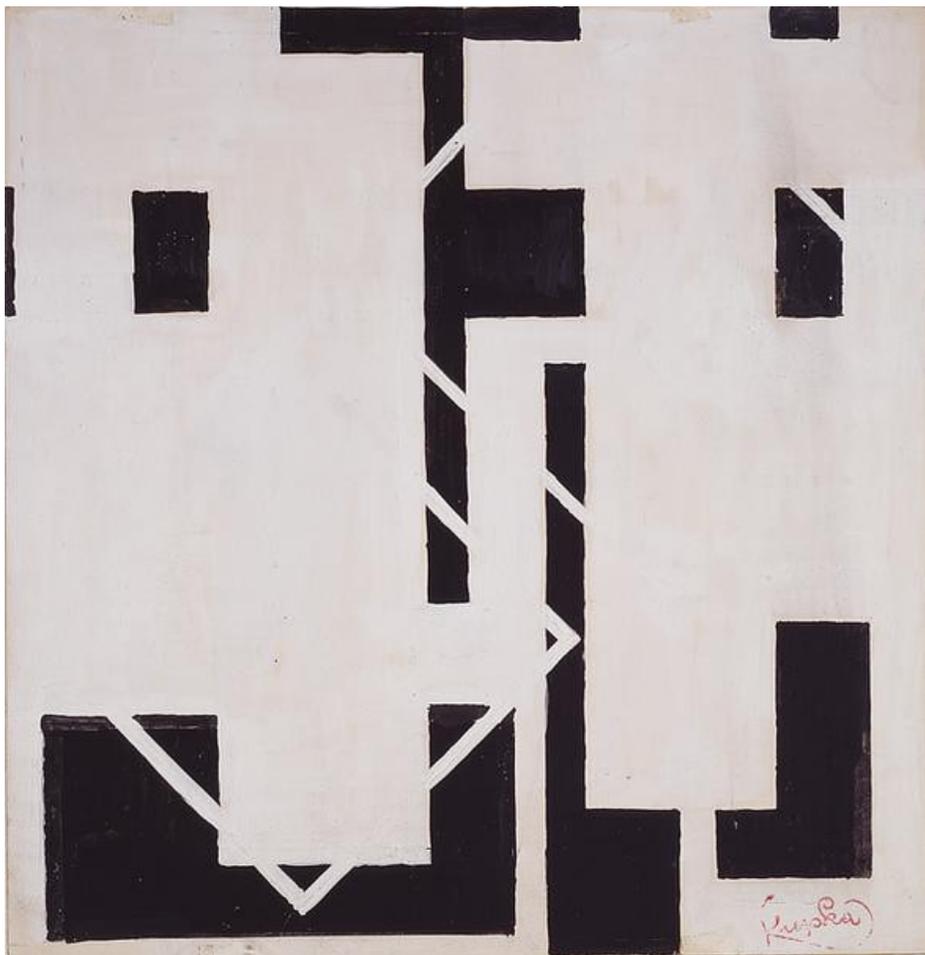
Frantisek KUPKA

Trois hommes accroupis

vers 1904 - 1906

Etude pour "L'Homme et la Terre" d'Elisée Reclus, Paris, Librairie universelle, 1908 (Livre III, "Les hommes soumis par le clergé et la noblesse")

Crayon gras et craie blanche sur papier brun
32 x 45,9 cm



Frantisek KUPKA

Abstraction

[1930 - 1933]

