



## Exposition Jean-Michel BASQUIAT et Egon SCHIELE

À la Fondation Louis Vuitton

(du 03-10-2018 au 14-01-2019)

*(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition, ainsi que des photos issues des musées et des visuels de presse).*

### Extrait du dossier de presse, partie J-M.BASQUIAT

La figure de Jean-Michel Basquiat est centrale dans notre Collection. Représentée par -Michel Basquiat plusieurs œuvres importantes au sein de l'ensemble dévoilé depuis l'ouverture de la Fondation, elle est au croisement de trois des grandes lignes qui la fondent : la subjectivité expressive de l'artiste, le popisme, le rapport musique/son. Aujourd'hui, cette exposition s'inscrit dans notre recherche permanente de dialogue entre la création actuelle et des œuvres marquantes de la modernité.

Disparu en 1988, Jean-Michel Basquiat a réussi à faire œuvre en quelque dix ans à peine et reste d'une brûlante actualité, transcendant le temps au même titre qu'Egon Schiele (1890-1918) présenté de façon concomitante. Ici, pas de confrontation ni d'influences, mais le voisinage de deux fulgurances qui, à travers la permanence de la figuration et une intensité profondément singulière, par une pratique virtuose et obsessionnelle du dessin, traduisent de façon irréductible leur profonde intemporalité par-delà les chronologies et les enchaînements historiques trop rigides. Succédant aux vagues minimaliste et conceptuelle, Jean-Michel Basquiat sera un peintre figuratif à la fin du XXe siècle. Ce genre est alors discrédité et la figuration semble épuisée – si l'on s'en tient à l'histoire canonique de l'art moderne occidental. Pourtant, d'emblée, Basquiat se donne pour mission de faire exister la Figure noire, l'« Homme invisible » (Ralph Ellison), dans l'espace social et culturel. Cette mission est vitale pour lui, à la suite, notamment, du constat douloureux qu'il fait de son absence dans les salles et sur les murs des musées qu'il fréquente régulièrement avec sa mère (The Brooklyn Museum, The Metropolitan Museum of Art, MoMA). De fait, éminemment actuel, Basquiat n'aurait pu avoir une telle prégnance dans le futur sans s'appuyer sur une vraie connaissance et sur la compréhension sensible de l'art du passé.

Ce dernier indice, parmi d'autres, d'une profonde appétence de savoir, contredit d'ailleurs la fable du supposé autodidacte sauvage. Il témoigne de sa formidable et très riche culture, totalement polyphonique. Avec des prédispositions d'ouverture liées à ses doubles racines haïtienne et portoricaine, l'artiste absorbe tout, tel un buvard, mixant l'apprentissage de la rue à un répertoire d'images, de héros et de symboles issus des cultures les plus diverses.

Il se les approprié sans contrainte à l'image de la culture hip-hop à l'émergence de laquelle il a contribué : la Bible, l'Égypte, le vaudou, les héros afro-américains, la bande dessinée voisinent avec Léonard De Vinci, Matisse, Picasso, etc., et avec des références contemporaines. De là, à partir du collage et du graffiti, Basquiat invente un langage totalement inédit.

L'obsession compulsive pour le dessin constitue alors le vecteur immédiat d'un corps jeune, lieu de toutes les énergies, tendu par une véritable rage à dire dans l'urgence. La conscience d'une mission, quasi christique, serait un autre trait commun avec Schiele. Un rapport essentiel aux mots aussi.

À moins de vingt ans, Basquiat est d'abord un poète, SAMO©, scandant dans la rue des sentences lapidaires, oniriques et parfois vengeresses. Déterminant encore, c'est un musicien

se produisant dans les lieux les plus frénétiques du New York de la fin des années 1970. Ses engagements lui valent un positionnement dans les cercles les plus bouillonnants, faisant de lui, peu à peu, le premier créateur afro-américain à vraiment s'imposer visuellement et symboliquement dans le monde de l'art occidental.

Sa première apparition en France a lieu à l'ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1984, lors de l'exposition «5/5. Figuration Libre France-USA». Sa présence y affirme l'effervescence d'une scène née entre rue et musée. Déjà, la critique signale les ascendances modernes de la peinture de Basquiat : Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Willem De Kooning, Franz Kline, Robert Rauschenberg et surtout Cy Twombly... Depuis la rétrospective du Whitney en 1992, l'exposition du musée Cantini de Marseille la même année et surtout les rétrospectives du musée de Brooklyn (2005), de la Fondation Beyeler à Bâle (2010) et du musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2010) n'ont cessé de replacer l'artiste parmi les plus grands. Apparu dans le temps d'un renouveau de la figuration, son travail peut aussi être lu, d'une certaine façon, comme un développement imprévu de l'art conceptuel par son analyse d'une réalité sociale et économique et sa critique des dispositifs de domination, notamment raciale.

Inscrite dans le XXe siècle finissant, l'œuvre de Basquiat ne cesse d'affirmer son caractère précurseur pour le XXIe siècle. Répétition, collage, inscriptions fonctionnant en réseaux, font de lui une figure annonciatrice de l'ère d'Internet telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Lorsqu'il disparaît en 1988, la révolution numérique commence à se propager. Elle fait écho à l'accélération des échanges culturels planétaires à travers la globalisation, la mondialisation ou la «mondialité» pour reprendre le terme d'Édouard Glissant. L'exposition réunit quelque cent vingt œuvres. Le parcours, conçu par le commissaire Dieter Buchhart, s'articule autour de grands ensembles, selon un déroulé à la fois chronologique et thématique déployé sur les quatre niveaux et les neuf espaces de la Fondation. On y retrouve partout les supports les plus variés et inusités, familiers à l'artiste : toile, papier, palissades, portes, planches, objets, sérigraphie, photocopies... Le parcours s'initie avec Sans titre (Car Crash) (1980), évocation d'un accident marquant pour l'artiste enfant, et s'achève sur Riding with Death (1988) à la veille de sa disparition.

Au rez-de-bassin (galerie 2) s'imposent d'emblée, comme autant de Vanités, trois têtes monumentales (Heads, 1981, 1982, 1983) d'une étonnante et paradoxale survitalité. Elles sont rassemblées ici pour la première fois.

Couvrant les années 1981-1982, les œuvres s'organisent autour de la thématique de la rue, à la fois atelier et source d'inspiration. Citons ici Crowns (Peso Neto) (1981), Sans titre (Blue Airplane) (1981), les grandes figures des « Prophètes » et les portraits saisissants de La Hara (1981) et du policier noir de Irony of a Negro Policeman (1981). Arroz con Pollo (1981) fonctionne alors comme un contrepoint intime.

Le rez-de chaussée (galerie 4) ouvre sur un ensemble de dessins de têtes (1982-1985), avant une galerie des « héros » de Basquiat, boxeurs ou combattants, renvoyant à sa propre révolte : Sans titre (Sugar Ray Robinson) (1982), St. Joe Louis Surrounded by Snakes (1981), Cassius Clay (1982)... L'introduction, en fond, de lettres, de chiffres, de signes et de textes accuse la complexité des compositions, comme dans Santo #1 (1982), Self-Portrait with Suzanne (1982).

