

## Exposition VASARELY

(Le partage des formes)

au Centre Pompidou

(du 06-02-2019 au 06-05-2019)

*(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).*

### Dossier de presse

Le Centre Pompidou présente la première grande rétrospective française consacrée à Victor Vasarely. À travers trois cents œuvres, objets et documents, l'exposition donne à voir et à comprendre le "continent Vasarely" et met ainsi en lumière l'ensemble des facettes de l'œuvre foisonnant du père de l'art optique en présentant tous les aspects de sa production: peintures, sculptures, multiples, intégrations architecturales, tout comme les publicités et études des débuts.

Suivant un parcours tout à la fois chronologique et thématique, l'exposition aborde les grandes étapes de l'œuvre, depuis la formation de l'artiste dans les traces du Bauhaus jusqu'aux dernières innovations formelles, d'inspiration science-fictionnelle, en passant par le projet d'un langage visuel universel et l'ambition d'un art à la large diffusion sociale.

Après une enfance et une jeunesse hongroises, Victor Vasarely (1906-1997) s'installe à Paris en 1930 où il travaille comme graphiste dans la publicité, avant de se consacrer pleinement à l'art au lendemain de la Guerre. L'abstraction qu'il pratique alors, procédant de l'observation du réel, va vite s'intéresser aux troubles et étrangetés de la vision. Dès le milieu des années 1950, il pose les fondements de ce qui deviendra, une décennie plus tard, l'Op Art. Moment capital de l'histoire de l'abstraction, l'art optico-cinétique propose, à partir de processus à la rigueur scientifique, des images instables avec lesquelles la peinture devient un art du temps au moins autant que de l'espace. Parallèlement, il s'attache à développer un vocabulaire formel permettant une multiplicité d'actualisations dans différentes situations, notamment architecturales.

L'œuvre de Vasarely s'inscrit pleinement dans le contexte scientifique, économique et social des années 1960 et 1970. L'exposition, en même temps qu'elle présente un grand nombre d'œuvres, dont certaines jamais vues depuis plus d'un demi-siècle, s'attache à rendre compte de la prégnance de l'art de Vasarely dans la culture populaire de l'époque (mode, design, graphisme, cinéma, télévision...), soulignant sa place cardinale dans l'imaginaire des Trente Glorieuses.

MICHEL GAUTHIER, conservateur, service des collections contemporaines  
musée national d'art moderne

ARNAULD PIERRE, professeur en histoire de l'art contemporain,  
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

**L'UTILE ET LE VIBRATILE**  
MICHEL GAUTHIER

La position historique de Victor Vasarely est singulière. Par sa date de naissance, 1906, il appartient à la génération des Mark Rothko, Barnett Newman, Hans Hartung ou Max Bill. Pourtant l'innovation esthétique à laquelle son nom est attaché, l'op art, si elle date du milieu des années 1950, ne connaît une pleine consécration que lors de la décennie suivante. Aussi Vasarely, qui a six ans de plus que Jackson Pollock et se forma dans la Mitteleuropa des avant-gardes modernistes, existe dans l'imaginaire culturel avec des œuvres produites au temps d'Andy Warhol et de Donald Judd, qui sont nés, eux, en 1928.

Il ne s'agit pas d'ainsi pointer le temps long de la réussite, la cinquantaine, sinon la soixantaine venue, mais de signaler la particularité d'une œuvre à la double temporalité.

Pour un art séculier [...] Quand, en 1925, à Budapest, Vasarely se tourne vers l'art, après d'éphémères études de médecine, le Bauhaus de Walter Gropius n'a que quelques années d'existence, le virage productiviste d'Alexandre Rodtchenko est encore plus récent et la revue MA de Lajos Kassák vient juste d'arrêter sa publication.

Le Műhely, l'école d'art dans laquelle le jeune homme entre en 1929, fonctionne, sous la direction de Sándor Bortnyik, sur le modèle du Bauhaus : sauver les arts de l'isolement dans lequel chacun d'eux pensait trouver sa vérité ; déhiérarchiser les pratiques – beaux-arts et arts appliqués mis sur un pied d'égalité – ; œuvrer en vue d'une diffusion sociale la plus large possible. Au Műhely sont enseignées toutes les techniques du graphisme et de la publicité. Vasarely apprend là un langage dominé par un souci d'efficacité visuelle. Mais plus encore, il acquiert un état d'esprit : l'art ne doit pas cultiver sa différence et le retrait, mais bien plutôt mettre ses ressources au service de la société et de ses activités. Dans le petit Bauhaus hongrois de la fin des années 1920, Vasarely s'ouvre ainsi aux espérances et exigences d'une esthétique résolument séculière.

Installé en France à partir de 1930, c'est d'abord comme graphiste qu'il met à profit l'enseignement du Műhely.

À l'instar de Rodtchenko, pour lequel l'engagement dans l'art utilitaire se traduit par le design d'affiches pour une compagnie aérienne, Vasarely conçoit des publicités – Warhol fera de même deux décennies plus tard. Il travaille essentiellement pour l'industrie pharmaceutique. L'une de ses affiches, vantant les mérites d'un remède contre les rhumatismes, fait déjà se déformer les lettres. Avec la publicité, Vasarely éprouve non seulement le plaisir, tout moderniste, d'une création au contact du réel, mais il apprend également à assigner un effet à une cause. Les exercices proposés par Johannes Itten au Bauhaus ne sont pas loin. Le Vasarely de l'optico-cinétisme s'annonce souvent dans ces travaux.

[...]

À l'inverse de Rodtchenko qui, après les trois monochromes de 1921, arrêta la peinture pour se mettre au service de la société soviétique par le biais des arts appliqués, Vasarely délaisse après la Seconde Guerre mondiale le design graphique pour la peinture. S'il n'y a pas alors de révolution à la solde de laquelle engager son art, il devient en revanche impératif à ses yeux de révolutionner la pratique artistique et son fonctionnement social. Il va s'y employer durant les décennies suivantes. L'héritage moderniste ne cessera d'informer son entreprise.

Le précepte de Gropius est fameux : « L'objectif suprême de toute activité créatrice est le bâtiment. » Une fois fixées les règles de son univers formel, Vasarely rêve de les appliquer ailleurs que sur la toile. Une première opportunité lui en est donnée grâce à l'architecte moderniste vénézuélien Carlos Raúl Villanueva qui l'invite en 1954 à réaliser ses premières « intégrations architecturales » sur le site de la cité universitaire de Caracas : Sophia, Hommage à Malévitch et Positif-Négatif. Les intégrations architecturales constitueront dès lors une part cardinale de l'activité de Vasarely. Il réalise les plus fameuses au début des années 1970. En France, bien sûr : les deux fresques de la gare Montparnasse ; ou les lames d'aluminium anodisé déployant leur motif ondulatoire sur la façade de la station de radio RTL, comme en un lointain écho au Monument à la Troisième Internationale (1919-1920) de Vladimir Tatline qui devait notamment abriter une station de radio. Mais aussi ailleurs qu'en France, telle l'iconique intégration de la salle à manger de la Deutsche Bundesbank à Francfort-sur-le-Main. « La peinture n'est plus qu'un moyen pour moi. Le but à atteindre, c'est de chercher, de définir et d'intégrer le "phénomène plastique" dans la vie de tous les jours », écrit le plasticien en 1961.

L'intégration architecturale est pour lui le biais privilégié d'une remise en cause de la séparation entre l'art et la vie. « J'attends tout de l'intégration », déclare-t-il dès 1956. [...]

En 1956, quatre ans après l'inauguration de la Cité radieuse de Le Corbusier, Vasarely caresse l'utopie

d'une « Cité polychrome ». De nombreuses études des années 1960 et 1970 témoignent de l'importance prise par la « Cité polychrome du bonheur ». Elles signalent la place stratégique de la fonction décorative dans la conception architecturale et urbanistique de Vasarely : loin de déchoir en décorant, l'art trouve de la sorte un rôle social essentiel. Elles révèlent également que Vasarely ne cultive pas l'illusion d'une œuvre d'art autonome, hors-lieu. Celle-ci doit au contraire être en situation, entrer en relation avec le lieu où elle prend place. C'est dans cette double perspective qu'il conçoit et ouvre en 1976 à Aix-en-Provence, le Centre architectonique – qui abrite la fondation portant son nom. D'une part, proposer un exemple de l'architecture qu'il imagine pour la Cité du bonheur – seize spacieux volumes articulés dont les façades arborent un grand disque noir sur fond clair, alternant avec un disque clair sur fond noir. D'autre part, montrer la situation dont il rêve pour ses œuvres: quarante-deux intégrations distribuées dans de monumentales alvéoles hexagonales.

[...] En 1972, l'artiste se voit confier par la régie Renault la conception d'une nouvelle version du losange qui est l'emblème de la marque automobile. Ce logo, mis au point avec son fils Yvaral, s'inscrit dans la logique moderniste qui lie abstraction et signalétique. [...] Au début des années 1970, Vasarely entame aussi une collaboration fructueuse avec la firme allemande de porcelaine Rosenthal qui aboutira à la création de divers produits (service de table, vases et objets décoratifs. Entre 1922 et 1926, Malévitch avait déjà pensé être de son devoir de concevoir une vaisselle suprématisante.

À la « diffusion de la beauté plastique par l'intégration dans l'architecture » s'articule la « diffusion dite "démocratique" des multiples par le truchement des galeries, des éditeurs, des supermarchés » et la « diffusion informatique de l'idée plastique contemporaine par le truchement des diapositives, des films, de la télévision ». On retrouve là l'idéal d'une production de masse qui fut celui des designers du Bauhaus, de De Stijl et de ceux de l'Union des artistes modernes (UAM). L'intérêt de Vasarely pour la production en série d'impressions ou de sculptures miniatures (les Ablac, Diadal, Koeb, Kroa et autres Sir-Ris ; avère cette volonté politique de partage des formes qui marque toute l'histoire du modernisme.

[...] Dès 1952, alors que les séries Belle-Isle, Denfert et Gordes-Cristal sont en cours et qu'il pourrait se réjouir de s'affirmer comme un peintre dont la géométrie sait s'émanciper d'un post-cubisme persistant, Vasarely entrevoit déjà un tout autre avenir pour la peinture: « On conçoit aisément un plasticien scénariste », une magistrale recreation plastique à base d'une "partition". Il s'agit de fixer les circonstances vraies de la création pour retrouver plus tard les conditions constantes de celle-ci. » Le peintre comme scénariste, l'œuvre comme partition. [...]

Toute œuvre n'est cependant pas « re-créable ». Toute peinture ne saurait donner lieu à de nouvelles actualisations. Il faut pour cela que son vocabulaire le permette, qu'il soit codifiable. Des peintures de Wols ou de Pollock sont probablement copiables mais ne sont pas « re-créables ». La re-creation suppose un langage dont Vasarely jette les bases avec la série charnière Hommage à Malévitch (à partir de 1952) et qu'il parfait en 1958 et 1959 avec l'« unité plastique ». Dans un « carré-fond » de telle couleur, une forme géométrique d'une autre couleur. Tout comme les nuances chromatiques peuvent varier les formes peuvent être orientées différemment et le carré peut alors devenir losange et le rond, ellipse.

Le nombre de combinaisons que le jeu des formes et des couleurs autorise est quasi infini. « L'unité plastique multiforme est un multiple en puissance. Préfabriquée en grandes séries, elle débouchera sur l'immense trame des constructions architectoniques pour nous donner enfin la Cité polychrome. » Avec l'abécédaire de l'« unité plastique », Vasarely s'est doté d'une formule d'organisation de toute surface, la plus petite comme la plus grande.

La nouvelle politique de la forme ambitionnée par Vasarely se fonde ainsi sur une double dialectique de la sécularisation. La forme doit être utile et re-créable. Elle ne sera utile que si elle est re-créable et ne sera re-créée que pour être utile. Le cours du monde aura voulu que Vasarely trouve les moyens du partage des formes dans une société qui n'était pas celle qu'appelait un projet liant révolution esthétique et émancipation sociale. C'est en effet dans cet âge du capitalisme que l'école de Francfort a nommé tardif, dans la société postmoderne, ou triomphe le spectacle, ou tend à s'effacer la distinction entre culture savante et culture de masse et ou plus rien n'échappe au statut de marchandise, que Vasarely eut à conduire l'entreprise, typiquement moderniste, d'un art au service de la vie.