Recto

Gouache noire et blanche sur papier

28,8 x 28 cm



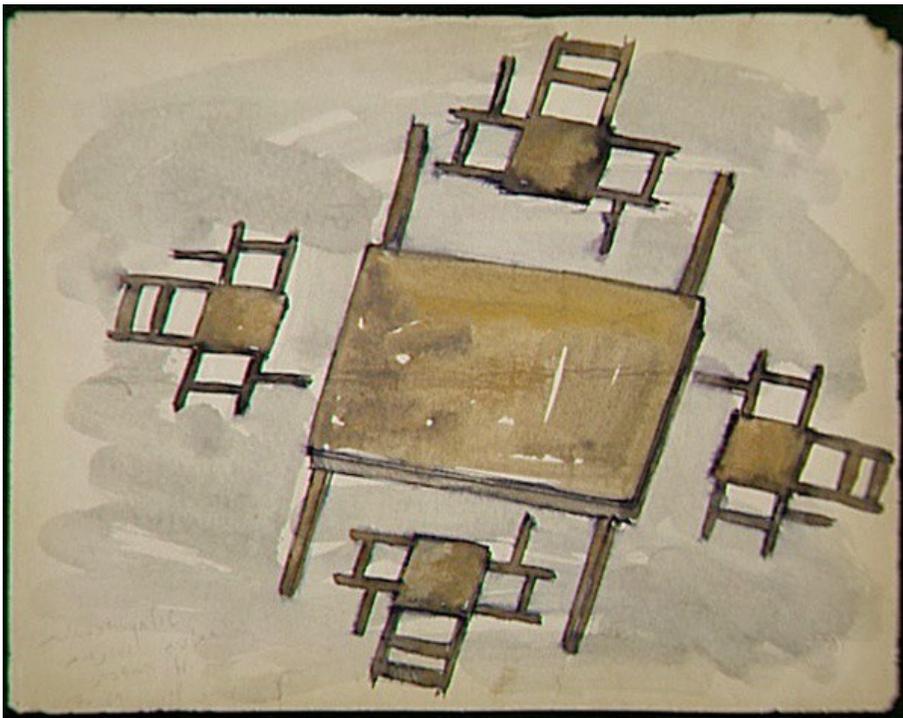
Charles LAPICQUE

Conversation animée

1946

Mine graphite sur papier

27 x 21 cm



Micha LAURY

Cut parts of table and chairs on the floor

Titre attribué : Titre original en hebreu

1969 - 1970

Mine graphite, encre et aquarelle sur papier

27,4 x 35 cm



Jean-Jacques LEBEL

Sans titre

1959

Mine graphite et encre sur papier

35,5 x 28 cm

Signé en bas à droite



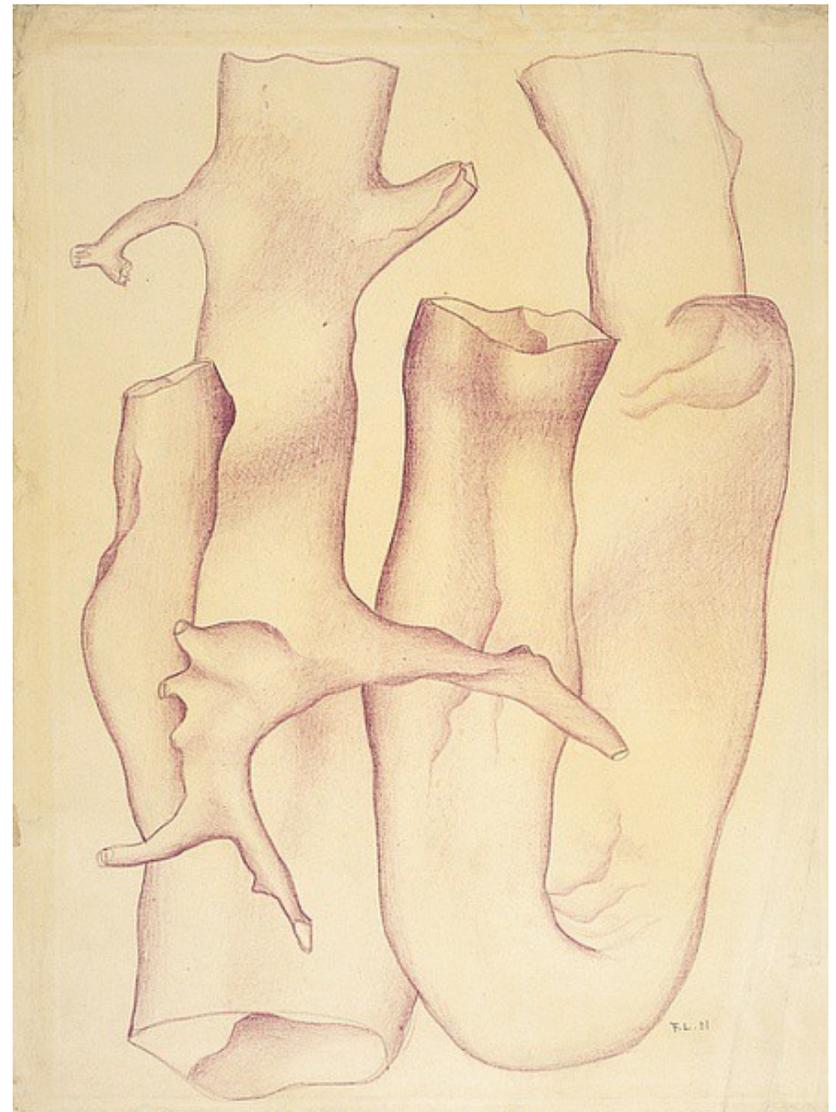
Eugène LEROY

Nu

vers 1983

Fusain sur papier

108 x 75 cm



Fernand LÉGER

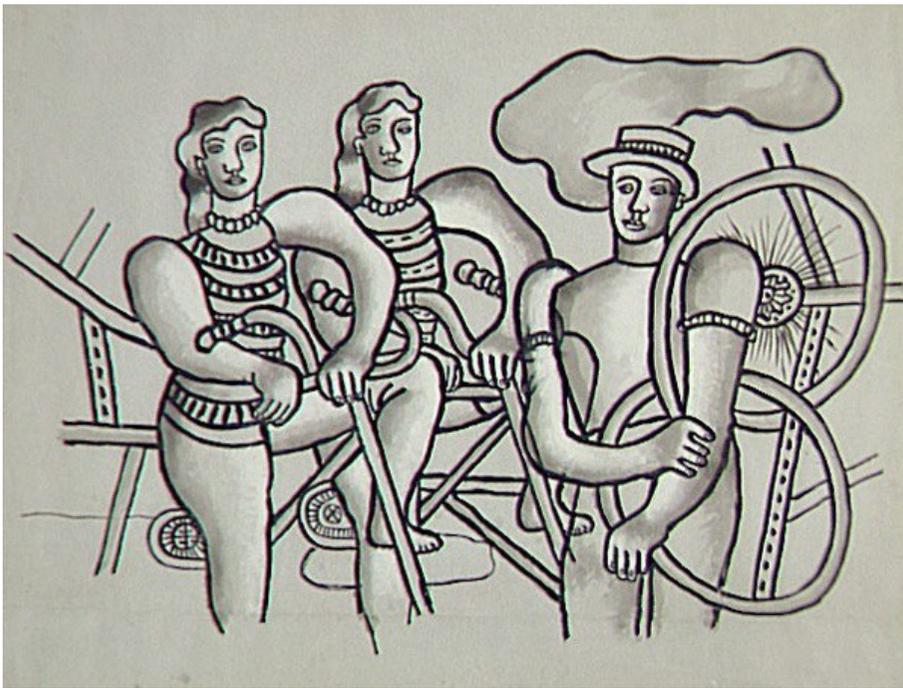
Troncs d'arbres

Titre attribué : Arbres

1931

Crayon de couleur et mine graphite sur papier

65 x 48 cm

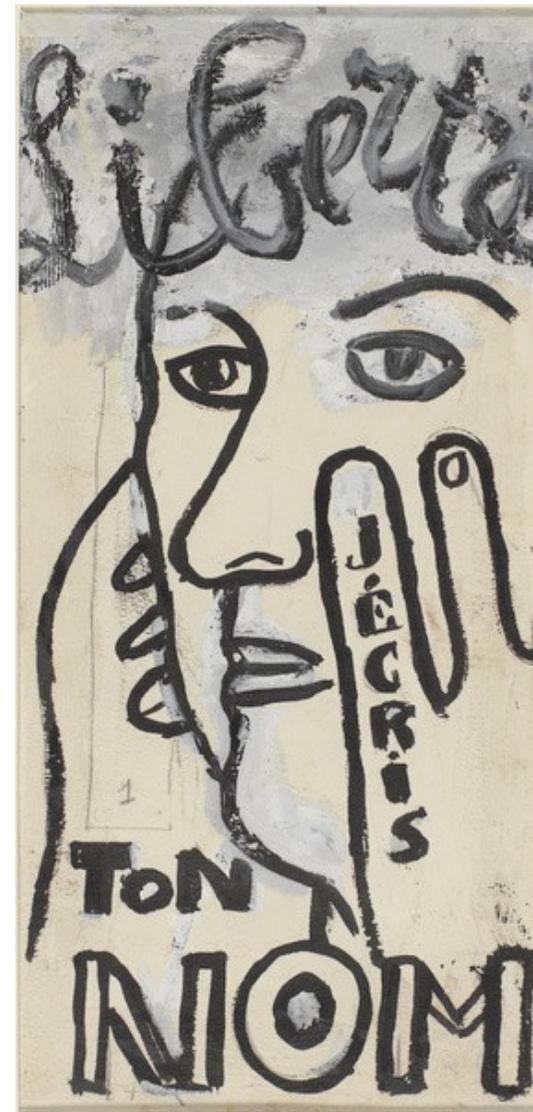


Fernand LÉGER

Les cyclistes

[1948]