Au niveau 1 (galerie 5), «Héros et Guerriers» ouvrent une séquence avec des personnages héroïsés parés d'auréoles, de couronnes et de couronnes d'épines : Samson, dans Obnoxious Liberals (1982), apparaît comme la figure de l'émancipation, tandis que Price of Gasoline in the Third World (1982) et Slave Auction (1982) évoquent directement l'exploitation des Noirs et la traite des esclaves. Autres héros vitaux pour lui, les musiciens et, avant tout, le saxophoniste Charlie Parker qu'il considère comme un alter ego, cf. CPRKR (1982), Horn Players (1983), Charles the First (1982), Discography (1983), Now's the Time (1985).

L'écriture et le verbe continuent à jouer un rôle central (galerie 6), ici dans une série de toiles de 1983, Museum Security (Broadway Meltdown), Hollywood Africans in Front of the Chinese Theater with

Footprints of Movie Stars. À l'écart (galerie 7), sont regroupées six compositions où diverses Figures empruntées à l'histoire, l'histoire de l'art ou au contexte immédiat viennent se poser sur une grille/partition qui structure l'œuvre : de la Joconde de Lye à Joe Louis représenté dans Napoleonic Stereotype Circa'44 – hommage rendu au boxeur dont la carrière, jusque-là triomphale, fut marquée par une défaite en 1936 face à un boxeur représentant l'Allemagne nazie.

Au dernier niveau (galerie 9), on trouve deux ensembles majeurs : - le premier réunit autour du monumental Grillo (1984) - qui regorge d'allusions à diverses cultures africaines - un groupe apparenté, dont Gold Griot (1984). La Figure noire s'impose ici, omniprésente, telle que véhiculée et réinterprétée par la diaspora. Le titre Grillo (grillon en espagnol) renvoie au griot d'Afrique de l'Ouest, figure majeure de la transmission des récits familiaux et des traditions communautaires.

- le second ensemble témoigne de la fascination mutuelle entre Basquiat et Warhol. Ces productions à quatre mains (1982-1985) sont introduites par Dos Cabezas (1982), le double portrait réalisé par Basquiat immédiatement après leur rencontre. Voir également Mind Energy (1985), OP OP (1984), ou encore Eiffel Tower (1985).

Les dernières salles (galeries 10 et 11) renvoient aux ultimes productions de l'artiste (1987-1988). S'impose à tous égards, et pour la première fois présentée à Paris, Riding with Death, œuvre qui convoque, sur le mode mortifère, de nombreuses références classiques (Léonard de Vinci, Albrecht Dürer, Rembrandt...). La furieuse course du cavalier vers le néant la désigne comme une véritable, intemporelle et universelle icône qui laisse le spectateur interdit.

**Suzanne Pagé**

*Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton*

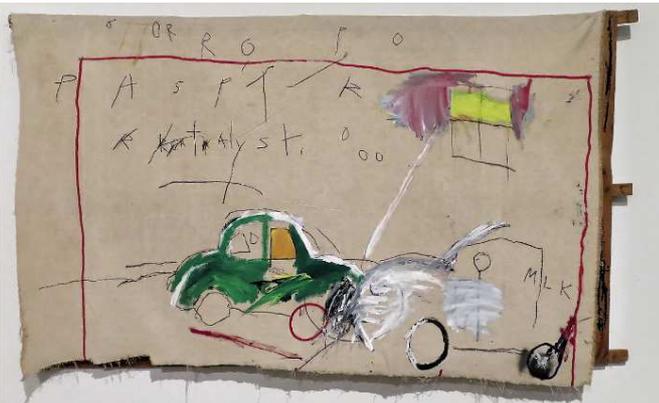
- **22 décembre 1960** : naissance à Brooklyn (New York), d'un père d'origine haïtienne et d'une mère de Porto-Rico, où il retournera vivre brièvement.
- **1976** : il réalise ses premières peintures de rue avec un ami, des messages signés «Samo » ( «Same Old Shit »), très vite remarqués par la critique. Fonde un groupe de rock, avec notamment le futur acteur Vincent Gallo.
- **1980** : rencontre son idole Andy Warhol. Ils deviendront amis et réaliseront des peintures ensemble.
- **1981** : 1ère exposition personnelle.
- **1984** : commence des séjours à Hawaï, dont les couleurs l'inspirent, et où il essaie de se désintoxiquer de ses addictions à la cocaïne et l'héroïne.
- **1986** : expose en Cote d'Ivoire. Ce voyage en Afrique est très important pour lui.
- **1987** : la mort d'Andy Warhol l'affecte profondément.
- **12 août 1988** : il meurt d'une overdose à 27 ans. Il laisse plus de 800 tableaux et 1500 dessins.





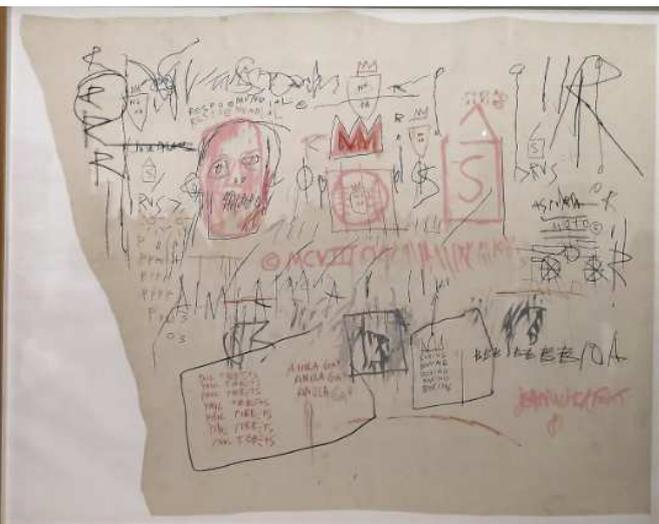
### **Sans titre, 1981**

Acrylique, crayon gras, feutre, crayon et collage sur toile  
Acrylic, oilstick, pen, crayon, and collage on canvas  
Collection Peter Marino



### **Sans titre (Car Crash), 1980**

Acrylique et crayon gras sur toile, supports en bois apparents  
Acrylic and oilstick on canvas with exposed wood supports  
Collection particulière | Private collection



### **Gringo Pilot (Anola Gay), 1981**

Encre et crayon gras sur papier maroufflé sur carton  
Ink and oilstick on paper mounted on paperboard  
Harry & Melissa Lis

Frottements de crayons, rythmes de formes simples et de lettres évoquent ici un épisode central de l'histoire de l'humanité : la destruction d'Hiroshima le 6 août 1945 par une bombe atomique américaine. Le scénario est reconstitué à mesure que le regard parcourt l'œuvre : le nom de Paul Tibbets – pilote de l'avion – répété, comme psalmodié, le nom du bombardier aussi – écorché – « ANOLA GAY », et un soleil.