L'œil critique

[...]

Sous le soleil du Sud, « à l'aide de quelques glaces planes et concaves, quelques plaques de verre

colorées et un sommaire dispositif de loupes », c'est comme cristallographie que la peinture de Vasarely devient abstraite. La série qu'il commence alors s'intitule Gordes-Cristal. Les phénomènes d'aberration optique observés dans le village méridional trouvent un équivalent dans la structure cristalline et ses jeux complexes de reflets, de transparences et de confusion des plans. C'est à Gordes que Vasarely comprend que son abstraction, loin de révéler un œil maître de sa perception, lui donne au contraire à éprouver les incertitudes de sa compétence. [...] Cristalline, l'abstraction l'est car l'espace s'y éclate comme le rayon de lumière se diffracte à travers un polyèdre de cristal. Alors qu'elle a souvent procédé d'une perception simplifiée du réel, de sa codification (le tropisme abstrait de la façade d'immeuble, de l'arbre, de l'église et de la surface de l'océan chez Mondrian), elle accuse au contraire, chez Vasarely, les troubles et les difficultés de la vision. Dans un cas, l'abstraction va de pair avec une vision épurée, maîtrisée de la réalité ; dans l'autre, elle résulte d'une vision instable, incertaine. La cristallographie de Vasarely fait écho à certaines utopies de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, plutôt d'ailleurs à celle des expressionnistes qu'à celle des constructivistes ; plutôt à Wenzel Hablik ou Bruno Taut qu'à Rodtchenko ou Tatline. [...]

L'op art naît ainsi dans ces cristaux grâce auxquels l'amorphe transparence du verre, chérie par l'architecture moderniste, peut s'animer.

Si l'abstraction cristalline qui occupe Vasarely à la fin des années 1940 et au début de la décennie suivante entre en résonance avec la cristallographie expressionniste, elle entretient des relations encore plus étroites avec les préoccupations de jeunes artistes – au premier rang desquels Robert Rauschenberg – qui, au milieu des années 1960, ne peuvent plus se reconnaître dans l'« opticalité » abstraite promue par Clement Greenberg. Les éclats prismatiques des «Crystal Structures» (1964-1965) ou les pyramidales piles de Mirrored Ziggurat (1966) témoignent d'une cristallographie qui permet à Rauschenberg, grâce aux reflets disloqués, enchevêtrements de plans et autres étrangetés scopiques, de problématiser la vision. Aussi est-il logique que celui-ci ait voulu participer à l'exposition «The Responsive Eye» que le Museum of Modern Art de New York ouvrit en février 1965. William C. Seitz, son commissaire, ne le retint toutefois pas. Raté de l'histoire, les éclairs verts de High Sierra (1964) n'ont ainsi pas côtoyé Monastir (1958) ou Kalota (1963).

[...]

La réception de l'exposition « The Responsive Eye » permet de mesurer la transgression commise par Vasarely et les artistes op. Bien que conçue par Seitz pour rendre compte de ce qu'il nommait un peu vaguement l'« abstraction perceptuelle », l'exposition fut accueillie comme une consécration de l'art optique. Si son succès public fut retentissant, l'accueil critique fut, lui, plus mitigé. L'exposition ayant été annoncée dès 1962, sa réception commença avant même son ouverture. En février 1964, dans les colonnes du New York Times, Brian O'Doherty présente la « nouvelle » abstraction qu'est l'art optique comme « la nouveauté la plus excitante depuis l'expressionnisme abstrait ». Et Lucy Lippard pointe en décembre 1964 dans Art International l'importance gagnée par l'art optique et cinétique européen sur la scène new-yorkaise. Les expositions de Vasarely, représenté alors par la Pace Gallery, bénéficient d'un intérêt grandissant. Les comptes rendus sont louangeurs et des extraits de ses écrits paraissent dans Art International qui lui fait même l'honneur de l'accueillir en couverture à plusieurs reprises en 1964 et 1965. Au lendemain de l'exposition, le ton change. Deux articles sont particulièrement significatifs.

Le premier, de Barbara Rose, paraît dans Artforum. L'angle d'attaque est clair : « À l'inverse de cet art élevé [l'abstraction moderniste américaine], ou la réaction rétinienne, bien que sollicitée, ne constitue pas la totalité de l'œuvre, l'art purement "optique", fondé sur des manuels et des expériences de laboratoire, des théories, des équations et des preuves, est vide et sans âme, bien qu'il soit capable de titiller les nerfs et d'agresser les globes oculaires. » C'est dans son rapport au modernisme de Greenberg et à sa doctrine optique que l'op art est jugé. Le propos est le même dans le compte rendu qu'écrit Rosalind Krauss pour Art International : « L'op art, dans toute la pluralité de ses apparences visuelles, opère en réalité à partir d'un seul concept de base : le trompe-l'œil. De plus, il faut comprendre qu'en poursuivant le seul filon de l'excitation rétinienne, les artistes de l'op n'ont rien à voir avec l'opticalité qui a émergé dans la plus importante peinture moderniste de notre temps. Le fondement conceptuel de l'op art et celui de la peinture optique [c'est-à-dire l'abstraction défendue par Greenberg] sont en réalité extrêmement éloignés. » Krauss, comme Rose, entend singulariser l'opticalité promue par Greenberg et rabattre l'illusionnisme des peintures op sur la vile catégorie du trompe-l'œil. Vasarely n'a pour sa part aucun problème moral avec l'illusionnisme. Éduqué dans le culte de l'image efficace, il ne saurait se priver de la force des illusions d'optique. Son art entre ainsi en conflit avec l'anti-illusionnisme qu'implique la prise en

compte par la peinture de la planéité de son support. Pour Greenberg, la simulation de tout effet de profondeur est incompatible avec la «sensibilité accrue du plan pictural» qui caractérise le modernisme. L'affaire n'est toutefois pas si simple car, comme le note Greenberg lui-même, « la première marque apposée à une surface détruit sa planéité virtuelle ».

Aussi « la sensibilité accrue du plan pictural ne peut plus autoriser l'illusion sculpturale et le trompe-l'œil, mais autorise encore et doit autoriser l'illusion optique ». La permanence de cet illusionnisme résiduel, auquel les « objets spécifiques » de Judd chercheront à mettre fin, contraint Krauss à dénoncer comme simples trompe-l'oeil les peintures op. Cette qualification est toutefois surprenante dans la mesure où Vasarely use de perspectives dépravées et de motifs instables alors que le trompe-l'œil suppose au contraire orthodoxie perspective et stabilité de la représentation. En outre, quel sens peut bien avoir une notion aussi intrinsequement liée à la figuration quand elle est appliquée à une abstraction? Il fallait disqualifier l'illusionnisme de l'op art pour ne pas avoir à régler la question des limites, pour le moins floues, de l'illusion optique admise par Greenberg.

Dans les deux critiques, le réquisitoire s'appuie au surplus sur un autre argument: op art et dernier modernisme américain se fondent sur des optiques différentes. Selon Greenberg, la peinture moderniste est destinée à un seul sens : la vue. Mais les conditions effectives de la vision par l'œil des marques picturales qu'il contemple sont totalement délaissées par sa théorie. Cheminant vers son essence, la peinture, au stade final de son évolution qu'est le modernisme, s'efforce de mettre en œuvre une «pure visibilité». Une peinture abstraite pour un œil abstrait, sans connexion à un corps ou à un cerveau. La première vient se refléter dans le miroir que serait le second. Il revient à Krauss, une fois éloignée de son mentor, d'avoir formulé le plus justement ce que refuse celui-ci : « la porosité du système optique au fonctionnement des organes internes [du corps] », qui « sape définitivement l'idée de la transparence de la vision à elle-même ». « Au lieu de cette transparence surgissent désormais la densité et l'opacité du corps, conditions mêmes de l'accès du sujet-regardant à la vision ». Krauss définit tout simplement ici le régime optique que supposent les expérimentations de Vasarely depuis le milieu des années 1950. Mais, à l'époque de «The Responsive Eye», il s'agissait pour les tenants du modernisme pictural américain de ne surtout pas donner à penser que put exister la moindre parenté entre l'œil de Greenberg et l'œil de Vasarely. De fait, il n'y en a pas : l'idéalisme de l'optique moderniste est l'antithèse du matérialisme résolu de l'op art. Le poids d'une tradition explique sans doute aussi la téléologie «visualiste» de Greenberg.

Dans son ouvrage *Die Spätromische Kunst-Industrie* (1901), l'historien de l'art Alois Riegl montre comment, dans l'Antiquité romaine tardive, s'est joué un épisode décisif de l'histoire des sensibilités avec le passage de l'haptique à l'optique, d'une perception dans laquelle tout le corps est impliqué à une perception où seule la vue est mobilisée. Greenberg est le continuateur de cette conception qui envisage le sens de l'histoire de l'art comme le progressif triomphe de la vue. Les peintures op, loin de la confirmer, invalident cette téléologie, car l'œil qui les regarde n'est plus souverain, il n'est plus maître des percepts qu'il enregistre. Il appartient à un corps.

L'op art entre également en contradiction avec un autre credo du modernisme américain: la «présentété».

« Tout se passe comme si notre expérience des œuvres modernistes n'avait aucune durée, [...] à chaque instant l'œuvre elle-même est pleinement manifeste [...]. C'est cette présentété continue et entière, qui relève, pour ainsi dire, d'une autocréation perpétuelle que nous appréhendons comme une espèce d'instantanéité. » La présentété vantée par Michael Fried est le corollaire de la transparence de la vision à elle-même. L'œuvre peut être sans cesse présente à elle-même parce que l'œil est un fidèle miroir.

Les peintures de Vasarely ne sauraient pour leur part être présentes à elles-mêmes. Elles ne sauraient exister dans l'instantanéité dont parle Fried. Les séries *Tlinko* ou *Capella*, par exemple, jouent avec le temps. D'un instant à l'autre leurs formes s'altèrent. Aussi pareilles peintures diffèrent-elles toujours d'elles-mêmes. Leur perception est foncièrement instable, mouvante. Par leurs vibrations, elles déjouent tout sentiment de maîtrise du regard. Les illusions d'optique contre l'illusion d'une perception souveraine, voilà quel pourrait être le mot d'ordre op. Fried conclut son essai par ces mots: «La présentété est une grâce. » C'est bien contre une telle métaphysique de la présence, anachroniquement professée au moment même où Jacques Derrida en entreprend la déconstruction, que les ondes parcourent la surface des peintures de Vasarely, qu'y rayonnent les particules et s'y inversent les formes. « Unité plastique », intégrations architecturales, multiples: Vasarely aura poussé à son comble la logique séculière

du premier modernisme. Abstraction cristalline, optico-cinétisme: il aura mis en crise le postulat optique du dernier modernisme. Certes, les jeux optiques réclament une science toute moderne des traits, des formes et des couleurs; assurément, le mouvement est un thème moderniste par excellence. Mais les illusions, extravagances scopiques et autres « jeux hallucinants » révoquent, quant à eux, le mythe moderniste de la transparence et de l'immédiateté.

Comme les cubes axonométriques dont on voit tantôt l'extérieur tantôt l'intérieur, l'art de Vasarely vibre structurellement, c'est sa grandeur historique, entre raison de la plasticité utile et déraison rétinienne.