Encre de Chine gouache et mine graphite sur papier gris
48 x 62,5 cm



Fernand LÉGER

Liberté

1953

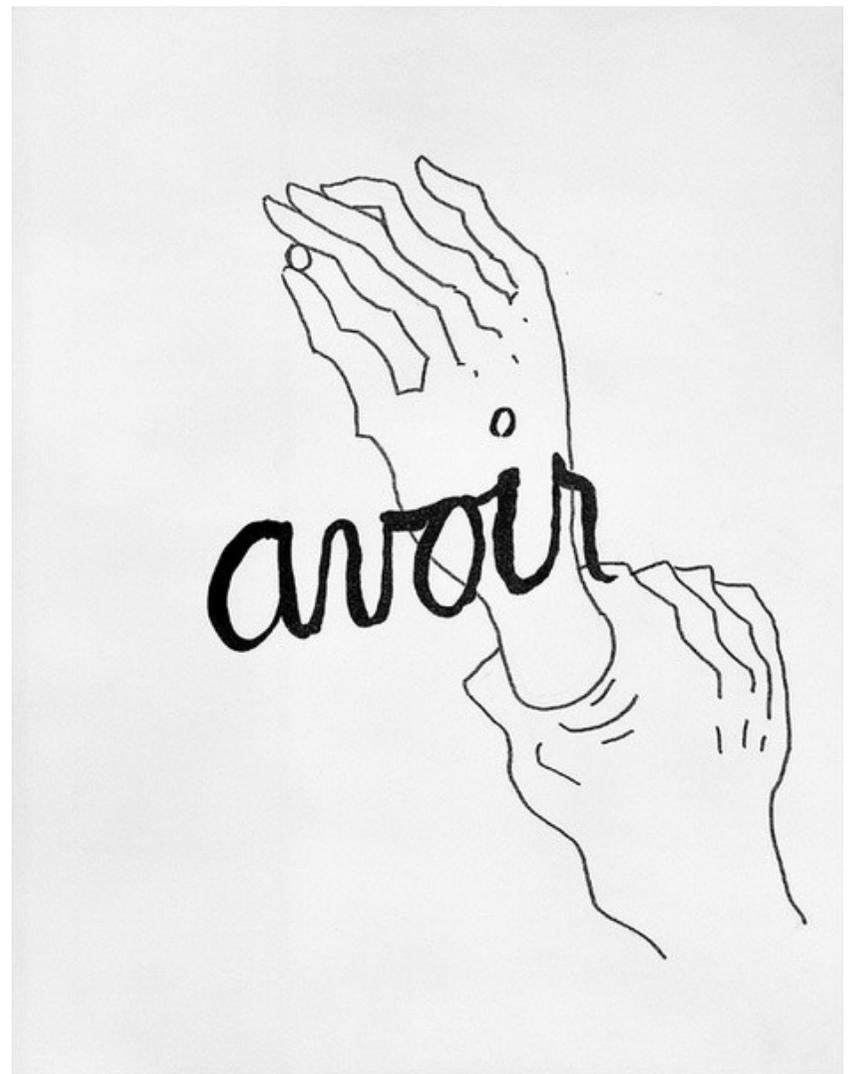
Verso

Encre, gouache et graphite sur papier
33,6 x 16 cm



MAN RAY (Emmanuel RADNITZKY, dit)

Ensemble de 36 dessins
Projet pour un "alphabet pour adultes"
1970
Ensemble
Doigt
de la série : Alphabet pour adulte
[1970]
Encre de Chine et stylo-feutre sur papier
30,6 x 24 cm



MAN RAY (Emmanuel RADNITZKY, dit)

Ensemble de 36 dessins
Projet pour un "alphabet pour adultes"
1970
Ensemble
Avoir
de la série : Alphabet pour adulte
[1970]
Encre de Chine et stylo-feutre sur papier
30,5 x 24 cm