Here, per rhythm o evoke a c humanity by an Am 6, 1945. A work, the the name pilot—is r as the mis GAY"—an



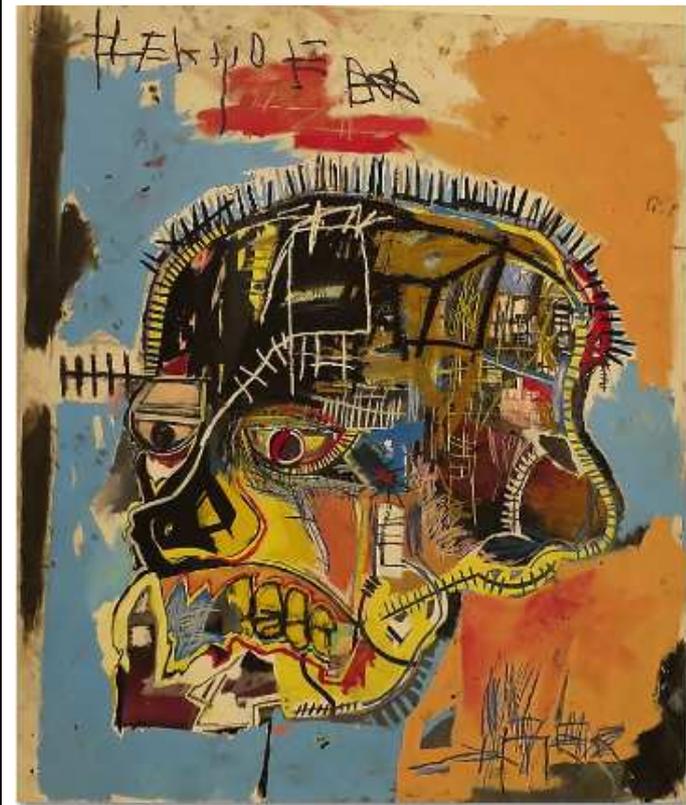
### ***Brett as a Negro, 1982***

Acrylique sur carrelage collé sur contreplaqué  
 Acrylic on tiling glued on plywood  
 Collection particulière | Private collection  
 Courtesy Éditions Enrico Navarra



### ***Pork, 1981***

Acrylique, huile et crayon gras sur porte en bois et verre  
 Acrylic, oil, and oilstick on wood and glass door  
 Collection particulière | Private collection



## HEADS

Réunies ici pour la première fois, ces trois « Têtes » qui sont aussi des vanités provoquent par la puissance de leur paradoxale sur-vitalité. Datées de 1981, 1982 et 1983, elles sont à la fois masques, visages et crânes. La première, suturée et douloureuse est particulièrement imposante, la deuxième est enragée et expressive, la troisième, *In This Case* (1983), évoque le crâne fracassé.



### Crowns (Peso Neto), 1981

Acrylique, crayon gras et collage sur toile | Art Collection particulière | Private collection

Crowns (Peso Neto) retrace l'atmosphère fantomatique du Lower East Side new-yorkais du début des années 1980, comme capturé dans Downtown 81, non sans Basquiat voir le personnage principal. À gauche, un mur d'ouïe se décode des affiches ; à droite, l'inscription « JEAN MICHEL » désigne un autoprotrait couronné. Le terme « PESO NETO » est sans signification précise : un « poids net », celui du corps, de marchandises ? Le bleu d'une nuit américaine, la date « dec 23 1981 », ancrent la scène le soir de Noël. Les croix, les couronnes apparaissent comme celles des robes noires pendantes vêtues à un Christ à la couronne d'épines. Crowns (Peso Neto) est une invitation aux associations, et les rapprochements quant à son interprétation sont délectablement autorisés — un procédé caractéristique de l'artiste. Avec une Alagagna néo-halante, la toile est livrée bruta dans la partie inférieure — rappel des murs de la ville — elle devient le noyau d'une image aux contours de soufre.



Jean-Michel Basquiat sur le tournage de Downtown 81  
Jean-Michel Basquiat on the set of Downtown 81  
© New York East Film LLC  
By permission of the Estate of Jean-Michel Basquiat



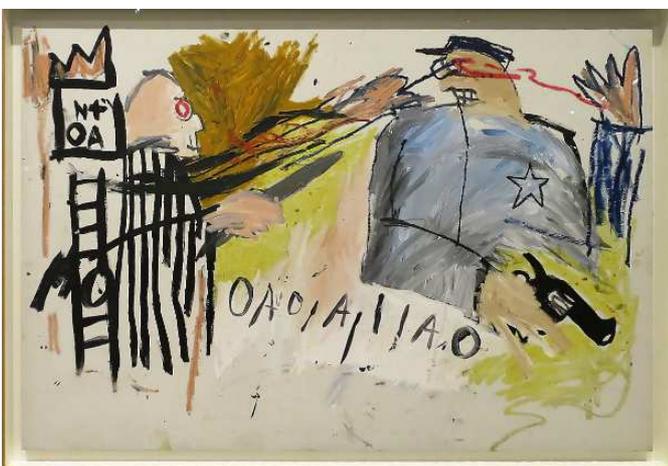
### **Sans titre (*Blue Airplane*), 1981**

Acrylique, peinture aérosol et crayon gras sur toile  
Acrylic, spray paint, and oilstick on canvas  
Collection Stephanie Seymour Brant



### **Sans titre (*"Famous"*), 1981**

Acrylique, crayon gras et collage de photocopies sur toile  
Acrylic, oilstick, and Xerox collages on canvas  
Collection particulière | Private collection



### **Sans titre (*Sheriff*), 1981**

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
Carl Hirschmann



### **Sans titre, 1981**

Acrylique, crayon gras, collage papier et peinture aérosol sur toile  
 Acrylic, oilstick, paper collage, and spray paint on canvas  
 The Broad Art Foundation



### **Irony of a Negro Policeman, 1981**

Acrylique et crayon gras sur bois | Acrylic and oilstick on wood  
 Collection AMA



## La Hara, 1981

Acrylique et crayon gras sur bois | Acrylic and oilstick on wood  
Collection Arora

La représentation d'un policier fournit à Basquiat l'occasion d'un commentaire social, émotionnellement chargé, sur les relations raciales, les luttes de pouvoir, la brutalité de son exercice – témoignant de l'importance de ces enjeux pour un artiste en permanence concerné par les problématiques liées à l'identité. Ici, un homme noir endosse le rôle de représentant d'un ordre corrompu par la discrimination raciale.

*La Hara*, « police » en argot portoricain – la mère de Basquiat était d'origine portoricaine –, dépeint la figure menaçante et imposante d'un policier blanc.