Victor Vasarely vers 1930



Portrait de Victor Vasarely en 1960  
Photo : Willy Maywald

© Association Willy Maywald / Adagp, Paris 2019



Victor Vasarely devant l'une de ses œuvres, une mosaïque murale, le 16 décembre 1976. • Crédits : archives - AFP

## 1-LES AVANT-GARDES EN HÉRITAGE

Formé à Budapest au Műhely (« Atelier ») de Sándor Bortnyik, ancien élève du Bauhaus, Vasarely apprend à adapter le langage du modernisme à la communication commerciale. À son installation à Paris en 1930, il travaille comme graphiste publicitaire. Les « études plastiques » qu'il réalise alors sont marquées par cette conception de la forme efficace et préfigurent les travaux à venir. La série des « Zèbres », entreprise dans les années 1930, annonce ainsi les ondes et vibrations de la période cinétique. Si Vasarely est un héritier de la tradition constructiviste, son art en est aussi une perversion. Renonçant à un usage littéral des formes, Vasarely met en scène, par divers procédés illusionnistes, les pièges de la vision et la métamorphose incessante du monde. Très tôt, cet art rationnel s'annonce également comme un dérèglement maniériste

Zèbres-A, 1938  
Encre de Chine et huile sur papier, 48,7 x 59,8 cm  
Collection particulière, en dépôt à la Fondation Vasarely,  
Aix-en-Provence



**Étude de mouvement (Ping-Pong),  
1938**

---

Collection particulière, en dépôt à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence

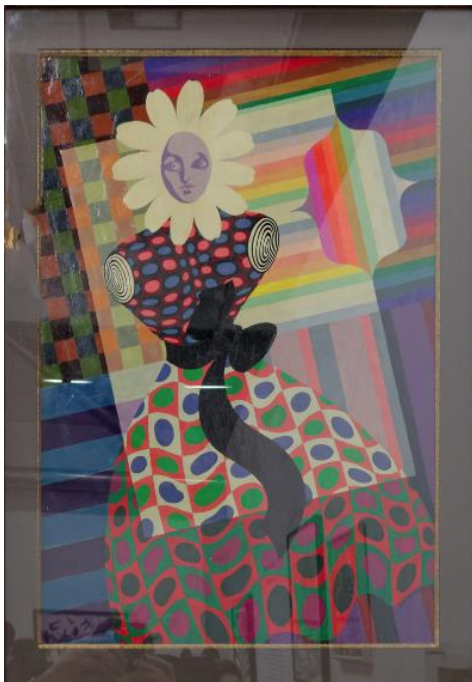




## Superpositions, 1937

---

Collection particulière



## Fille-Fleur 2, 1936

---

Collection particulière, en dépôt à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence





Étude de mouvement (Anneaux-Baleine), 1939

Collection particulière





## Deux zèbres, 1936

Collection particulière, Paris



## L'Homme, 1943

Szépművészeti Múzeum – Vasarely Múzeum, Budapest

L'œuvre met en scène un corps-matrice représenté dans différentes postures organisées selon un point de fuite unique. L'influence des avant-gardes historiques, que lui avait fait connaître son maître Sándor Bortnyik, est sensible ; on songe en particulier à Oskar Schlemmer ou à la peinture métaphysique de Giorgio De Chirico. L'espace illusionniste, la présence d'un mannequin de bois, la thématique de l'homme nouveau, l'opposition du statisme et du mouvement ainsi que la variation tonale des couleurs font de *L'Homme*, dernier chef-d'œuvre de la période figurative de Vasarely, une véritable synthèse des apports du modernisme.



## Décoration. Dessins pour impressions sur soie, 1936

Szépművészeti Múzeum – Vasarely Múzeum, Budapest





**Sándor Bortnyik**

***Az új Ádám [Le nouvel Adam], 1924***  
***Az új Éva [La nouvelle Ève], 1924***

*Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest*



**Claire Vasarely**

**Études Bauhaus, 1930**

*Janus Pannonius Múzeum Vasarely Múzeum, Pécs*



Mitin, 1938  
 Gouache et aérographe sur papier, 59,7 x 40 cm  
 Szépmuvészeti Múzeum – Vasarely Múzeum,  
 Budapest  
 Foto: Denes Jozsa © 2018. The Museum of Fine  
 Arts

## 2-GÉOMÉTRIES DU RÉEL

C'est pendant les années de guerre, occupées par des lectures scientifiques, que s'affirme chez Vasarely une ambition artistique à part entière. À l'origine des trois grands cycles autour desquels s'organise son œuvre au seuil des années 1950, on décèle les structures sous-jacentes du réel, perçu dans ses grands rythmes comme dans ses manifestations les plus dérisoires. La contemplation des galets et des objets roulés dans le flux et le reflux des eaux engendre les formes adoucies qui peuplent les œuvres de la série « Belle-Isle ». Les réseaux de craquelures sur les carreaux de céramique d'une station de métro inspirent les contours des plans de couleurs de la série « Denfert ». Enfin, dans la série « Cristal-Gordes », lignes brisées et angles aigus transposent les formes cristallines et minérales du village du Luberon perché sur son rocher. Le cristal, aux effets optiques complexes, devient le modèle de sa peinture afin de manifester les troubles et étrangetés de la vision. Ces œuvres offrent ainsi à Vasarely l'occasion de cerner le cœur d'une poétique de l'instabilité et de la mobilité.



### Dauvillier, 1938-1945 Heisenberg, 1938-1945

L'inscription « Vasarely 1938-1961 » est tardive et n'a pas été retenue pour la datation des œuvres que plusieurs sources donnent en 1945.  
 The inscription "Vasarely 1938-1961" was added later and was not taken into account in establishing the date of the works, given by several sources as being 1945.

Collection particulière, en dépôt à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence

Titrees d'après les noms des physiciens Alexandre Dauvillier et Werner Heisenberg, ces œuvres témoignent des curiosités intellectuelles de Vasarely, grand lecteur de vulgarisation scientifique. Rarement montrées, elles font partie d'une série de collages réalisés à partir de microphotographies semblables à celles que réalise Laure Albin-Guillot dans les années 1930 et que regardent de nombreux autres artistes. Elles reflètent l'intention créatrice profonde de leur auteur : chercher en deçà des apparences, dans les tréfonds de la matière et dans la « géométrie interne de la nature », de nouvelles formes. L'artiste y croise la cellule comme le cristal, qui structurent beaucoup de ses œuvres immédiatement postérieures.



Mar Caribe, 1950-1956  
Huile sur toile, 163 x 130 cm  
Collection Erling Neby, Osl



Belle-Isle GP, 1952-1962  
Huile sur Isorel, 92 x 130 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
Paris



### Goulphar, 1947

Collection particulière

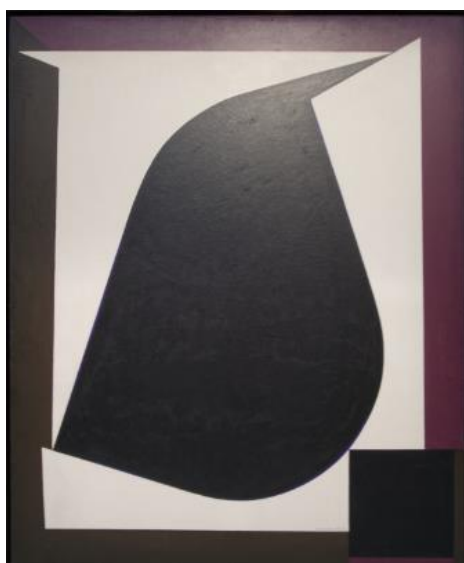
Par son titre comme par son répertoire formel, *Goulphar*, du nom d'un des sites remarquables de l'île bretonne, présente toutes les caractéristiques de la série « Belle-Isle ». Les formes sont celles des galets et des éclats de verre roulés, mais aussi celles des remous et des tourbillons d'eau dans les rochers, des nuages le matin, du soleil couchant à l'horizon. Pour Vasarely, « c'est la liaison secrète qui existe entre les lieux et les objets, entre les différents éléments, entre les planètes » qui se montre dans les ovoïdes et les ellipsoïdes de la série. Ceux-ci conservent aussi le souvenir de l'« unique milieu tourbillonnant » dont sont sortis les êtres et les choses. Le galet met Vasarely sur le chemin de la rêverie cosmique.



Sauzon, 1950  
Huile sur toile, 130 x 97 cm  
Collection particulière, courtesy Patrick Derom  
Gallery



Kerrhon, 1953-1954  
Huile sur toile, 120 x 100 cm  
Musées royaux des beaux-arts de Belgique,  
Bruxelles



Composition abstraite, 1950-1952  
Huile sur Isorel, 200 x 165 cm  
Collection particulière, Belgique





Silur, 1952-1958  
Huile sur toile, 134 x 101,2 cm (avec cadre)  
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven



## Yellan II, 1949-1960

Collection particulière

À l'instar de *Yellan II*, les œuvres de la série « Denfert », comme celles de la série « Gordes », sont encore tributaires de l'espace cubiste, structuré par plans délimités par des lignes de fracture droites ou courbes. De la contemplation des craquelures de la céramique dans le métro, Vasarely tire des paysages monumentaux. Ce basculement du sujet à une échelle démesurée engendre une poétique propre à l'artiste qui entre en parfaite cohérence avec ses ambitions. Dans le contexte de la reconstruction d'après-guerre, il œuvre en effet pour l'intégration de la peinture dans l'architecture.



Luberon-Ménerbes, 1950  
Huile sur carton sur bois, 61 x 82 cm  
Collection Erling Neby, Oslo



Siris II, 1952-1958  
Huile sur toile, 195 x 130 cm  
Collection Lahumière



Santorin, 1950  
Huile sur toile, 130 x 81 cm  
Collection Lahumière



Sénanque 2, 1948-1950  
Huile sur Isorel, 81,5 x 70 cm  
Collection Erling Neby, Oslo



Orgovan, 1950-1955  
Huile sur toile, 120 x 100 cm  
Collection particulière



Nives II, 1949-1958  
Huile sur toile, 194,9 x 114,3 cm  
Tate : Presented by the Friends of the Tate Gallery  
1961



Ezinor, 1949-1953  
Huile sur toile, 97 x 130 cm  
Collection Michel Moortgat, Belgique



Zante, 1949  
Huile sur Isorel, 130 x 97 cm  
Musée de Grenoble, Grenoble



Ruhr, 1950  
Huile sur toile, 114 x 195 cm  
Collection Erling Neby, Oslo



Hô II, 1948-1952  
Huile sur toile, 130 x 81 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
Paris



## Gordes, 1952

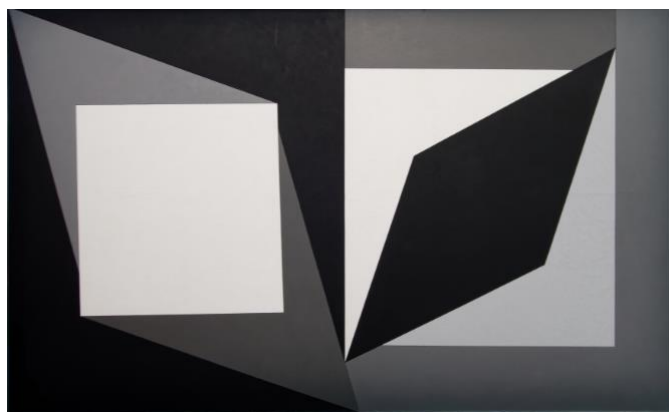
Collection particulière, Paris

Vasarely découvre le village de Gordes en 1948 et y fait bientôt l'acquisition d'une maison. L'ambiguïté des formes architecturales sous le soleil du Midi est le sujet des œuvres inspirées par la géométrie angulaire du site. L'œil suit d'abord de solides repères, l'oblique d'un pignon, puis l'arête d'un mur, avant de privilégier la ligne de partage, immatérielle, de l'ombre et de la lumière. Il en résulte des tracés à brisures et angles vifs que l'on retrouve dans beaucoup d'œuvres de la série où la couleur ne permet pas de décider de la localisation précise des formes et des masses. Plutôt que de suivre la logique architecturale du motif, la perception transforme le réel et se laisse prendre à un jeu d'apparences qui met en péril sa stabilité.