Henri MATISSE

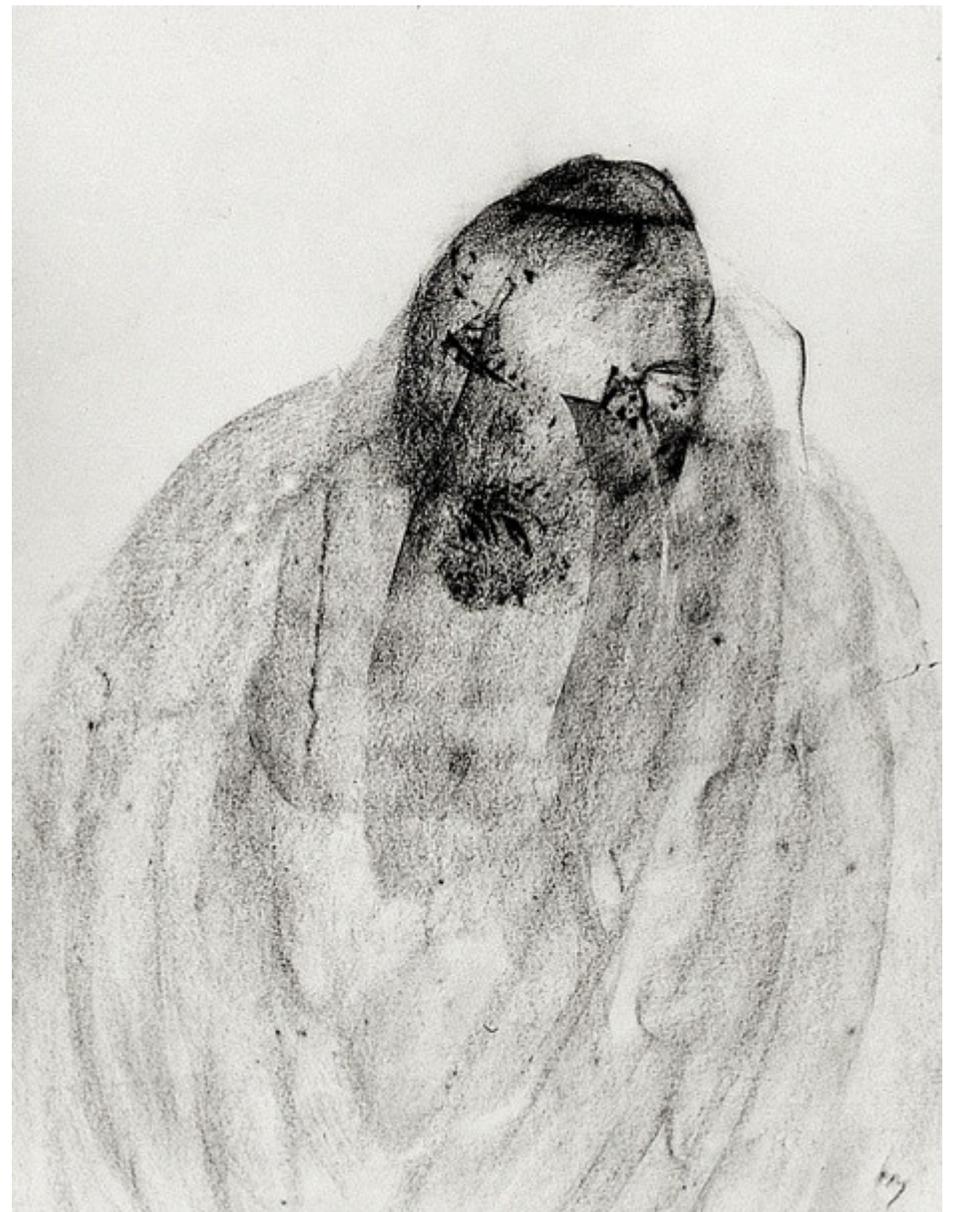
Nu bleu II

1952

Dessin, Papier collé

Papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile

116,2 x 88,9 cm



Henri MICHAUX

Repos dans le malheur

1945

Frottage de crayon Conté sur papier

31 x 24 cm

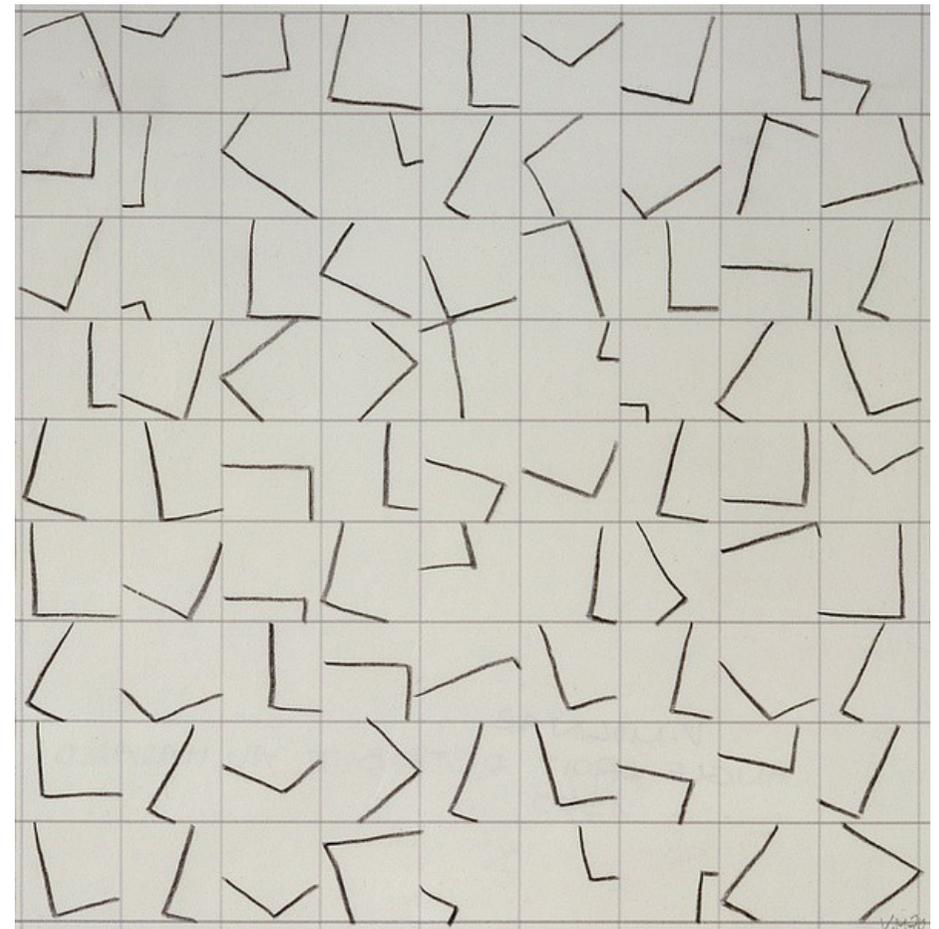


Joan MIRÓ

Tête

1937

Gouache, aquarelle, craie et papiers collés sur carton
63,9 x 49,1 cm



Vera MOLNAR

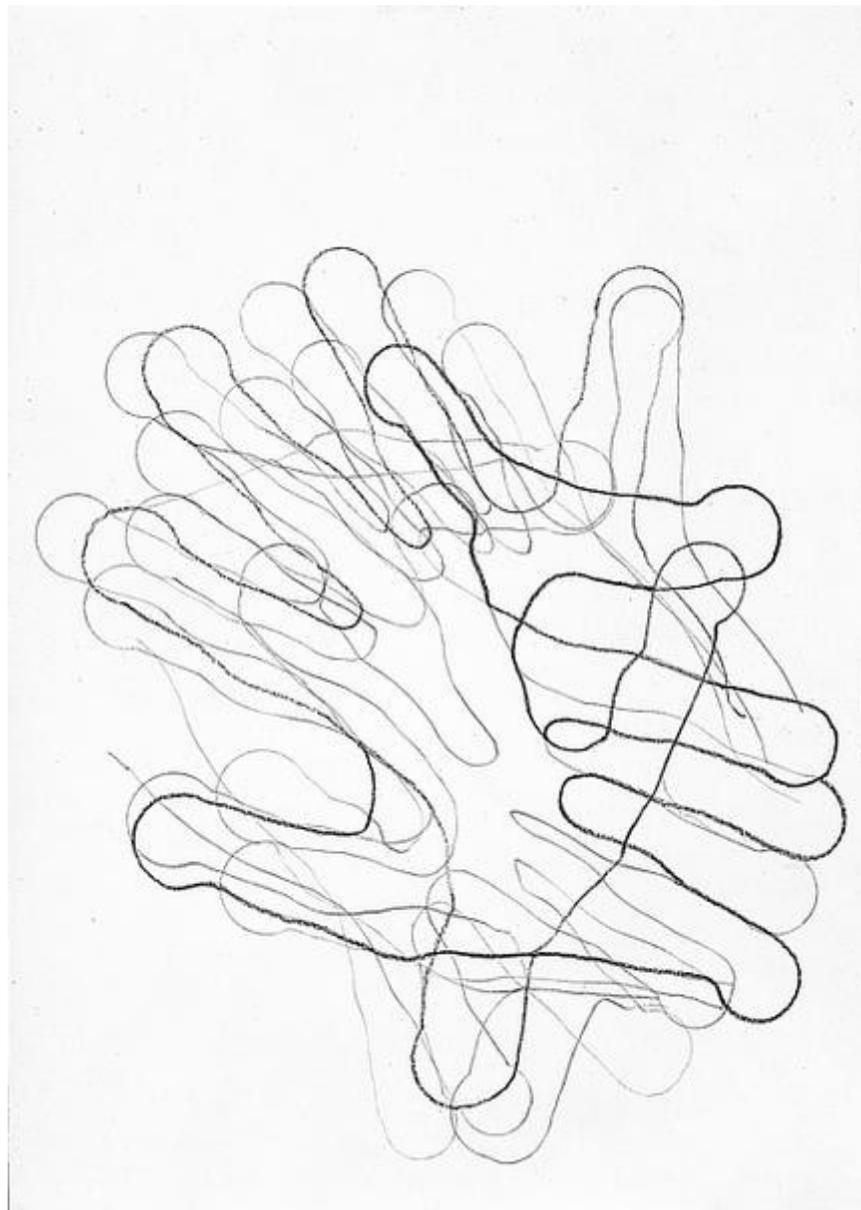
Angle droit distribué au hasard

de la série : Cycle "A la recherche de Paul Klee"

1970

Craie grasse sur papier

18,5 x 18,5 cm



Gabriel OROZCO

Sans titre

1995

Mine graphite sur papier calque

29,5 x 21 cm



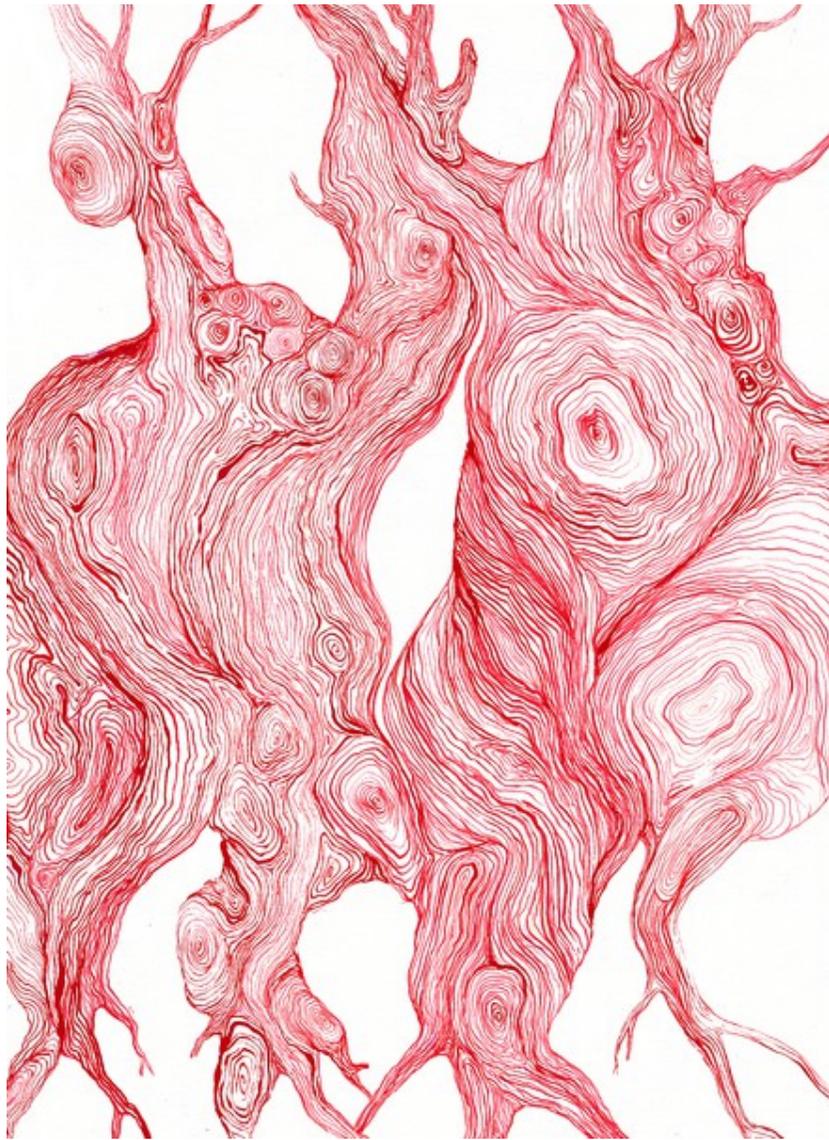
Joyce PENSATO

Super Donald

2010

Fusain et pastel sur papier

73,7 x 56,5 cm



Javier PÉREZ

Metamorfosis (I à LII)