## In Italian, 1983

Acrylique et crayon gras sur toile avec supports en bois et cinq plus petites toiles peintes au feutre | Acrylic and oilstick on canvas with wood supports and five smaller canvases painted with ink marker  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis

Cette peinture s'ancre dans une esthétique de la récupération, tout en évoquant un polyptyque religieux. Peut-être faut-il voir dans ce clin d'œil à la peinture renaissance la justification du titre *In Italian* ? Car aucune inscription dans la langue de Dante n'y apparaît. S'y lit en revanche, en anglais, en espagnol, en portugais ou en hollandais, un champ lexical dédié au corps, au sang et à l'eau. Le diagramme d'un cœur pompant du sang semble être celui là-même du tableau – au centre à gauche. Dans un principe d'équivalence poétique, la circulation dont il est question ici est celle des mots et des figures. Ainsi, la couronne d'épines (« CROWN OF THORNS ») n'est pas figurée mais écrite. Elle surplombe un portrait dont les teintes arbitraires valent autant pour une filiation expressionniste et fauve que pour la représentation d'un « homme de couleur ». Saisie sur une pièce de dix cents, barrée ou appropriée d'un copyright, la liberté (« LIBERTY ») est pour cette peinture un principe jubilatoire et grave.

This painting is grounded in an aesthetic of recycling, while simultaneously evoking a religious polyptych. Could it possibly be considered as a nod to Renaissance painting, and thus a justification for its title, *In Italian*, although nothing on the surface is written in the language of Dante? On the other hand, English, Spanish, Portuguese, and Dutch appear—a lexical field dedicated to body, blood, and water. The diagram of a heart pumping blood appears a vital organ of the painting, in the center left. In an act of poetic equivalence, here circulation is about words and figures. Thus, the “CROWN OF THORNS” is written, not drawn. It hovers over a portrait whose arbitrary hues are as remarkable in their Expressionist and Fauve affiliations as in their representation of a “colored man.” Written on a dime, crossed out or appropriated copyright, in this painting “LIBERTY” is a principle both jubilant and serious.



### Arroz con Pollo, 1981

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
 Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis

À vingt et un ans, Jean-Michel Basquiat est le plus jeune artiste à participer à la Documenta 7 de Cassel, en Allemagne. Ses œuvres sont présentées aux côtés de celles d'artistes confirmés, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Cy Twombly, Andy Warhol, ou de plus jeunes tels que Francesco Clemente, Keith Haring, Jenny Holzer, Lee Quinones et David Salle.

Présentée à cette occasion, *Arroz con Pollo*, illustre le développement par Basquiat de narrations et son exploration de l'acrylique et du crayon gras. Le titre, emprunté à un plat portoricain populaire, est riche de résonances intimes.

At just twenty-one, Jean-Michel Basquiat was the youngest artist to participate in Documenta 7 in Kassel, Germany. His works were shown alongside established artists, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Cy Twombly, and Andy Warhol, as well as up-and-coming figures Francesco Clemente, Keith Haring, Jenny Holzer, Lee Quinones, and David Salle.

Exhibited on this occasion, *Arroz con Pollo* demonstrates Basquiat's development of the narrative and his explorations with acrylic and oilstick. The title, borrowed from a popular Puerto Rican dish, is rich in personal resonances.



### Slave Auction, 1982

Collage de papiers froissés, pastel gras et acrylique sur toile  
 Crumpled paper collage, oilstick, and acrylic on canvas  
 Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle  
 Don de | Gift of the Société des Amis du Musée national d'art moderne, 1993

Douleur lancinante dans la majeure partie de l'œuvre de Basquiat, le traite esclavagiste est ici traitée frontalement. Dominant, le marchand d'esclaves est représenté devant les victimes dont la souffrance est symbolisée par un crâne surmonté d'une couronne d'épines. Au centre, un bateau doré rappelle la traversée forcée de l'Atlantique. La foule des esclaves ou des spectateurs est, elle, traitée de manière très singulière par l'usage d'un papier collé dont la répétition fait masse.

The slave trade serves as a searing source of pain throughout the majority of Basquiat's work; here, he approaches the subject head on. The slave trader dominates the composition, depicted in front of the victims, whose suffering is symbolized by a skull topped by a crown of thorns. In the center, a golden ship is a reminder of the forced crossing of the Atlantic. The throng of slavers and bystanders, in a unique application of medium, is created through the use of glued drawings on paper—the repetition of which creates the crowd.



### DUALITÉ

La dualité est une figure récurrente chez Basquiat ; elle est présente dans ses personnages et ses symboles, son emploi du langage, ses figures christiques et démoniaques, l'affrontement des Noirs et des Blancs, et jusque dans le contraste entre une imagerie condensée et un vide oppressant. Ainsi se crée une tension, montrant simultanément deux aspects opposés dont l'artiste équilibre les énergies. Chaque élément conditionne l'autre dans la création d'un tout.



### ***Baptismal, 1982***

Acrylique, crayon gras et collage papier sur toile  
 Acrylic, oilstick, and paper collage on canvas  
 Collection Valentino Garavani, Londres





**Sans titre, 1982**

Acrylique sur toile (Acrylic on canvas)  
Collection Marielise Hovatt, Hessel Museum of Art,  
Center for Curatorial Studies, Bard College,  
Annandale-on-Hudson, New York

**Sans titre (Prophet I), 1981-1982**

Acrylique, crayon gras et collage papier sur toile  
Acrylic, oil stick, and paper collage on canvas  
Collection ABS

Charmés, l'année 1982 est celle des premières expositions personnelles de Jean-Michel Basquiat : à New York (Anna Nobel Gallery) et Los Angeles (Larry Gagosian Gallery). Dans le sous-sol de la galerie d'Anna Nobel, transformée en atelier, il crée les Prophètes et réinterprète radicalement le genre traditionnel du portrait. Le dynamisme de la ligne en traits de peinture et le crayon gras lui permettent de faire surgir des interprétations très expressives de la figure humaine, tout en se référant à ses traits essentiels : l'ovale du visage, les yeux agrandis, le nez géométrique, les dents saillantes.

1982 marked a turning point for Jean-Michel Basquiat, with the presentation of his first solo shows in New York (Anna Nobel Gallery) and Los Angeles (Larry Gagosian Gallery). Working in the basement of Nobel's gallery, transformed into a studio, he created the Prophets, radically reinterpreting the traditional genre of the portrait. The dynamism of the line and the layering of paint and oilstick allowed him to create highly expressive interpretations of the human face, while reducing it to its essential features: the oval, large eyes, geometric nose, and jutting teeth.



En 1982, à New York, Jean-Michel Basquiat crée dans le sous-sol de la galerie Anna Nobel, devenue son atelier, les Prophètes, 1982. (Source: Hovatt, M., et al. (2013) Jean-Michel Basquiat: A Study of the Prophets. p. 100)



## **Cassius Clay, 1982**

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich

## **Sans titre (Sugar Ray Robinson), 1982**

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis

Dans *Cassius Clay* (1982), plus connu sous le nom de Muhammad Ali, et *Sans titre (Sugar Ray Robinson)* (1982), Basquiat représente deux de ses héros, des boxeurs noirs. Il utilise comme châssis des palettes de manutention. La toile peinte est tendue et laissée en débord pour être transformée en objet. Littéralement « indomptable », elle opère en analogie avec la figure du boxeur.