Kiruna, 1952-1962  
Huile sur toile, 195 x 130 cm  
Collection particulière



### Hommage à Malévitch, 1954-1958

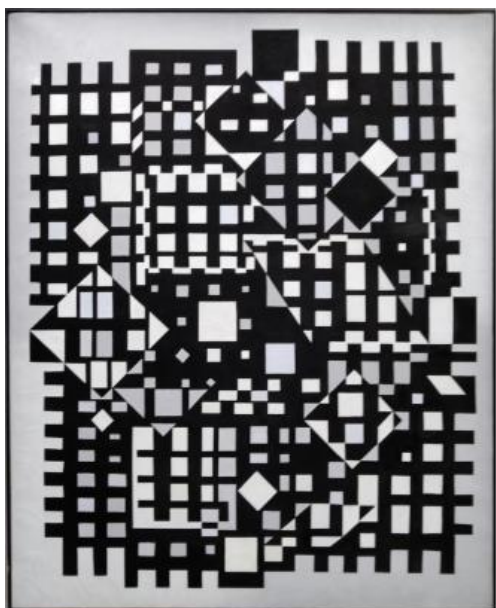
Collection Louis Bogaerts

En observant la clarté intense qu'apporte dans la pénombre de sa maison de Gordes un fenestron percé à angles vifs, Vasarely prend conscience qu'au même moment et à l'extérieur, la découpe carrée apparaît de façon similaire mais vue en négatif. Vasarely restitue dans son *Hommage à Malévitch* cette vision simultanée du carré noir et du carré blanc, les deux extrêmes de l'absolu suprématisme. Mais c'est pour aussitôt mettre le carré en mouvement : tournant sur sa pointe, il devient losange, comme ailleurs le cercle se change en ellipse. C'est une géométrie relativiste qui s'affirme, sans cesse modifiée par le mouvement et par les forces dont elle est le résultat transitoire.

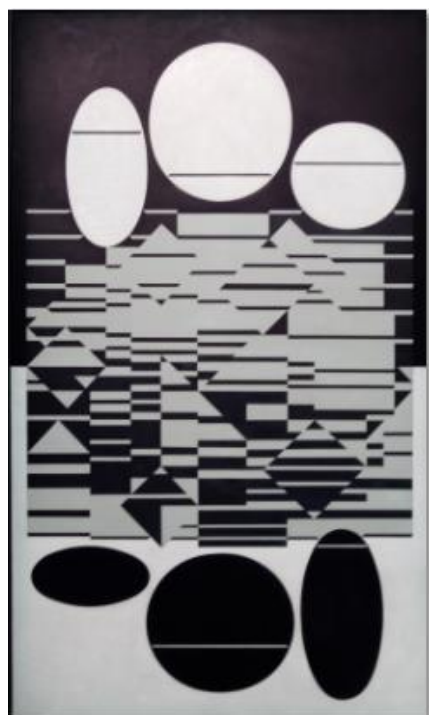
### 3-ÉNERGIES ABSTRAITES

Au début des années 1950, les séries « Photographismes » et « Naissances » marquent la réduction du langage de Vasarely au noir et blanc. Une des sources de cette évolution est la réversibilité de l'image photographique, positive ou négative. Dans la perspective d'une esthétique simple et logique, dotée

d'une grande capacité de transmission de l'information, et dans le contexte de la cybernétique naissante, l'opposition noir/blanc offre un équivalent du langage binaire et oriente le processus créatif du côté de la programmation. Les contrastes du noir et du blanc engendrent en outre des phénomènes optiques qui déterminent une perception dynamique. L'exercice n'a rien d'un jeu formaliste : par ces moyens, Vasarely cherche à traduire les grandes énergies de l'univers. Porté par les ondes, vibrant au contact des particules, le regard traverse des champs d'énergie et des courants magnétiques. Il n'est plus confronté à des formes mais à des forces. Le tableau vibre, clignote, scintille de telle sorte que sa perception ne saurait s'effectuer immédiatement, en un flash, mais dans la durée. Vasarely est en train d'inventer ce que, dans la décennie suivante, on appellera l'op art, l'une des évolutions les plus significatives de l'abstraction géométrique depuis son apparition.

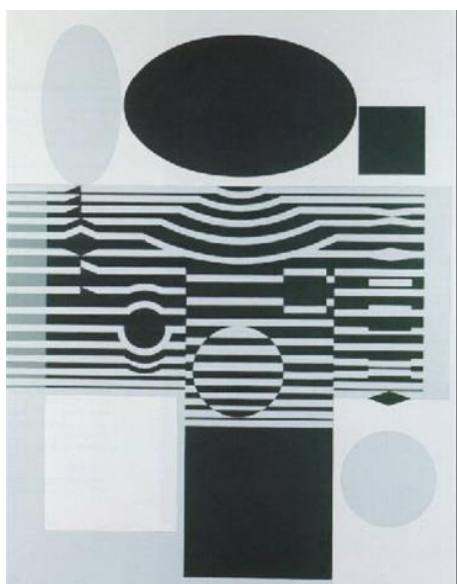


Cintra, 1955-1956  
Huile sur toile, 163 x 130 cm  
Collection Lahumière

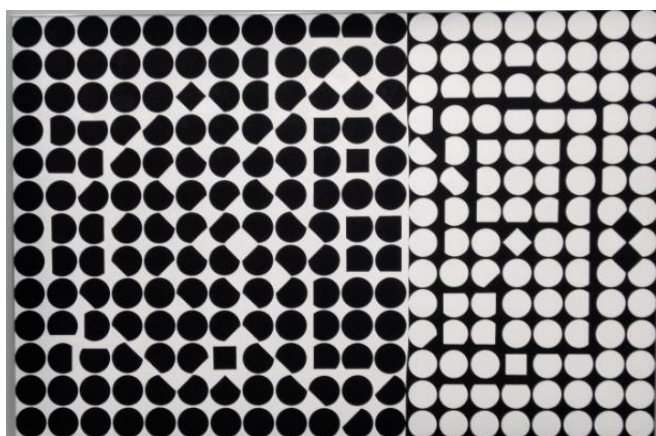


Dobkö, 1957-1959  
Acrylique sur toile, 195 x 114 cm  
Collection particulière





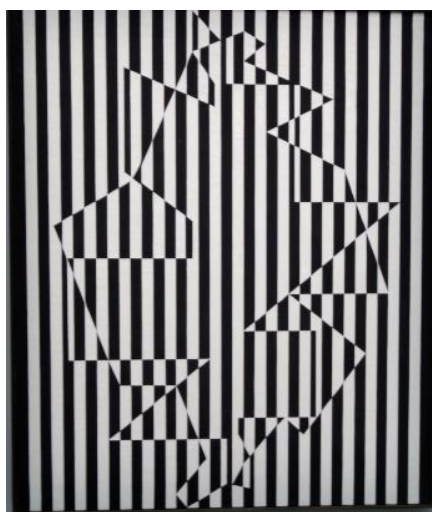
Kantara, 1957-1959  
Huile sur toile, 162 x 130 cm  
Collection Lahumière



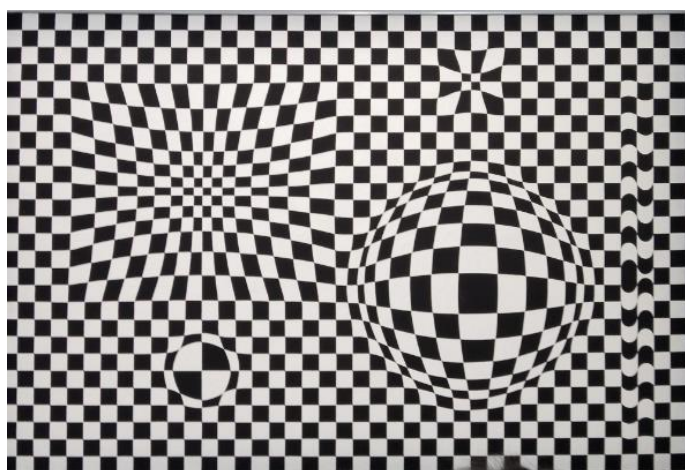
Andromède, 1958  
Huile sur toile, 130 x 195 cm  
Collection particulière, Belgique



Capella 5, 1965  
Tempera sur bois, 124,5 x 61,5 cm  
Collection particulière, Suisse



Ujjaïn, 1955  
Huile sur toile, 120 x 100 cm  
Collection particulière



### Vega, 1956

Collection particulière, Belgique

L'abstraction géométrique avait fait de la grille sa structure emblématique. Sa neutralité et son inertie étaient garantes d'une approche anonyme et objective voulue par l'artiste moderniste. Rien de cela, chez Vasarely, pour qui la grille est au contraire mouvante et signifiante. Dans la série des « Vega », le module se dilate ou se contracte, ses lignes s'étirent jusqu'à former des excroissances ou des dépressions à la surface de l'œuvre. Selon l'artiste, cette onde qui creuse ou qui boursoufle la grille parviendrait à faire sentir comment la matière-énergie déforme l'espace. Ces structures visuelles, devenues parmi les plus célèbres de leur auteur, se placent au sommet de son inspiration poético-scientifique.



Ilava, 1956  
Huile sur toile, 195 x 130 cm  
Collection Lahumière



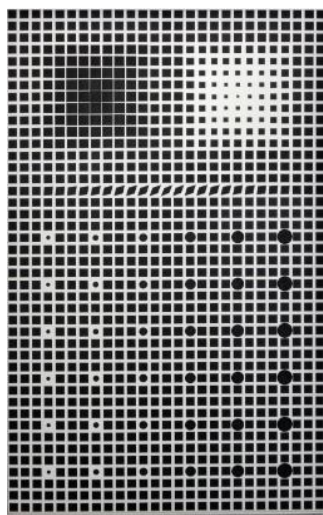
Leyre, 1962  
Huile sur toile, 195 x 130 cm  
Collection Alain et Candice Fraiberger



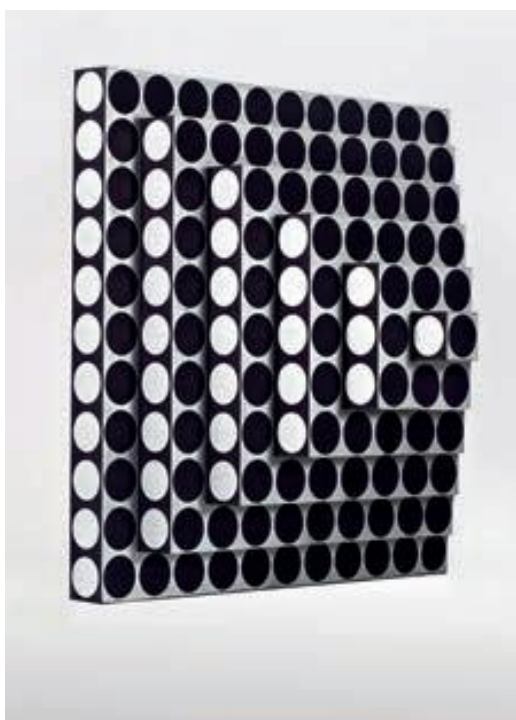
## Naissances, 1958

Collection particulière, Suisse

C'est de la mécanique ondulatoire du physicien Louis de Broglie que Vasarely disait avoir fait dériver la classification de son œuvre en deux grandes catégories : ondes et corpuscules. *Naissances* fait partie des œuvres ondulatoires, qui présentent un réseau de lignes blanches sur fond noir, ou l'inverse. Les inflexions de la ligne y engendrent des volumes virtuels que l'œil peut lire en positif ou en négatif. Du côté corpusculaire, comme les « Tlinko », les tableaux se structurent en grille ou en trame au sein desquelles peuvent se distinguer des unités visuelles autonomes. Classification artificielle cependant, car, comme l'électron, les œuvres de Vasarely sont à la fois ondes et corpuscules vibrant à l'unisson.



Supernovae, 1959-1961  
Huile sur toile, 241,9 x 152,4 cm  
Tate : Purchased 1964



Pyr-Fekete, 1963  
Acrylique sur bois, 110 x 110 x 60 cm  
Collection particulière  
Photo © Fabrice Lepeltier



ommage à Malévitch, 1954-1958  
Huile sur toile, 120 x 195 cm  
Collection Louis Bogaerts  
Photo © Centre Pompidou / Philippe Migeat

#### 4-UN ESPÉRANTO VISUEL

À l'orée des années 1960, Vasarely met au point un « alphabet plastique » constitué d'un lexique de six formes géométriques simples incrustées dans des carrés de couleur pure. Affirmant « la convergence de toutes les formes créatrices vers une civilisation-culture à l'échelle de la terre », l'artiste offre à la planète mondialisée une langue visuelle et universelle que ses propriétés combinatoires rendent propre à toutes les adaptations pour devenir la source d'un véritable « folklore planétaire ». À partir de 1965, chacune des six couleurs pures de l'alphabet plastique devient réfractable en douze à quinze valeurs chromatiques intermédiaires. Ce nouveau nuancier introduit dans la mosaïque contrastée et papillotante des œuvres issues du premier alphabet des effets de dégradés particulièrement raffinés. Afin de maîtriser les très nombreuses possibilités combinatoires de cet alphabet, Vasarely les fait entrer dans un jeu systématique et informatisable de permutations et de progressions. « La complexité devient ainsi simplicité. La création est désormais programmable », écrit-il. Cette abstraction pré-digitale dévoile ainsi sa profonde connivence avec la pensée cybernétique.