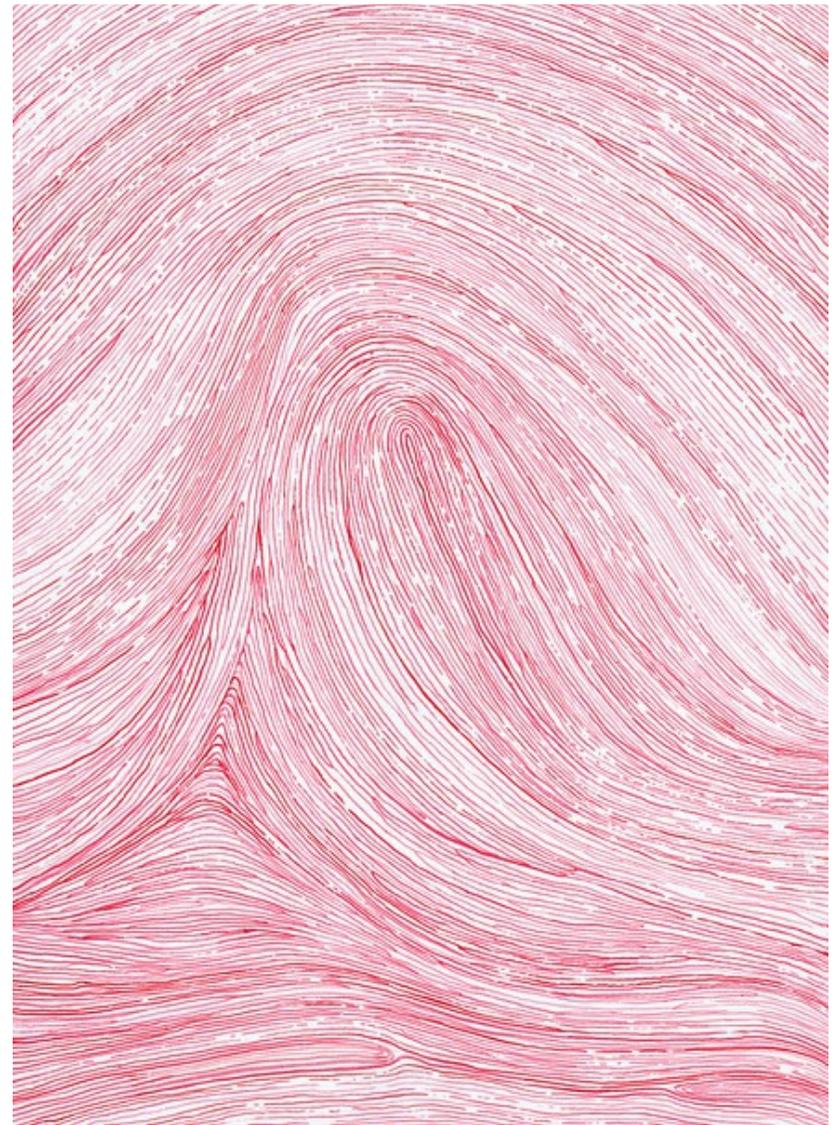
Série

Metamorfosis XXIX

2004

Encre, aquarelle et gouache sur papier

29,5 x 21 cm



Javier PÉREZ

Metamorfosis (I à LII)

Série

Metamorfosis XXXI

2004

Encre, aquarelle et gouache sur papier

29,5 x 21 cm



Françoise PÉTROVITCH

Sans titre

Titre attribué : Sans titre 1
2010

(Buste de jeune homme tenant un fantôme)

Lavis d'encre sur papier
33 x 25 cm



Ernest PIGNON-ERNEST

Rimbaud

Ensemble de 2 encadrements

Etude pour Rimbaud

1978

Etude

Fusain sur papier, collés sur papier noir
99 x 69 cm



Yvan SALOMONE

4-02-97

1997

Aquarelle et mine graphite sur papier
104 x 145 cm



Jean-Michel SANEJOUAND

Paysage organisé

1967

Encre de Chine, feutre, crayons gras et de couleur sur papier
27 x 34,9 cm



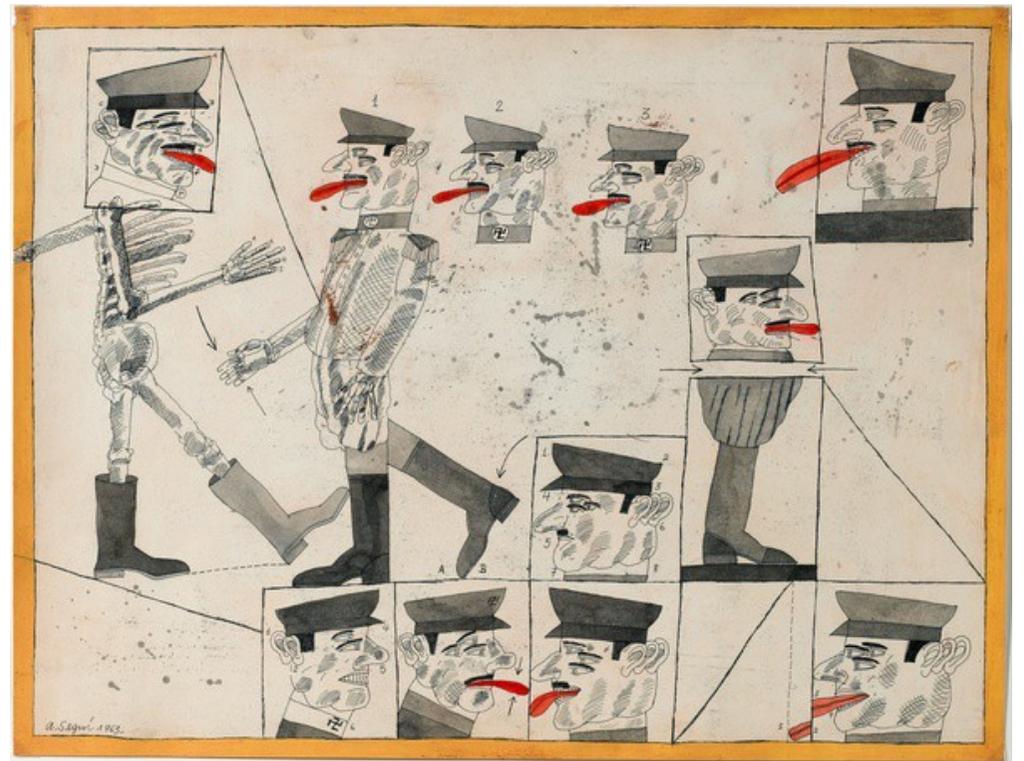
Anne-Marie SCHNEIDER

Sans titre (Obèse)