In *Cassius Clay* (1982), also known as Muhammad Ali, and *Untitled (Sugar Ray Robinson)* (1982), Basquiat depicts two of his heroes—both black boxers. As a supporting structure, he used wooden pallets. The painted canvas is stretched and allowed to overflow, turning each work into an object. Literally “untamed,” it serves as an analogy to the figure of the boxer itself.



## **Sans titre (Man with Hat), 1982**

Crayon gras sur papier | Oilstick on paper  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis



### ***Self-Portrait with Suzanne, 1982***

Crayon gras sur carton | Oilstick on paperboard  
Collection Stephanie Seymour Brant



### ***Sans titre (Man with Microphone), 1982***

Crayon gras sur papier | Oilstick on paper  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis



## Sans titre, 1982

Crayon gras sur carton | Oilstick on paperboard  
 Collection particulière | Private collection  
 M. Dimitri Mavrommatis, Suisse



### MUR DE TÊTES, ROBERT MILLER GALLERY

Ce mur s'inspire de la série de Heads sur papier qui fut présentée en novembre 1990 à la Robert Miller Gallery de New York, lors de la première exposition exhaustive de dessins de Basquiat. Nombre de ces représentations n'ont pas été montrées depuis. Elles témoignent du lien entre les premiers graffitis de l'artiste et ses peintures. Refusant toute convention, ces têtes incarnent, par leur expressivité, la révolte de l'artiste contre le conformisme, sa rébellion vis-à-vis de son propre succès, dès 1983. Les contours affirmés et la vivacité des couleurs dénotent la fascination de l'artiste pour l'anatomie, née de son expérience d'enfance et de sa fascination constante pour le manuel médical Gray's Anatomy.

### WALL OF HEADS ROBERT MILLER GALLERY

This wall is inspired by the Heads series on paper, presented in November 1990 at Robert Miller Gallery in New York—Basquiat's first major exhibition of drawings. Many of the works have not been shown since. They are testament to the link between the artist's earliest graffiti and his paintings. Rejecting all convention, these heads, in their full expressiveness, embody Basquiat's revolt against conformism and, from 1983, his questioning of his own success. The outlines and the vividness of the colors allude to the artist's interest in anatomy, born from his childhood experiences and fascination with the medical textbook Gray's Anatomy.

1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	
2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	21

- 1 Head, 1982-1993  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 2 Sans titre, 1981  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 3 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 4 Sans titre (Skull), 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 5 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 6 Sans titre (Head), 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 7 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 8 Sans titre (Green/Red Skull), 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 9 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 10 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 11 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 12 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 13 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 14 Sans titre, 1984  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 15 Sans titre (Head), 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 16 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 17 Sans titre (Self-Portrait), 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 18 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 19 Sans titre (Head), 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 20 Sans titre, 1982  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection
- 21 Sans titre, 1985  
Crayon gras sur papier / Oilstick on paper  
Collection particulière / Private collection



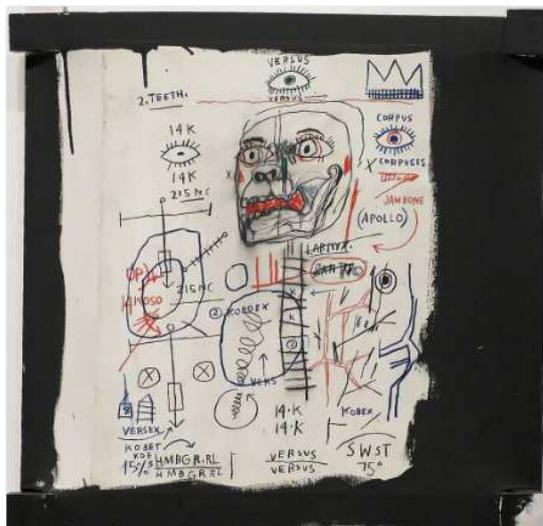
### **Santo #1, 1982**

Huile, acrylique, crayon de couleur et collage sur toile montée sur châssis en lattes de bois croisées | Oil, acrylic, colored crayons, and collage on canvas mounted on tied wood supports  
 Van de Weghe, New York



### **Santos versus Second Avenue, 1982**

Acrylique, feutre, crayon gras et collage papier sur toile montée sur châssis en lattes de bois croisées | Acrylic, marker, oilstick, and paper collage on canvas with tied wood supports  
M. & Mme. Patrick Demarchelier



### **Santo 2, 1982**

Acrylique, crayon gras et papier sur toile montée sur châssis en lattes de bois croisées | Acrylic, oilstick, and paper on canvas with exposed wood supports  
The Broad Art Foundation



### **Baby Boom, 1982**

Acrylique, crayon gras et collage papier sur toile montée sur châssis en lattes de bois croisées | Acrylic, oilstick, and paper collage on canvas with exposed wooden stretcher and string  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis

## PAPIERS COLLÉS

Explorant et croisant les techniques, Basquiat utilise ses dessins sur papier à l'intérieur de ses tableaux. Dans sa série *Santo*, de grands dessins isolés ou multiples (*Santo versus Second Avenue*) sont collés sur les toiles tendues sur des tasseaux de bois. De larges touches d'acrylique noir encadrent ou attaquent agressivement la surface. Cette même ligne, violente et destructrice, dissèque parfois les corps des personnages. Dans *Baby Boom* (1982), l'artiste enveloppe la totalité de la toile avec du papier, la recouvrant par les dessins de trois figures en pied. Ses supports en tasseaux de bois liés et son usage du papier collé illustrent sa liberté quant à la pratique de la peinture.



St Joe Louis Surrounded by Snakes  
1982  
Acrylic and pastel on canvas  
102 x 102



### Totem, 1982

Acrylique, crayon gras et collage papier sur toile montée sur bois  
Acrylic, oilstick, and paper collage on canvas on wood  
Collection Yoav Harlap

Montré au public pour la première fois depuis sa présentation en 1983 à Los Angeles, *Totem* démontre la capacité de l'artiste à s'approprier des matériaux. Une palissade de bois est ici drapée d'une toile dans un geste dont l'énergie rencontre celle des flèches, éclairs et inscription (« STATIC »).

Shown to the public for the first time since its exhibition in Los Angeles in 1983, *Totem* demonstrates the artist's ability to appropriate materials. Here, assembled wood slats are draped in canvas, a gesture whose energy matches that of the arrows, lightning flashes, and ("STATIC") inscription.