Kalota II, 1960-1964  
 Tempéra sur panneau, 103 x 98 cm  
 Collection particulière, Bruxelles



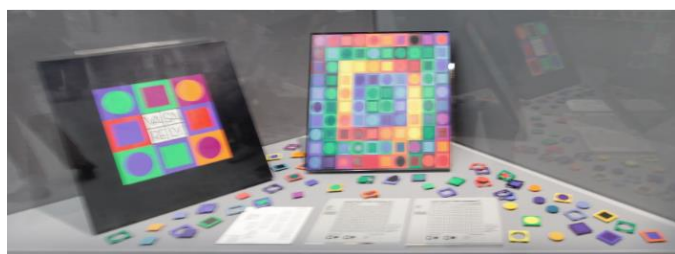
### Étude 5, présentoir 3, de la série *Historique*, 1958-1959/1975

Fondation Vasarely, Aix-en-Provence

Parfois présentée comme le « brevet » de l'unité plastique, cette planche réunit certains des morphèmes visuels entrant dans la constitution de l'alphabet vasaréien. Il en montre aussi l'origine, dans l'individualisation de certaines formes fondamentales (cercle, triangle, carré) entrant dans la composition d'œuvres en noir et blanc antérieures. Toutefois, l'alphabet plastique de Vasarely se distingue par le retour à la couleur pure, traitée sous une forme combinatoire et réitérable par tout un chacun, comme en témoigne le jeu de société placé à proximité. Ces unités plastiques trouvent aisément leur place dans une grille orthogonale tenant lieu de règle syntaxique et compositionnelle. L'artiste « écrit » alors son tableau au fil des rangées et colonnes qui en organisent la surface.



Unités, 1967  
Sérigraphie sur métal montée sur bois, 110 x 65  
cm  
Collection particulière



Folklore planétaire, participations no 1, 1969  
Jeu avec boîte en métal peint, pièces en Luran et  
fiches d'instructions,  
52 x 52 x 2,5 cm  
Collection particulière, Paris

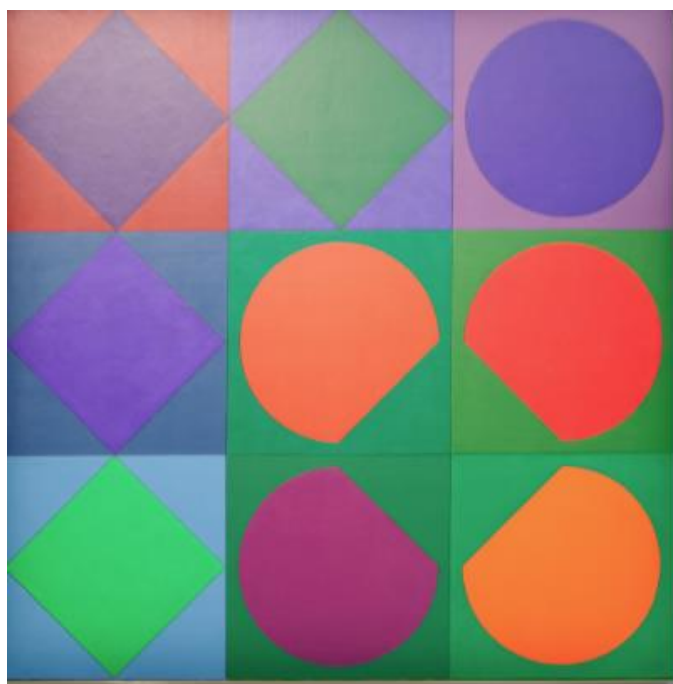


Meaux, vers 1963  
Projet de boîtes aux lettres pour la cité HLM  
conçue par l'architecte Jean Ginsberg pour la Ville  
de Meaux  
Gouache sur papier découpé et collé sur carton, 50  
x 200 cm  
Collection particulière



Étude 10, présentoir 5  
 Étude 8, présentoir 5  
 Étude 18, présentoir 5  
 Étude 19, présentoir 5  
 De la série *Unités plastiques*, 1975

Fondation Vasarely, Aix-en-Provence



Beryll, 1963-1965  
 Acrylique sur toile, 160 x 160 cm  
 Collection particulière





## Salgo négatif, 1967

Édition 2/10

## Caribe positif, 1967

Édition 8/[tirage inconnu]

## Topaze noire négatif, 1967

Édition 37/50

## Granat positif, 1967

Édition 10/ tirage inconnu]

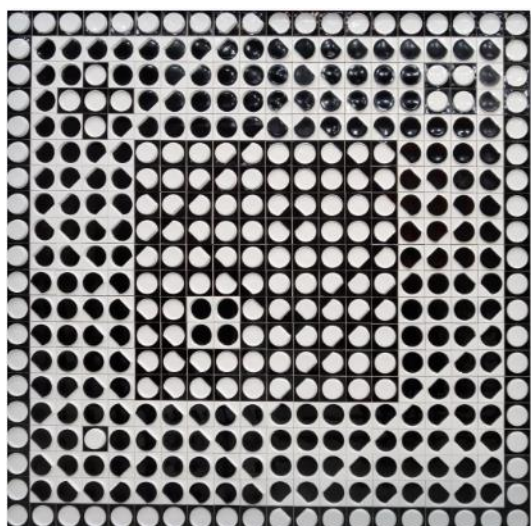
## Sellem négatif, 1967

Édition 5/10

## Éclipse, 1967

Édition de 50

Collection particulière

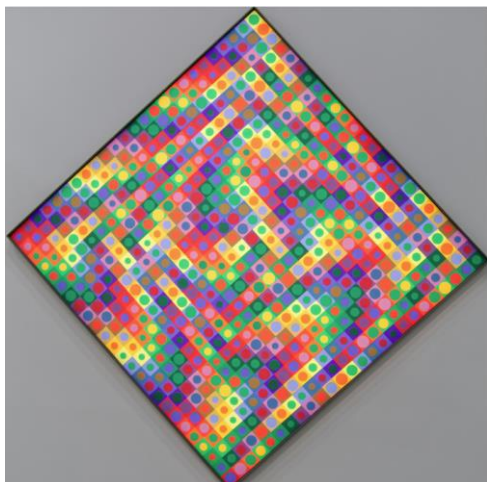


NB 22 Caope, 1970

Fabriqué par Rosenthal

Céramique, 198 x 198 cm

Fondation Vasarely, Aix-en-Provence



## Majus, 1967-1968

Collection Lahumière

Avec *Majus*, Vasarely compose l'une des œuvres les plus remarquables issues de son alphabet plastique. La prolifération des unités qui la composent trahit une conception corpusculaire de la peinture et de l'aménagement du plan pictural, dont les précédents se trouvent dans le néo-impressionnisme de Georges Seurat et dans le dernier Piet Mondrian. Certaines œuvres de ce type (comme *Lacoste W*) consistent d'ailleurs en collages d'unités prédécoupées. Vasarely comparait celles-ci aux caractères d'imprimerie et les conservait dans des boîtes à casiers, semblables aux casses de l'imprimeur.