2002

Encre de Chine sur papier

38,2 x 32,3 cm



Antonio SEGUÍ

Une petite histoire

1963

Encre de Chine, gouache et aquarelle sur carton

59,9 x 79,9 cm



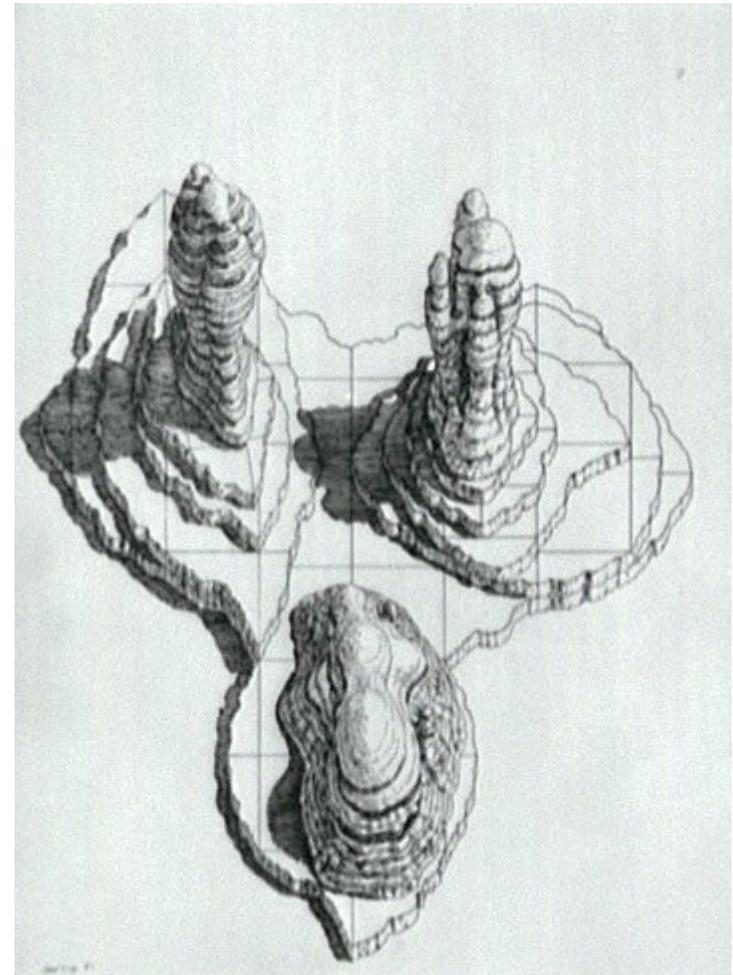
Alain SÉCHAS

Critérium, n°16

2008

Mine graphite sur papier

42 x 46 cm



Gérard SINGER

Permutant dispositif paysage

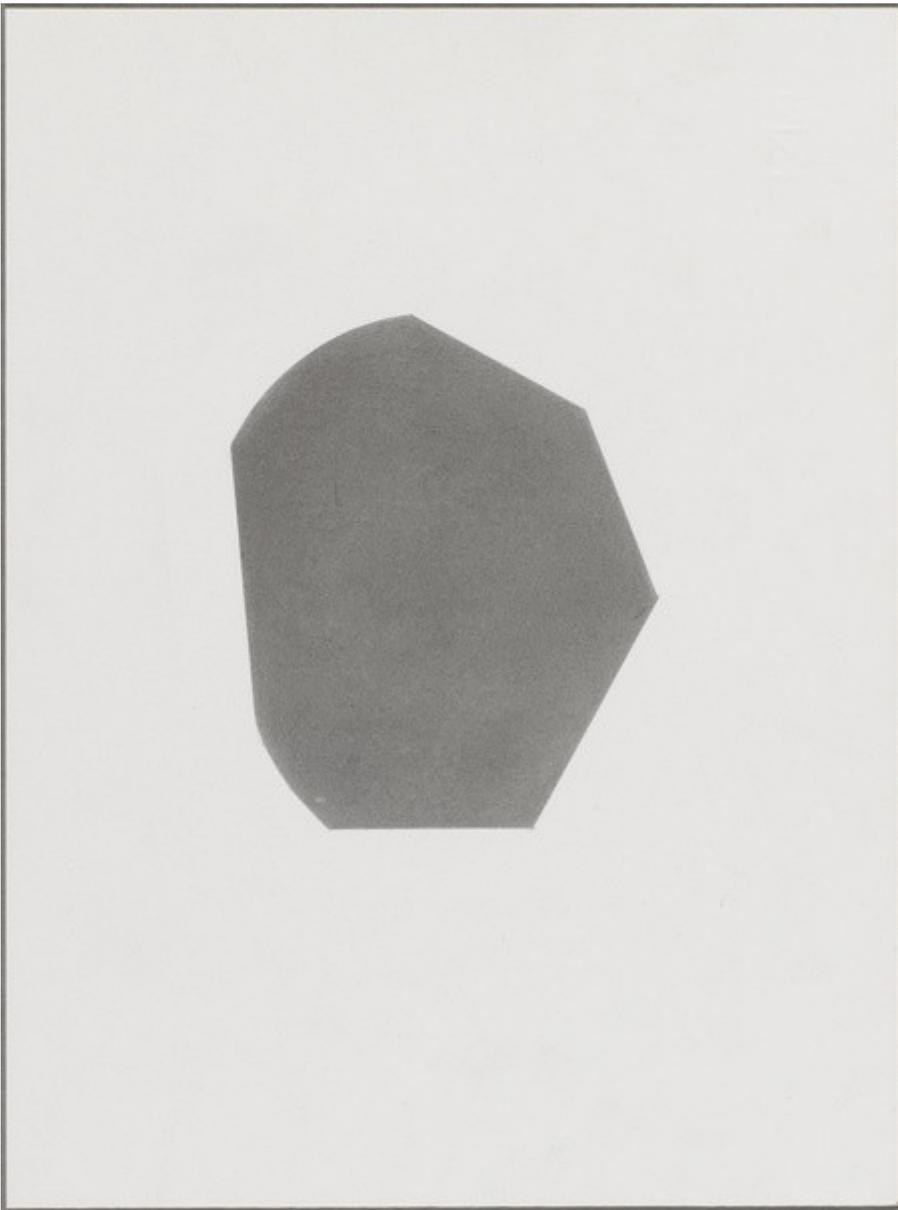
1982

Partie d'un triptyque

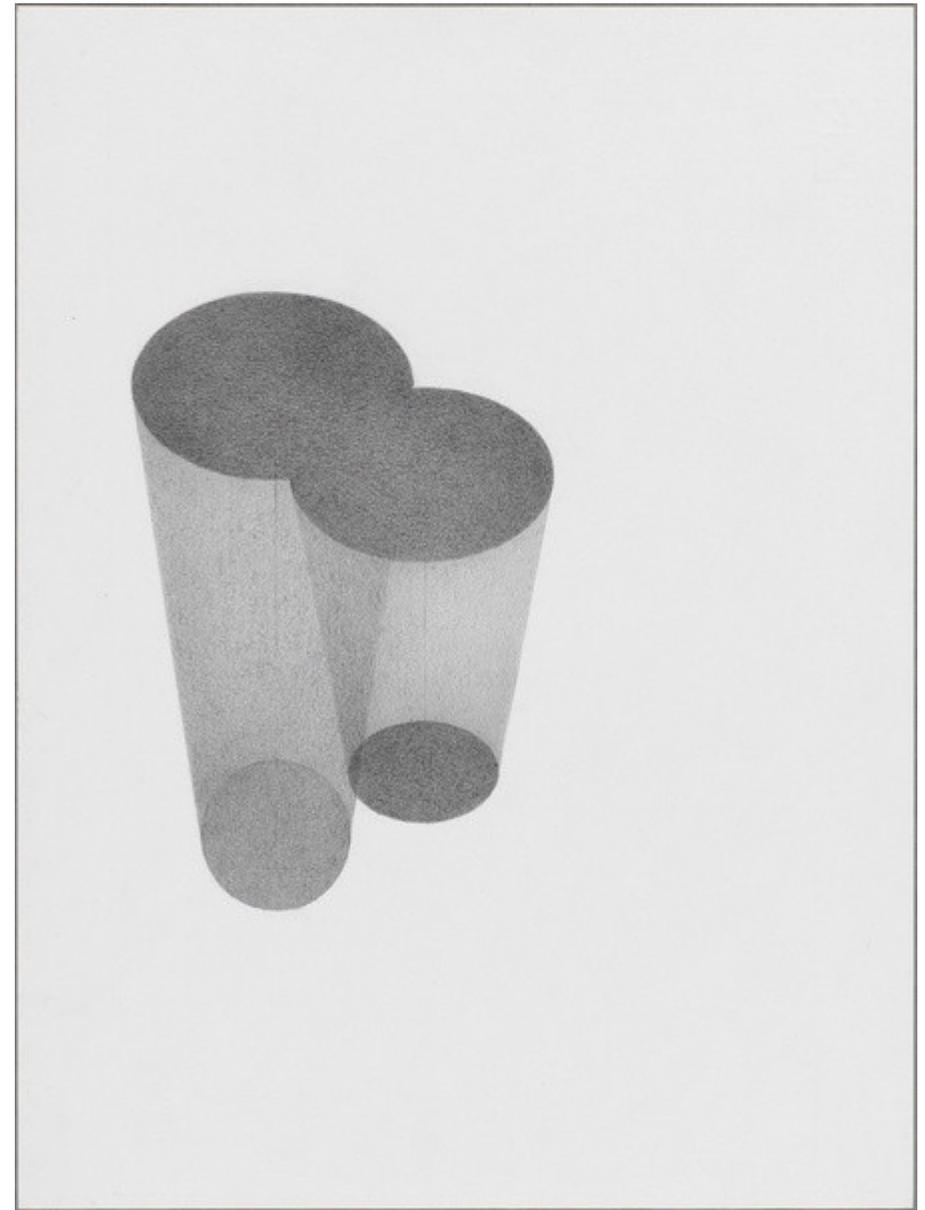
Encre de Chine sur papier calqué cloué aux 4 coins sur papier Ingres

contrecollé