Verso: Totem, 1982  
© Estate of Jean-Michel Basquiat  
Licensed by Artista, New York



### Per Capita, 1981

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis

« E PLURIBUS [Unum] » (De plusieurs, [un]), la devise des États-Unis qui rappelle l'union fédérale du pays figure de manière lacunaire au sommet du tableau. Dans un principe de détournement, de *sampling*, Basquiat place ce mot au-dessus de la pose victorieuse d'un sportif noir. La devise devient slogan, expression de force, de puissance face à l'oppression qui a succédé à des siècles d'esclavage et de ségrégation. « PER CAPITA », autre locution latine, est prise dans le même jeu. Elle désigne le revenu moyen « par tête » – comme le suggèrent les listes de devises et d'États inscrits à gauche – ou suggère l'individu comme élément d'un tout.

"E PLURIBUS [Unum] ..." or "Out of many, one"—the motto of the United States, recalling the country's union—appears in abbreviated form at the top of this canvas. In an act of reappropriation, or *sampling*, Basquiat places these words above a black athlete standing in a victory pose. The motto becomes a slogan; an expression of strength and power in the face of oppression following centuries of slavery and segregation. "PER CAPITA," another Latin expression, is treated in the same way. It refers to the average income "per person," as suggested by the lists of currencies and states to the left, or the expression of the individual as seen as a unit of the whole.



## Gold Griot, 1984

Acrylique et crayon gras sur bois | Acrylic  
The Broad Art Foundation

Le terme griot désigne les conteurs, poètes et musiciens itinérants chargés de transmettre les traditions orales dans certaines parties d'Afrique de l'Ouest. Ici, Basquiat récupère des planches de palissade pour dresser un fond doré sur lequel peindre un immense personnage noir au maquillage rituel, une figure africaine élevée au rang d'icône qui fait écho aux riches récits de la diaspora africaine.



## MURS

Souvenir de la ville, le mur reste présent dans les premiers travaux sur toile de Basquiat. Les figures aux poses impressionnantes sont représentées au centre, elles se détachent sur des champs de couleur alternés entre lesquels la toile laissée en réserve apparaît. Cette surface brute participe à la composition ; citation de travaux antérieurs, elle évoque aux extrémités de la toile les bâtiments et les rues.

Grillo  
1984





### **Boy and Dog in a Johnnypump, 1982**

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut, États-Unis

L'éclat chromatique de ce tableau, grand format traité en touches rapides, est exemplaire du néo-expressionnisme de l'artiste dans ses premières œuvres. Véritable explosion de couleurs, il est toutefois explicitement figuratif comme le rappelle son titre. Le mot d'argot *Johnnypump* désigne les bouches d'incendie rouges de New York, ouvertes par les enfants lors des étés étouffants. Les caractéristiques physiques du personnage central et le sujet familier laissent penser qu'il s'agit d'un autoportrait.

The chromatic radiance of this large-format work, painted with quick strokes, is a foremost example of the artist's early Neo-Expressionism. A veritable riot of colors, it is, however, explicitly figurative, as its title reminds us. The slang word "johnnypump" refers to New York's fire hydrants, opened in summer by children in search of relief from the suffocating heat. The central figure's physical characteristics and the familiar subject suggest it is a self-portrait.



Untitled  
1982

Acrylique et crayon gras sur papier  
76,2 x 55,8 cm  
Collection particulière



### **J's Milagro, 1985**

Acrylique, huile, crayon gras et collage papier sur portes en bois  
Acrylic, oil, oilstick, and paper collage on wood doors  
Collection particulière | Private collection

### **Sans titre (1960 Yellow Door), 1985**

Huile, photocopies couleur, métal et collage d'éléments sur porte en bois  
Oil, color Xeroxes, metal, and collaged elements on wood door  
Collection particulière | Private collection

Deux séries de portes peintes à la même période sont ici associées. Dans un langage condensé et puissant, Basquiat combine la référence à « Jean » – comme l'appelaient ses amis – au mot espagnol pour « miracle ». Le « MILAGRO » du titre du premier panneau est repris sept fois dans le deuxième. L'artiste ajoute sa date de naissance dans la partie supérieure.

Two groups of doors, painted during the same period, are paired. In condensed, powerful language, Basquiat combines the reference to "Jean," as his friends called him, with the Spanish word for miracle. The "MILAGRO" of the title of the first work is repeated seven times in the second. The artist added his date of birth to the upper section.



**Sans titre (*Word on Wood*), 1985**

Huile et crayon gras sur bois | Oil and oilstick on wood  
Collection particulière | Private collection



### Jean-Michel Basquiat & Andy Warhol *Chair*, 1985

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich

## BASQUIAT / WARHOL

En 1983, à l'initiative du galeriste Bruno Bischofberger, Basquiat, Andy Warhol et Francesco Clemente réalisent un travail collectif de quinze œuvres. Basquiat et Warhol poursuivront ensuite leur collaboration et réaliseront, à deux, plus de cent cinquante toiles. Ce travail commun que Keith Haring a décrit comme « une sorte de conversation ininterrompue, en peinture plutôt qu'en mots » est l'occasion d'un échange permanent. Basquiat reprend ou substitue aux sérigraphies et aux peintures de Warhol ses propres éléments visuels. Inspiré par le jeune artiste, Warhol revient aux fondements de sa peinture des années 1960.



### Jean-Michel Basquiat & Andy Warhol *OP OP*, 1984

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich



**Jean-Michel Basquiat & Andy Warhol**  
***Mind Energy*, 1985**

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
 Collection particulière | Private collection  
 Courtesy Galerie Bruno Bischofberger, Männedorf-Zurich



Jean-Michel Basquiat  
 Et  
 Andy Warhol  
 Eiffel tower 1985  
 203 x 275 cm



**Jean-Michel Basquiat & Andy Warhol**  
***Poison (Collaboration No. 62)*, 1984**

Huile sur toile | Acrylic on canvas  
 Collection particulière | Private collection



### Jean-Michel Basquiat & Andy Warhol *Arm and Hammer, 1985*

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich



### *Dos Cabezas, 1982*

Acrylique et crayon gras sur châssis en lattes de bois croisées  
Acrylic and oilstick on canvas mounted on wood supports  
Collection particulière | Private collection

C'est par l'intermédiaire de leur galeriste, Bruno Bischofberger, que Basquiat et Warhol se rencontrent officiellement. À cette occasion Warhol prend une série de polaroids pour réaliser le portrait du jeune artiste. Deux heures plus tard, l'assistant de Basquiat, Stephen Torton, surgit à la Factory avec ce double portrait encore humide, qu'il a apporté en courant depuis l'atelier de Basquiat à quinze blocks de là (la toile ne tenant pas dans un taxi). Warhol, stupéfait, déclare « je suis jaloux – il est plus rapide que moi. »

Basquiat and Warhol were officially introduced through their galerist, Bruno Bischofberger. On this occasion, Warhol took a series of Polaroids to create a portrait of the young artist. Two hours later, Basquiat's assistant, Stephen Torton, appeared at the Factory with this double portrait, still wet, which he had run the fifteen blocks from the studio carrying (the canvas was too large for a cab). Warhol was stunned: "I'm really jealous—he's really faster than me."