**Forme 1009 décor 5110, vers 1973**

*Édition 23/50*

**Forme 1008 décor 5105, vers 1973**

*Édition de 75*

**Forme 1008 décor 5104, vers 1973**

*Édition 17/75*

**Forme 1009 décor 5108, vers 1973**

*Édition 22/50*

**Forme 1007 décor 5101, vers 1973**

*Édition 27/100*

**Forme 1008 décor 5106, vers 1973**

*Édition 41/75*

**Forme 1010 décor 5112, vers 1973**

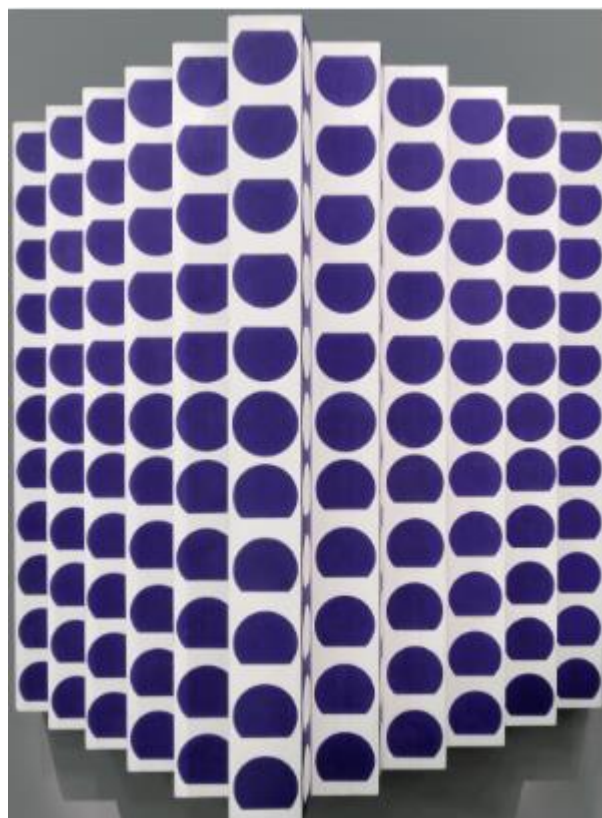
*Édition 31/100*

**Forme 1007 décor 5100, vers 1973**

*Édition 4/100*

**Édité par Rosenthal**

*Collection particulière*

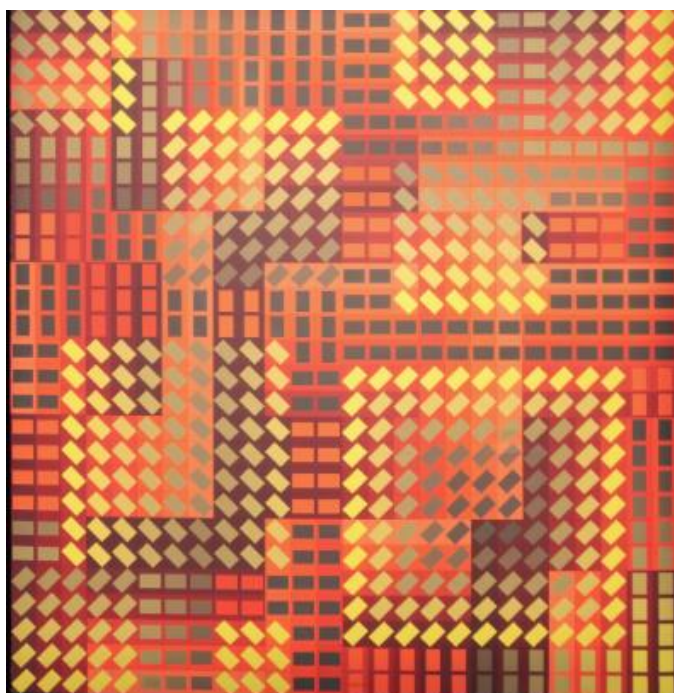


**DAC Bleu, 1963**

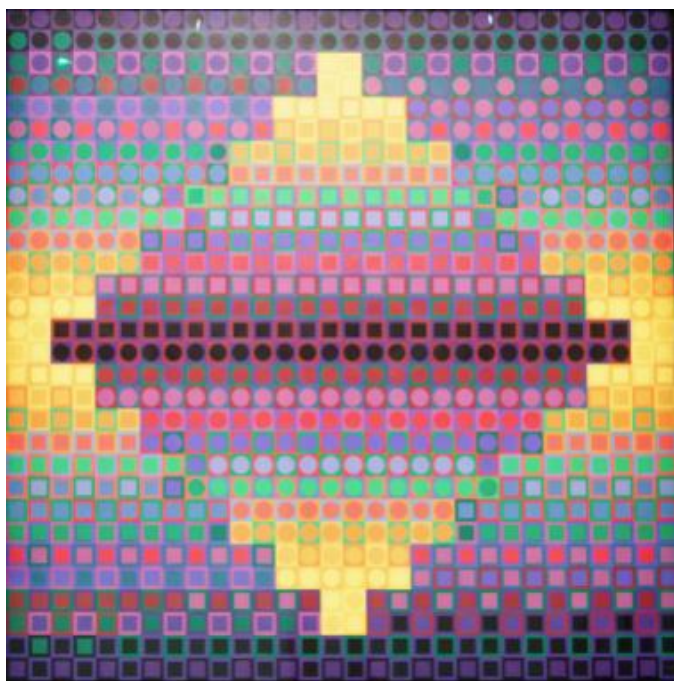
Acrylique sur bois, 110 x 110 x 60 cm

Collection particulière

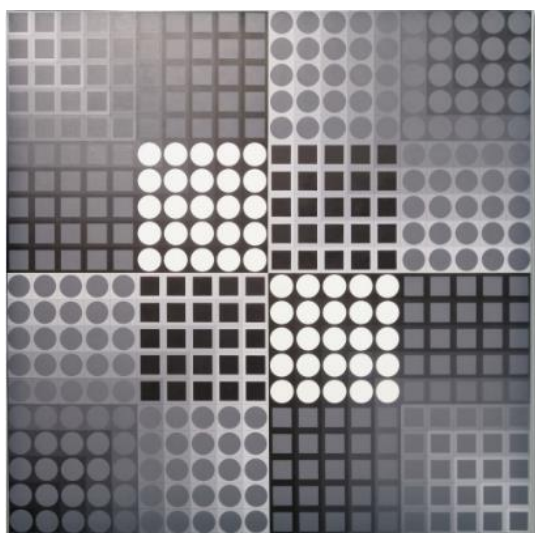
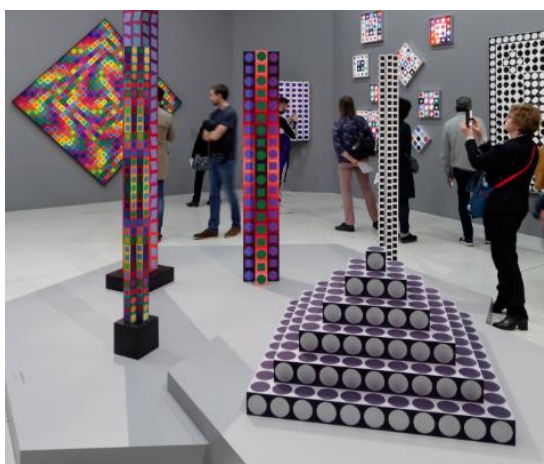




Orion-or, 1970  
Acrylique sur toile, 205,5 x 207 cm  
Courtesy Galerie Templon, Paris-Bruxelles



Lacoste W., 1969  
Éléments en plastique collés sur contreplaqué,  
165,5 x 165,5 cm  
Musée d'art contemporain [MAC], Marseille

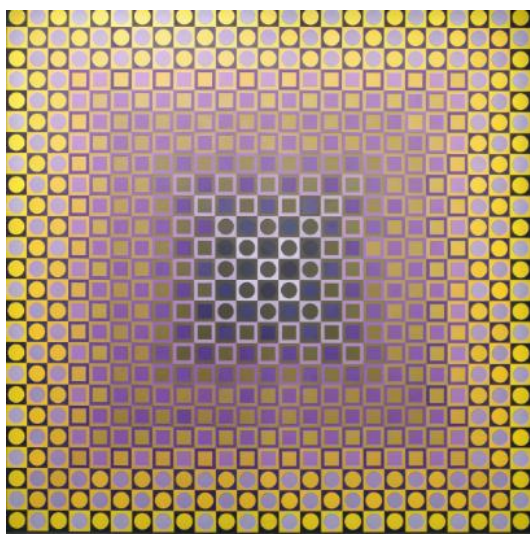


FR Kodd, 1965  
Acrylique sur toile, 180 x 180 cm  
Collection d'art Renault

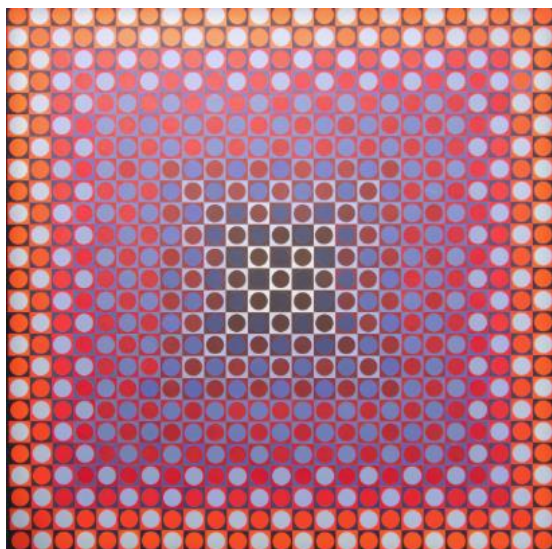


Orion MC, 1963  
Acrylique sur bois, 128 x 122 cm  
Collection particulière

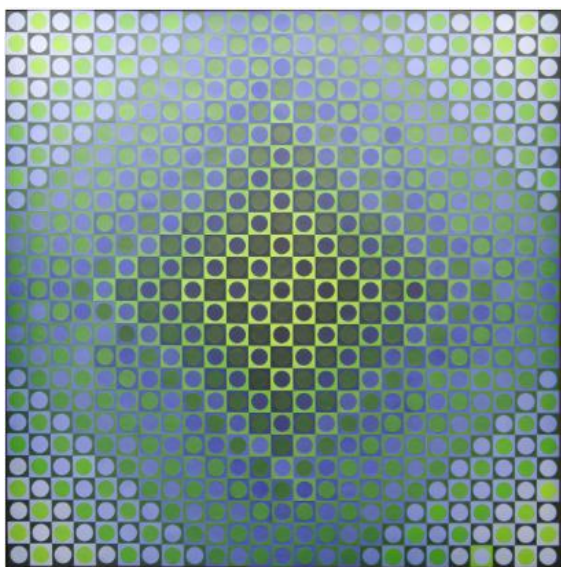




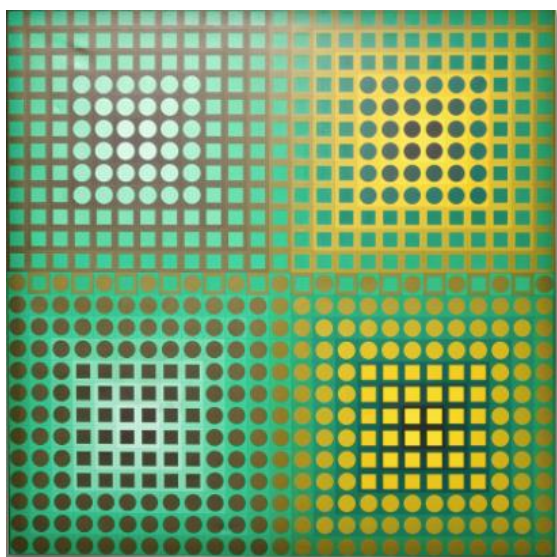
Alom, 1966  
Papiers sérigraphiés, découpés et collés sur  
contreplaqué,  
252 x 252 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
Paris



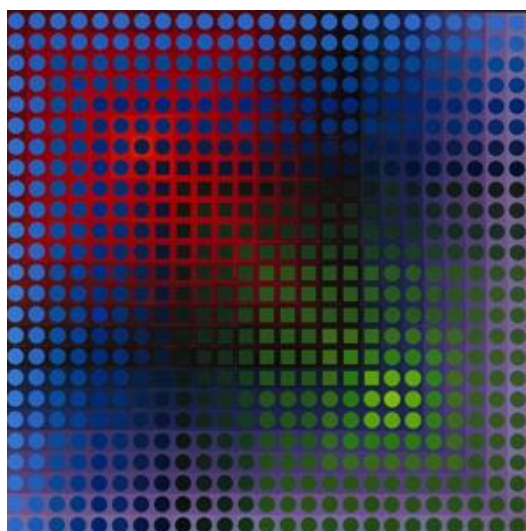
Alom, 1968  
Papiers sérigraphiés, découpés et collés sur  
contreplaqué,  
200 x 200 cm  
Musée d'arts de Nantes, Nantes



V-Boglar, 1966  
Papiers sérigraphiés, découpés et collés sur  
contreplaqué,  
252 x 252 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
Paris



F. R. EG 1-2, 1968-1974  
Acrylique sur toile, 180 x 180 cm  
Collection d'art Renault



### Arny, 1967-1968

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris  
Don de l'artiste en 1977

Le nuancier de couleurs dégradées qui préside à la réalisation d'Arny introduit dans la mosaïque contrastée des œuvres issues du premier alphabet plastique, un clair-obscur d'un nouveau genre. Dans toutes les directions de la grille, l'assombrissement ou l'éclaircissement des teintes suit une progression parfaitement prévisible et mesurable. Mais la remarquable rigueur du système engendre une série de phénomènes insaisissables. Des foyers lumineux supposant une multiplicité de sources d'éclairage apparaissent à la surface de l'œuvre. Comme l'écrit Vasarely, « il se dégage de l'écran plastique une espèce de rêve perceptif » dont le pouvoir d'enchantement est décuplé par le format important des toiles.







Victor Vasarely et Yvaral  
Logo Renault, 1972  
Enseigne en Plexiglas thermoformé et rétroéclairé  
240 x 172 x 24 cm (sans le jambage)  
Collection particulière  
Photo © Fabrice Lepeltier  
© Adagp, Paris, 2018

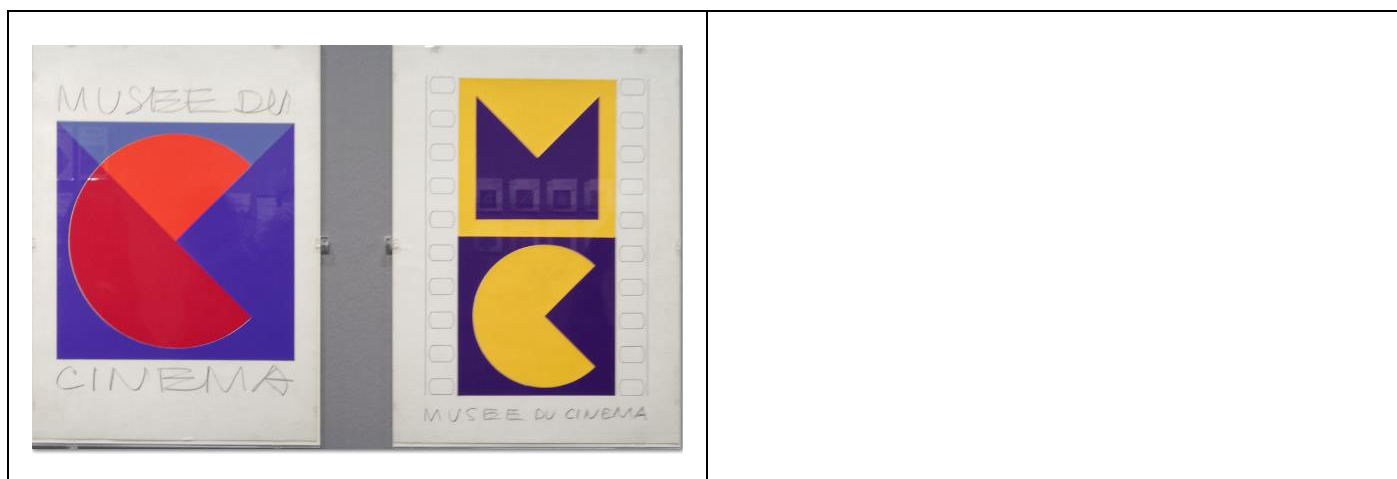
## 5-POP ABSTRACTION

Ayant défini, avec l'alphabet plastique, un vocabulaire susceptible de connaître actualisations et déclinaisons diverses, Vasarely œuvre à la diffusion la plus large de ses formes. Celle-ci emprunte différentes voies et notamment celle du multiple. Sérigraphies, petites sculptures ou encore posters témoignent du désir d'expansion de l'art de Vasarely au-delà du milieu institutionnel. L'immense succès populaire qu'il rencontre dans les années 1960-1970 a sans doute dépassé ses propres espoirs. Ses formes s'affichent alors partout : dans le design et la décoration, les journaux de mode et les vitrines des magasins, sur les couvertures de livres et de magazines, les pochettes de disques et les plateaux de télévision ou de cinéma. La presse s'empare du phénomène : « On vend du Vasarely au mètre dans les grands magasins ». Ce à quoi Vasarely répond : « Je ne suis pas pour la propriété privée des créations. Que mon œuvre soit reproduite sur des kilomètres de torchon m'est égal! Il faut créer un art multipliable. » La culture visuelle de toute une époque s'est emparée sans complexe de ses images, rare exemple d'appropriation sociale du langage d'un artiste.