109,1 x 83,7 cm



Ettore SPALLETTI
Sans titre
1990
Mine graphite sur papier
32 x 24 cm



Ettore SPALLETTI
Sans titre
1992
Mine graphite sur papier
32 x 24 cm
Signé et daté au revers en bas à droite



Renie SPOELSTRA

Archive Forest #12

2011

Fusain sur papier

40 x 50 cm



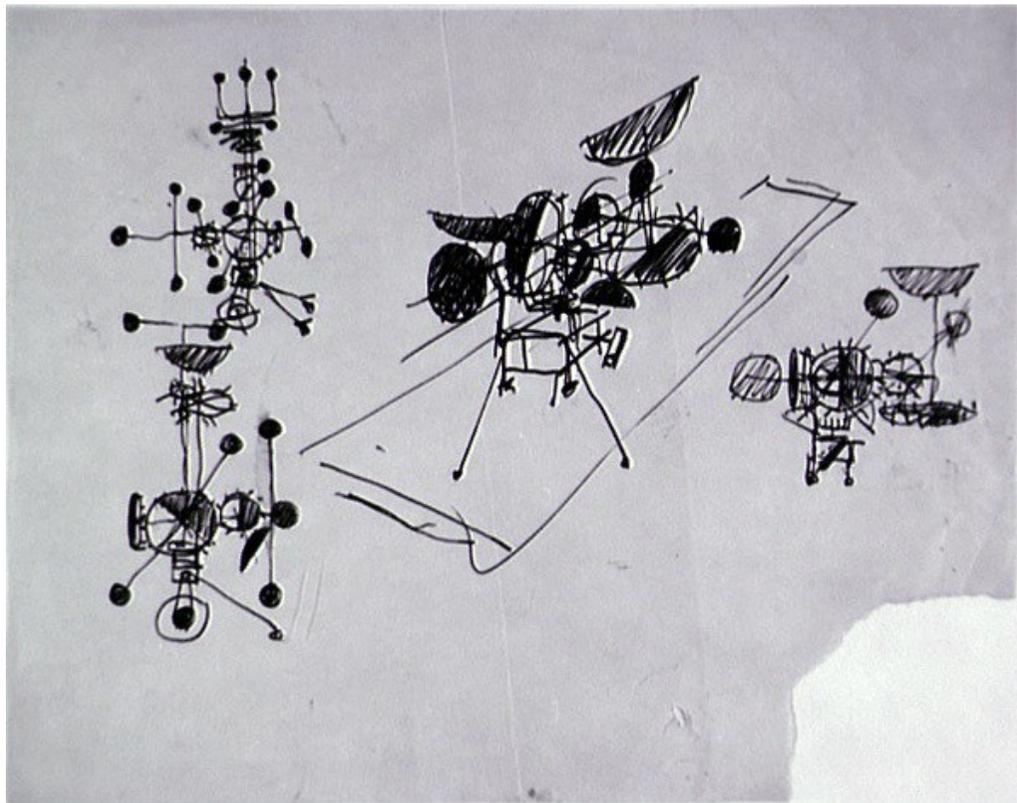
Lap SZE TO

La serre des orchidées du Jardin des Plantes

1980

Mine graphite et aquarelle sur papier

74,9 x 104,8 cm



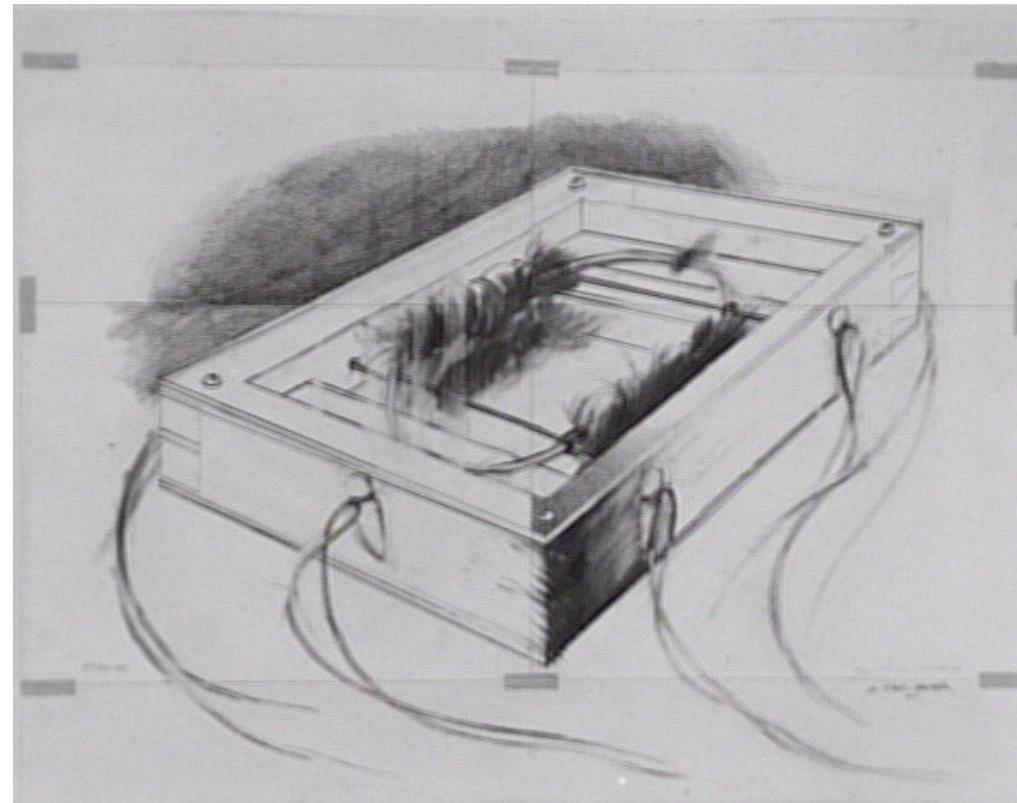
Jean TINGUELY

Etudes pour "meta-mécanique"