### *Brown Spots (Portrait of Andy Warhol as a Banana), 1984*

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
Collection particulière | Private collection  
Courtesy Galerie Bruno Bischofberger, Männedorf-Zurich

En témoignage du rôle important de Warhol dans la vie et l'œuvre de Basquiat, celui-ci crée un équivalent pictural de la pratique multidisciplinaire du premier. Il évoque plus particulièrement son engagement auprès du Velvet Underground dont la pochette originale du disque montrant une banane que l'acheteur pouvait peler. Au sommet de la banane, la perruque argentée, attribut fameux de Warhol, est un clin d'œil affectueux et amusé à ce dernier.

A testament to Warhol's important role in Basquiat's life and work, in this work the younger artist creates a pictorial analogy of the older artist's multidisciplinary practice, particularly his involvement with *The Velvet Underground*. Warhol painted the image for the cover of their first album, depicting a banana that could actually be peeled from the surface of the case. At the top of the banana here, in a loving and playful nod, is Warhol's silver wig.



## EXU

Basquiat ne cesse de s'intéresser à l'histoire et aux traditions de la diaspora africaine. Pour traiter de ces sujets, il recourt souvent à l'assemblage et à la récupération. Exu, une divinité Yoruba (Afrique de l'Ouest) dont le culte s'est transmis en Amérique suite au déplacement forcé des populations africaines esclavagisées – le Passage du milieu – est lié au voyage et à la traversée des frontières. Il est au centre d'une œuvre-clef présentée lors de la dernière exposition de l'artiste en 1988.

### *Exu*, 1988

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
Collection particulière | Private collection



### *Sans titre*, 1985

Acrylique, peinture aérosol, crayon gras, quincaillerie et ficelle sur construction en bois | Acrylic, spray paint, colored oilsticks, hardware, and twine on wood construction  
Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich



### Anthony Clarke, 1985

Acrylique, crayon gras et collage papier sur bois  
Acrylic, oilstick, and paper collage on wood  
Collection particulière, Londres | Private collection, London

Parfois désignés sous le terme de *combine paintings* – en référence aux travaux d'assemblages réalisés par Robert Rauschenberg à partir du milieu des années 1950 – les œuvres composites de Basquiat sont déterminantes pour la compréhension de son œuvre. L'objet, les matériaux récupérés y sont peints mais également intégrés comme tels. Le portrait d'Anthony Clarke (graffeur connu sous le pseudonyme d'« A-One ») est ainsi oblitéré par des bandes rappelant l'origine du matériau.

Sometimes referred to as “combine” paintings, in reference to the assemblages Robert Rauschenberg began making in the mid-1950s, Basquiat's composite works are fundamental to understanding his oeuvre. While the object, the recycled materials, are painted, they are integrated as themselves. The portrait of Anthony Clarke (a graffiti artist known as A-One) is thus intersected by strips recalling the origin of the material.



### Negro Period, 1986

Acrylique, huile, collage papier et capsules sur bois  
Acrylic, oil, paper collage, and bottle caps on wood  
Fondation Louis Vuitton



### Self-Portrait, 1984

Acrylique et crayon gras sur papier maroufflé  
Acrylic and oilstick on paper mounted on canvas  
Collection Yoav Harlap

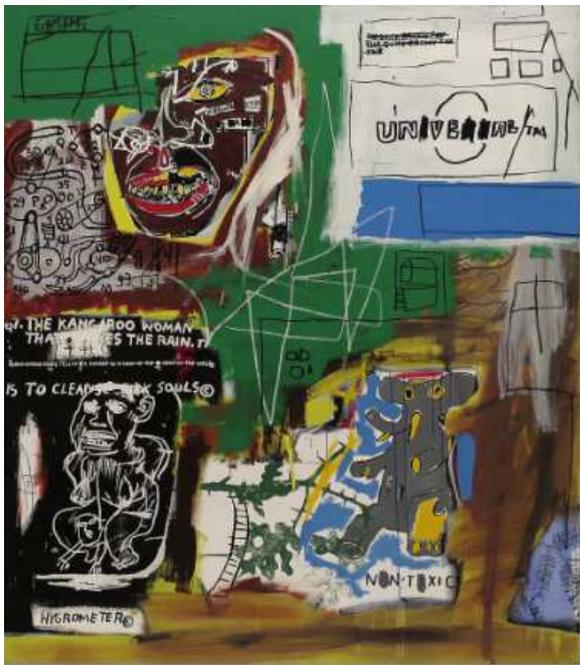
Cet autoportrait de Basquiat reprend les éléments stylistiques indissociables de son œuvre : le visage-masque, les dents exagérées, les orbites creusées. Une bande rouge incise la physionomie. Cette agression permet à Basquiat de faire à la fois référence au rôle traditionnel du portrait et de le contester.

T  
in  
m  
an  
th  
ag  
ref  
role



### **Sans titre, 1986**

Acrylique, collage et crayon gras sur papier marouflé sur toile  
Acrylic, collage, and oilstick on paper mounted on canvas  
Collection Larry Warsh



### **Sienna, 1984**

Acrylique, crayon gras et encre sérigraphique  
Acrylic, oilstick, and silkscreen ink on canvas  
Collection ABG

Basquiat a toujours joué avec la reproduction. Enfant des années 1960, il a grandi entouré d'images et d'enregistrements. Rapidement, il se saisit de la photocopie pour reproduire ses propres dessins et les réintroduire dans ses peintures. Plus tard, la sérigraphie lui permet de jouer librement avec ses motifs. Il peut ainsi échantillonner des éléments issus de ses propres œuvres et créer des collages *all-over*. Ici, la sérigraphie fait cohabiter une divinité-idole et un éléphant en peluche dans la partie basse, où la superposition de strates semble s'animer.



### **Unbreakable, 1987**

Acrylique sur toile | Acrylic on canvas  
Collection particulière | Private collection

Tout comme le mot tracé en lettres d'imprimerie qui lui donne son titre, cette œuvre puise dans le lexique et les formes des bandes-dessinées favorites de l'artiste pour créer une œuvre *all-over*, saturant l'espace à la manière d'un patchwork.



### Peter and the Wolf, 1985

Acrylique, crayon gras et collage papier sur toile

Acrylic, oilstick, and paper collage on canvas

Collection Robert Lehrman. Courtesy Aimee & Robert Lehrman



### Riding with Death, 1988

Acrylique et crayon gras sur toile | Acrylic and oilstick on canvas  
Collection particulière | Private collection

Figurant dans sa dernière exposition, à la galerie Vrej Baghoomian, *Riding with Death* est l'un des tableaux les plus marquants de Basquiat. Il ne ressemble à aucun autre. Le tableau est silencieux, hanté par la figure centrale, un personnage aux allures de cyclope monté sur un squelette. La source de cette monture anthropomorphe est un dessin de Léonard de Vinci, *Deux Allégories de l'Envie*, mais elle n'est pas unique. On retrouve ici des réminiscences du *Chevalier, la Mort et le Diable* de Dürer ou du *Cavalier polonais* de Rembrandt. À chaque fois, le sujet reste le même : la mort, une donne essentielle du monde de l'art new-yorkais traversé par les ravages du sida et de la drogue dans les années 1980 et dont le spectre s'approche de Basquiat lors de la disparition inattendue d'Andy Warhol en 1987.