Vernon Dewhurst  
Photomontage pour la pochette de l'album David  
Bowie, 1969



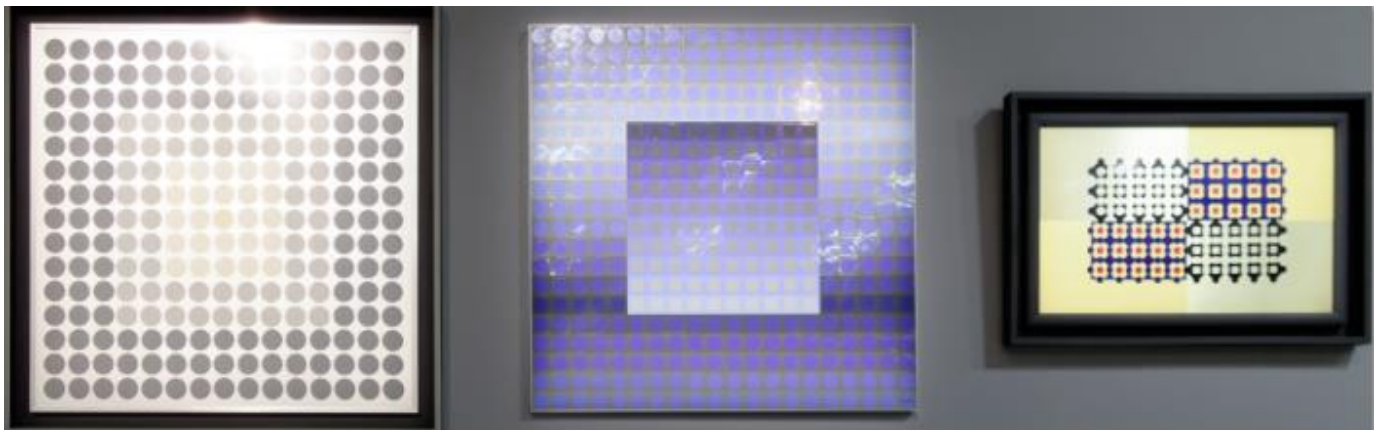
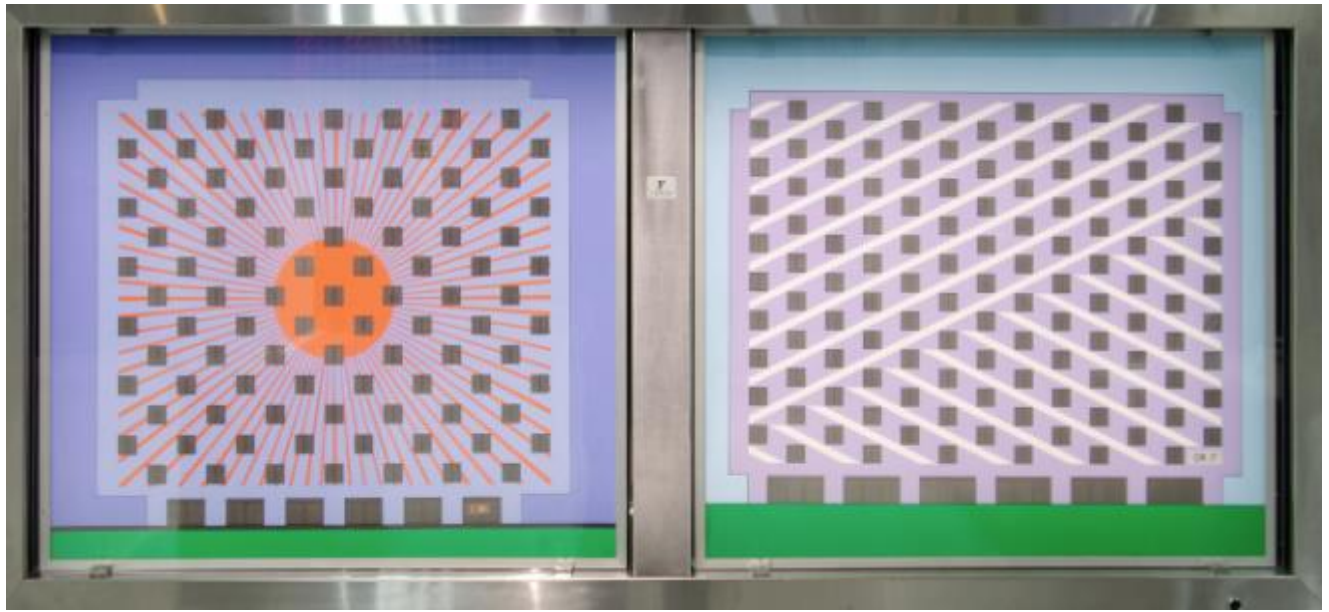


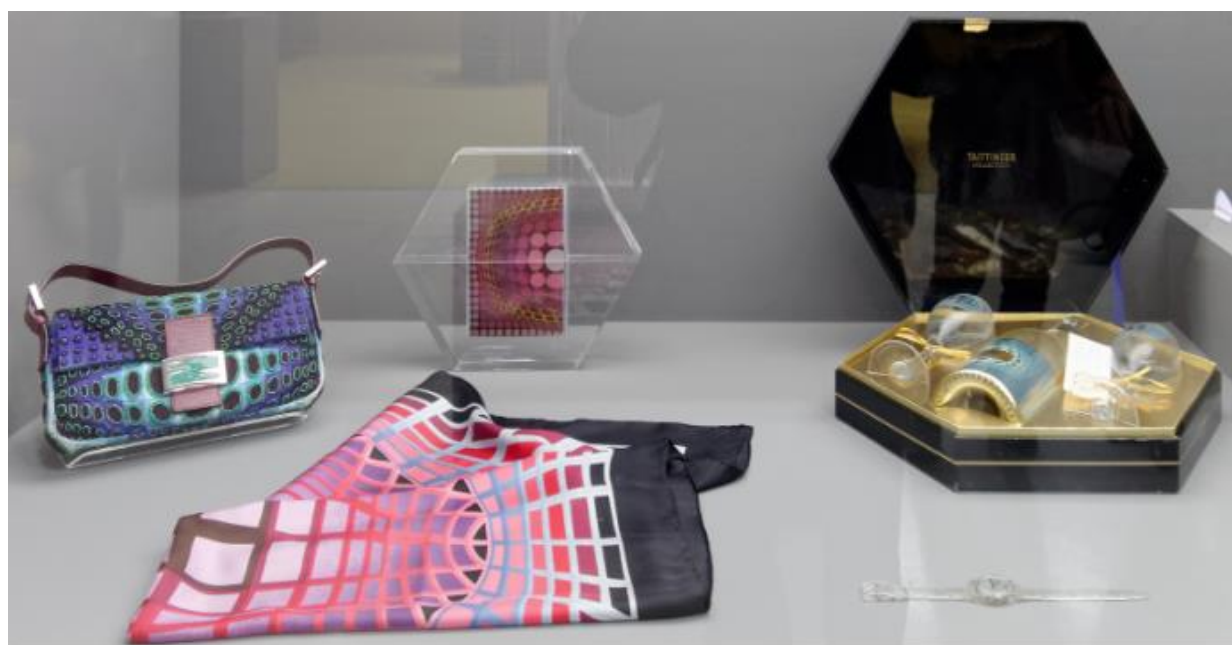
**Sélection d'ouvrages de la  
collection « Tel » publiée par  
Gallimard, couvertures illustrées  
par Victor Vasarely du n° 1 au n° 95,  
1976-1985**

*Collection particulière, Paris*









**Hexagone, 1988**

Édité par B+A  
Édition 937/1 500

**Sac Baguette, 2001**

Édité par Fendi, collection printemps-été 2001

**Foulard Uran, n. d.**

Édité par Artfoulard, Vienne

**Coffret avec bouteille de Champagne  
Taittinger et deux coupes, 1978**

**Montre Keret GK231, 1996**

Édité par Swatch



*Horloge de bureau Alpha Clock, 1990  
EA 34/50*

*Assiette Zebras, 1977  
Édité par Rosenthal  
Édition de 3 000*

*Montre Curved Surfaces, 1989  
Édité par Bulova*

*Montre Four Spheres, 1989  
Édité par Bulova*

---

*Collection particulière*



**Kroa MC, 1970**  
Aluminium anodisé, 50 x 50 x 50 cm  
Collection particulière  
Photo © Fabrice Lepeltier

## 6-VERS L'ARCHITECTURE

En 1954, le chantier de la cité universitaire de Caracas offre à Vasarely sa première occasion de concrétiser ses idées sur la façon d'intégrer l'art à la ville, aux côtés de Jean Arp, Alexander Calder ou Fernand Léger. L'ambition d'un art social qui accompagne le développement de l'« alphabet plastique » trouve son débouché logique dans l'utopie d'une « Cité polychrome du bonheur » et, plus concrètement, dans la réalisation de nombreuses intégrations architecturales. Les plus fameuses d'entre elles voient le jour au cours des années 1970 : dans le nouveau bâtiment de la gare Montparnasse à Paris, au siège de la régie Renault, à Boulogne-Billancourt, sur la façade de l'immeuble de la station de radio RTL, à Paris, ou encore dans une salle à manger de la Deutsche Bundesbank à Francfort-sur-le-Main.

Mais c'est avec la Fondation portant son nom, à Aix-en-Provence, que Vasarely concrétise l'un de ses projets les plus audacieux. Les nombreuses études réalisées dans les années 1960 et 1970 témoignent de l'importance qu'avait prise pour Vasarely l'utopie de la « Cité polychrome du bonheur », véritable adaptation de son alphabet à l'architecture de masse. Les immeubles étaient bien devenus pour lui, davantage que les cimaises des musées, le lieu du partage de ses formes.





Projet du Centre architectonique, 1972  
Maquette initiale réalisée par l'Atelier Vasarely à Annet-sur-Marne  
Bois peint, plexiglas sérigraphié, aluminium anodisé et carton,  
14 x 102 x 60 cm Fondation Vasarely, Aix-en-Provence



Une des deux fresques murales  
dans le grand hall de départ de la gare  
Montparnasse, Paris  
SNCF-Médiathèque - droits réservés



Salle à manger du siège de la Deutsche  
Bundesbank, Francfort-sur-le Main  
3,2 x 11,60 x 7,80 m (installation avec 3 côtés)  
Photo Wolfgang Günzel ©Kunstsammlung  
Deutsche Bundesbank

## 7-RÊVERIES COSMIQUES

Entre science et fiction, le cosmos et ses multiples dimensions offrent le cadre des effervescences formelles du dernier Vasarely. Il s'agit, selon l'artiste, de donner corps aux «mondes qui, jusqu'ici, ont échappé à l'investigation des sens : monde de la biochimie, de l'onde, des champs, de la relativité.» L'imaginaire poético-scientifique de Vasarely se révèle à travers des titres où les mots trouvés au hasard dans des atlas géographiques sont remplacés par des références aux « signaux des mondes », aux « métagalaxies », aux « paysages interstellaires », au « bruit des quasars » et au « battement des pulsars ». Ses Polychromies multidimensionnelles altèrent la grille moderniste en y introduisant les illusions d'optique de la perspective axonométrique, qui rendent réversibles le plein et le creux. « Porté par les ondes, je fuis en avant tantôt vers l'atome, tantôt vers les galaxies, en franchissant les champs attractifs ou repoussants ». Avec Vasarely, le tableau est tour à tour un vaisseau spatial, une machine à téléporter et un moyen de communication avec les dimensions suprasensibles.