[vers 1954 - 1955]

Encre noire sur papier

21 x 26,9 cm

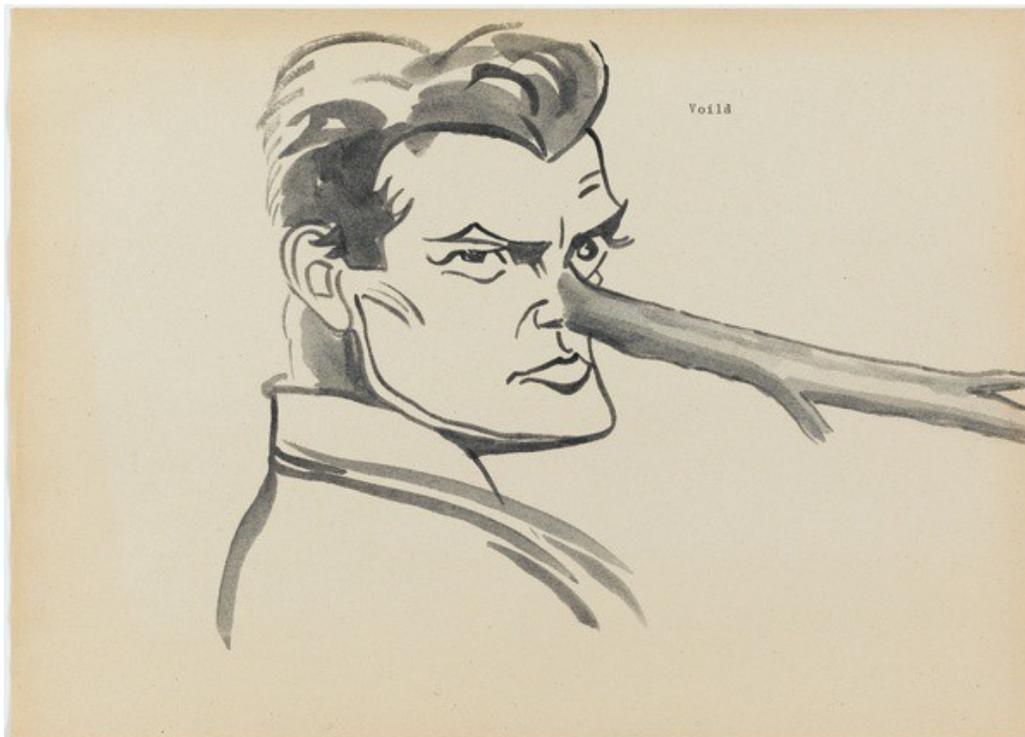


Gérard TITUS-CARMEL

Pocket Size Tlingit Coffin

1975-1976

Série de 127 dessins exécutés entre le 23 juin 1975 et le 11 juillet 1976, variations autour d'un modèle, objet confectionné sur les instructions de Titus-Carmel, intitulé "The Pocket Size Tlingit Coffin" (Petit cercueil de poche "Tlingit"), qui emprunte son nom à un peuple d'Indiens d'Amérique du Nord.



Rosemarie TROCKEL

Voilà
1985

Acrylique et texte dactylographié sur papier
21,5 x 29,7 cm



Vladimir VELICKOVIC

Cri fig. XVIII
1984

Encre de Chine, huile sur papier regratte par endroit
159,5 x 119,5 cm

Le dessin est déjà là en acte dans le corps,
il faut l'entendre pour le capturer.
A l'écoute du silence qui se confond avec le blanc
de la page, le dessin commence bien avant le
premier trait, le geste en suspens est déjà
un dessein : une visée sans cible.

Bernard Moninot

Dessiner le voyage d'une idée qui **s'oriente vers
une forme et contient** la mémoire de son
propre cheminement, est le travail du dessin
effectué chaque jour dans des carnets
(un carnet environ par an de format 32x 22cm
de 230 pages dessinées recto verso).

Sédimentation du temps en dessins.

Attente, patience, impatience.

Le dessin liste les choses qui bornent et
cartographient **un territoire dont on peut
observer les variations.** (les pages sont
toujours informées de localisations, de dates,
ou de commentaires).

Bernard Moninot

Images volatiles disparaissant aussitôt que l'on tente
de les fixer. Les images mentales ont une vie qui leur
est propre. Consignées dans la mémoire longue elles
forment une masse de fragments et d'indices. Le trait
prend le fil du récit là où il s'est arrêté, pour le relier aux
correspondances nouvelles trouvées en soi et
prolonger la fiction en tirant la ligne du présent.

Bernard Moninot

Le dessin est une performance secrète que l'on peut
faire en tous lieux avec un minimum de moyens,il est
un territoire d'une liberté pouvant **s'accorder toutes**
les démesures. Il n'est pas seulement défini en traces
déposées par un geste, il peut inventer une ligne
radicalement différente, résulter d'un processus
imaginaire. S'auto-engendrer et se spatialiser dans
une substance ou une matière inconnue.

Bernard Moninot

Le trait peut s'échapper, ruser, s'oublier, perdre son dessein avant même d'être dessin.

Libre de faire tous les détours, tous les écarts, il reste en liaison avec le désir, ou le projet qui a motivé son origine : trouver une issue à une impasse, s'affranchir d'une limite, retenir des instants, changer **de point** de vue.

Une seule ligne peut révéler le dessein qu'elle recèle, un dessin inattendu accordé à l'impossible.

Bernard Moninot

En musique, deux notes émises entrant simultanément en résonance harmonique font entendre virtuellement un troisième son.

Le dessin fait rimer des formes les unes avec les autres, montre comment elles s'entourent.

Le dessin peut faire des rapprochements, des associations d'idées pouvant s'accorder où s'opposer entre elles. Dans ce mouvement entre proche et lointain, il n'indique jamais aussi bien qu'en lignes de fuite ce qu'il ne peut désigner, qu'il oublie, contourne. Les fuyantes rendent possible la perception d'une chose que l'on ne peut lire qu'entre les lignes.

Bernard Moninot

La lumière est le vecteur du dessin de l'ombre, elle anamorphose les dimensions des dessins modélisés construits avec les moyens du bord : papier, plexi, fil de fer. La migration du soleil dépose le sillage du temps, il fait son oeuvre en transformant la nature même du dessin en phénomène.

Bernard Moninot

« De même que toutes les lignes de tous les dessins comportent la même infinité de points, de même se répondent-elles toutes entre elles par un même geste, indéfiniment modulé, d'ouverture de l'infini. »

Jean Luc Nancy . Le Plaisir au dessin .