Tau, 1973  
Acrylique sur toile, 148 x 138 cm  
Collection d'art Renault



Bi-Tupa, 1974-1976  
Acrylique sur toile, 210,3 x 120 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
Paris





Meh (2), 1967-1968  
Huile sur toile marouflée sur contreplaqué, 180 x 180 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris



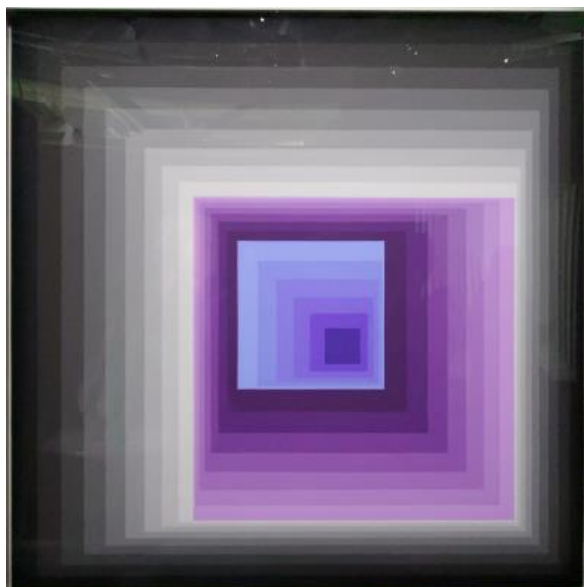
Szem, 1970  
Acrylique sur toile, 170 x 170 cm  
Collection particulier



### Basq, 1973

Collection d'art Renault

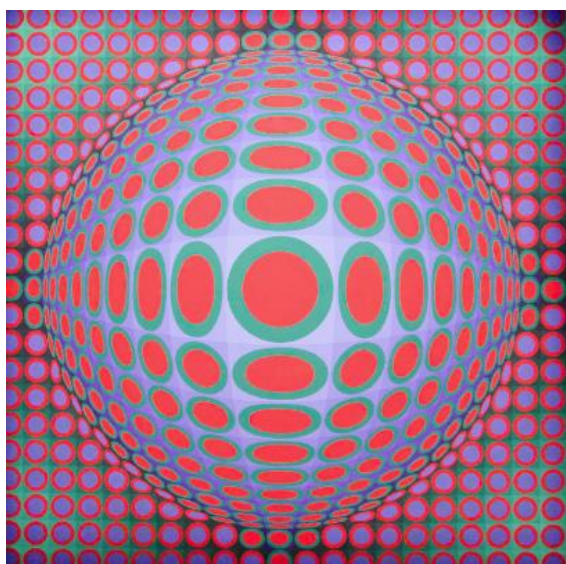
Dans la série des « Polychromies multidimensionnelles » à laquelle appartient cette œuvre, Vasarely ajoute aux artifices des dégradés de couleur les ressources d'une géométrie baroque. Il engendre avec elle les formes les plus délitantes d'illusions spatiales et d'énigmes visuelles. Œuvre après œuvre, c'est la topographie d'un imaginaire bourgeois dont l'artiste dresse la carte mouvante : des cubes axonométriques sont perceptibles à la fois comme volumes saillants ou comme volumes rentrants, la même illusion étant valable au niveau de l'unité corpusculaire comme du tableau tout entier. Vasarely bâtit avec eux des architectures piranésiennes où le sens de la gravité s'est perdu, où toutes les informations, portées par des coordonnées spatiales sans fiabilité, sont susceptibles de remise en cause.



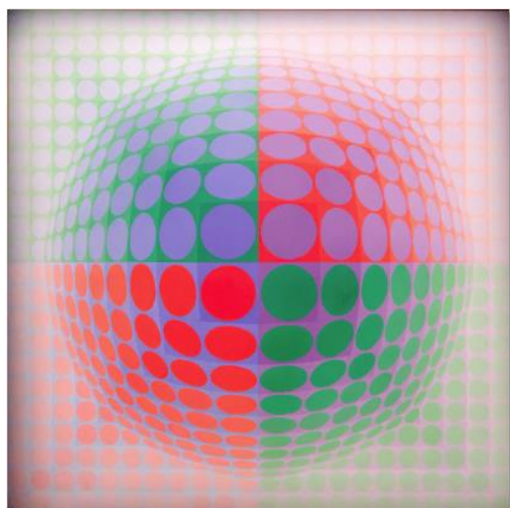
## Vega-Zett 2, 1971

Collection particulière

Avec la série des « Vega », Vasarely réactualise certaines expériences antérieures avec des damiers dont les déformations suggèrent la naissance de reliefs. Ces œuvres exhibent des grilles distendues jusqu'aux limites de la rupture : une bulle énorme se forme à leur surface, étire les formes et fait ruisseler la lumière sur ses contours arrondis. Elles donnent une image spectaculaire de ces genèses et cataclysmes cosmiques qui fascinaient l'artiste : « Elles semblent respirer lourdement, comme les pulsars nés d'une explosion gigantesque qui s'est produite il y a quinze milliards d'années. Je suis persuadé pour ma part que cette naissance est continue, qu'elle est sans fin et qu'elle constitue la trame même de l'univers. »



Vega 222, 1969-1970  
Acrylique sur toile, 200 x 200 cm  
Collection Erling Neby, Oslo

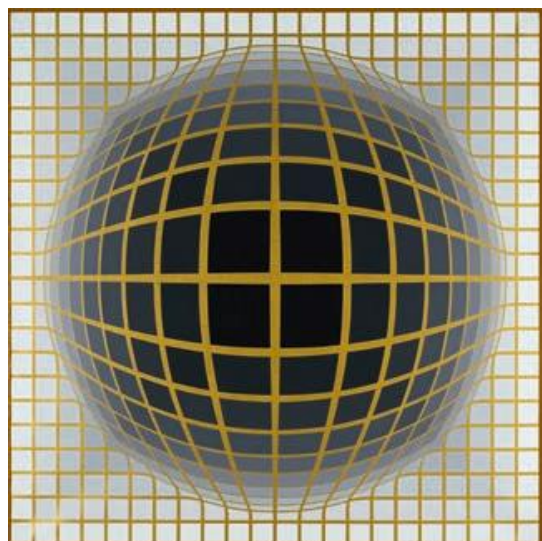


Vega Pâl, 1969  
Acrylique sur toile, 200 x 200 cm  
Musée Unterlinden, Colmar

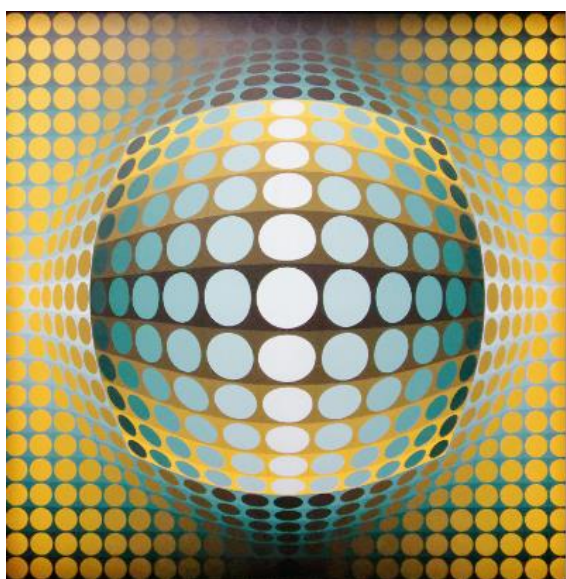




Re-Na, 1968-1974  
Acrylique sur toile, 180 x 180 cm  
Collection d'art Renault

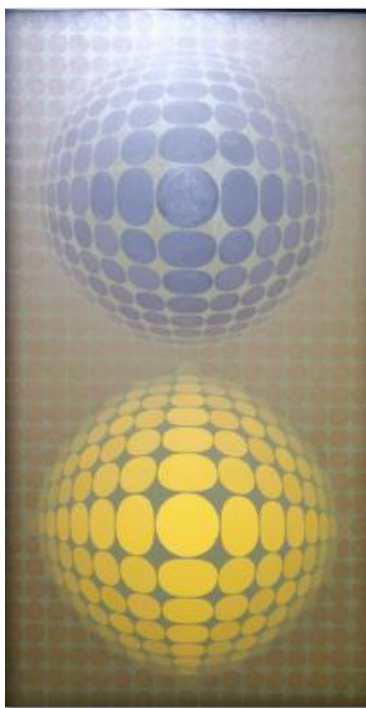


Re.Na II A, 1968-1970  
Acrylique sur toile, 180 x 180 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
Paris

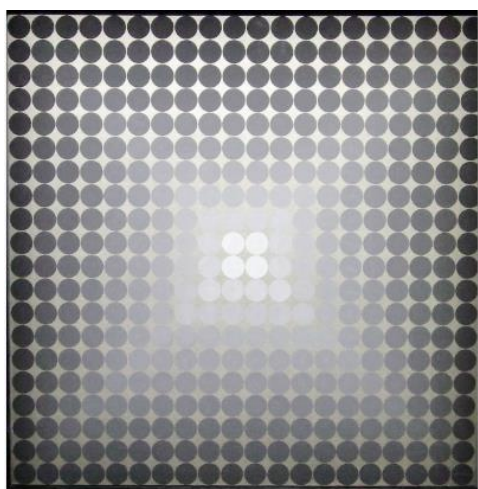


Dans la série des Vega





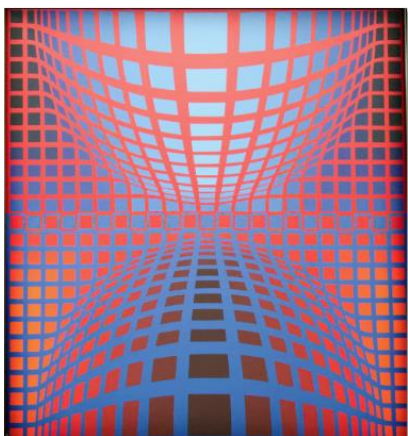
Vegoltar, 1973-1975  
Acrylique sur toile, 255 x 135 cm  
Collection particulière



CTA 102, 1965  
Acrylique sur toile, 170 x 170 cm  
Collection d'art Renault



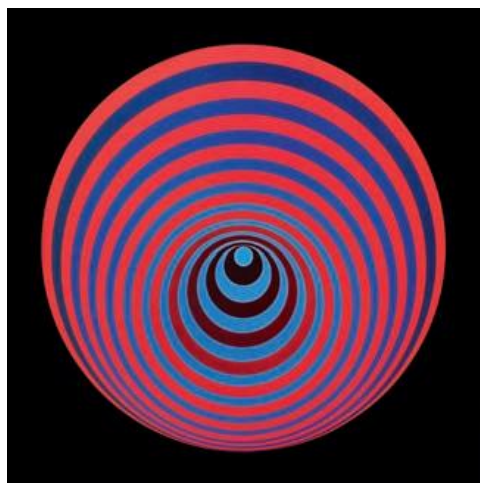
Vonal Zold, 1968  
Acrylique sur toile, 180 x 180 cm  
Collection particulière



Opus III, 1970-1974  
Acrylique sur toile, 100 x 92 cm  
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris



Oerveng Cosmos, 1982  
Sérigraphie éditée à l'occasion du premier vol  
spatial habité  
franco-soviétique Saliout 7, en juin 1982,  
et signée par les astronautes Vladimir Djanibekov,  
Alexei Ivantchenkov, Jean-Loup Chrétien, 46,2 x  
28,4 cm  
Édition 119/500  
Fondation Vasarely, Aix-en-Provence



Oerveng, du portfolio Progression 3, 1974  
Poster offset, 41 x 41 cm  
Éditions du Griffon, Neuchâtel  
© Editions du Griffon, Neuchâtel