Featured in the artist's last exhibition, held at the Vrej Baghoomian Gallery, *Riding with Death* is one of Basquiat's most important paintings. Visually, it stands alone. Silent, the work is haunted by the central figure, a character resembling a cyclops, mounted on a skeleton. The anthropomorphic horse is drawn from Leonardo da Vinci's *Two Allegories of Envy*, however, it is not the only work that influenced Basquiat here. There are also remnants of Dürer's *A Knight, Death, and the Devil* and the *Polish Rider* by Rembrandt. In each, the subject remains the same: death, an unavoidable reality of the New York art world of the 1980s, ravaged by Aids and drugs, whose specter closely grazed Basquiat with Andy Warhol's unexpected passing in early 1987.



### Eroica, 1987

Acrylique, crayon gras et collage papier sur papier marouflé sur toile

Acrylic, oilstick, and paper collage on paper mounted on canvas

Collection particulière | Private collection



### **Sans titre, 1987**

Acrylique, huile, mine de plomb, feutre de couleur et collage papier sur toile | Acrylic, oil, graphite, colored pen, and paper collage on canvas  
Collection John & Amy Phelan



### **Sans titre, 1987**

Acrylique, crayon gras et collage papier sur toile  
Acrylic, oilstick, and paper collage mounted on canvas  
Fondation Louis Vuitton

## Extrait du dossier de presse : partie E. SCHIELE

En 2015, l'exposition « Les clefs d'une passion » à la Fondation révélait, en contrepoint de sa collection contemporaine, les fondements historiques des quatre grandes lignes qui la structurent et les engagements artistiques de son programme. Ceux-ci privilégient la contemplation, l'intérêt pour la musique/le son, un goût « popiste », mais aussi une vision éruptive et irréductible, celle de l'expression subjective de l'artiste. Dans cette première exposition se dégagent les présences iconiques d'Edvard Munch, Alberto Giacometti et Francis Bacon.

Aujourd'hui, en consacrant une présentation importante à Egon Schiele, nous cultivons cette ligne expressionniste et ce sentiment tumultueux avec la première monographie d'un artiste appartenant à l'histoire de l'art moderne. Simultanément est exposée l'œuvre de Jean-Michel Basquiat, très présent dans notre collection. D'un bout à l'autre du XXe siècle, de la Vienne fin de siècle et de la Sécession au New York des années 1980, ce sont deux temporalités, deux cultures, deux continents qui se font écho en profondeur dans leur indomptable singularité.

De part et d'autre, deux météores explosés en plein vol, partageant la même précocité, un rythme toujours effréné et une énorme productivité où le corps est le lieu d'exacerbation d'une sensibilité à vif, dite par un dessin pratiqué de façon obsessionnelle.

Pour Schiele, d'emblée rétif à tout académisme, traitant frontalement, non sans narcissisme, à la fois de la sexualité et de la mort, un grand peintre est un « peintre de figures ». Portraits, autoportraits sont ici au centre de l'exposition d'une centaine d'œuvres mêlant travaux graphiques et quelques peintures. Elle est enrichie d'une sélection de paysages et de natures mortes nécessaires à l'appréciation de l'œuvre dans sa progression et ses détours. Parcourir la carrière fulgurante de Schiele, de sa majorité en 1908 à son décès en 1918, n'est pas sans soulever des questions autrement plus profondes que les réactions de rejet suscitées par les seules images - nécessairement trompeuses - véhiculées aujourd'hui par la publicité.

Cette manifestation aura pour premier mérite de permettre aux visiteurs de « s'exposer » véritablement aux œuvres elles-mêmes et à leur effet et toujours si saisissant, lié à la tension corrosive d'un dessin dont le tracé paraît directement branché sur un réseau nerveux, abrupt et à vif.

Dieter Buchhart, le commissaire, a dégagé pour l'ensemble du parcours « quatre lignes existentielles ». Littéralement, celui-ci suit l'évolution d'un trait d'abord ornemental, dans la suite du Jugendstil et encore placé sous l'impulsion directe de Klimt qui restera à tous égards la tutelle et la grande référence de l'artiste. Puis ce trait devient plus anguleux, tortueux, cassé par la vigueur d'un élan très expressionniste.

Ensuite, une ligne à la recherche d'un nouvel équilibre renvoie à un groupe d'œuvres contemporaines ou immédiatement postérieures à l'emprisonnement de l'artiste en 1912 et à l'angoisse prémonitrice de la guerre. Plus tard, dans les dernières années, la ligne sera recomposée à mesure que le peintre renouera avec un certain modelé.

Le caractère « existentiel » de cette ligne s'apprécie aussi métaphoriquement, en tant que contour, non sans porosité, entre le peintre, ses modèles et sa propre expérience : la démence de son père, son refus d'une carrière balisée après l'entrée élogieuse à l'Académie et sa rupture avec celle-ci, ses divers amours, l'épisode mal vécu de son emprisonnement pour une affaire dont il sera relaxé, et, prégnante, l'ombre de la guerre et de la mort.

Continûment, une ligne torturée pose des interrogations inquiètes : celles d'un observateur pénétrant, osant aborder frontalement les questionnements les plus crus, notamment la sexualité, à travers une introspection implacable et le regard sans bienveillance qu'il pose d'abord sur lui-même et les modèles

auxquels il s'identifie. Plus qu'érotique, ce regard conjugue lucidité et effroi. Schiele avait écrit à son oncle en 1911 : « J'arriverai à un point où l'on sera éayé par la grandeur de chacune de mes œuvres vivantes ». Ses déclarations ne cachent pas la conscience d'une mission quasi christique. Son exceptionnelle virtuosité lui permet d'y parvenir rapidement : une dizaine d'années seulement courent de sa rupture avec l'Académie en 1909 à son décès en 1918.

À l'échelle du siècle, cette décennie viennoise est l'une des plus longues, eu égard d'abord à la guerre, mais aussi à l'ervescence stupéfiante de la pensée et de la création et aux bouleversements culturels décisifs dans l'histoire de l'art du XXe siècle. En 1906, lorsque Schiele entre à l'Académie de Vienne, les fauves en France et les expressionnistes de la Brücke ont déjà secoué l'Europe. Dès 1911, Kandinsky délivre ses premières aquarelles abstraites. Jusqu'à la guerre, les avant-gardes s'enchaînent. Reste que l'œuvre de Schiele se place dans un tempo particulier, celui de la capitale de l'Empire austro-hongrois au tournant du XXe siècle, soumise à un rythme justement cerné par Jean Clair dans l'expression ambiguë de « modernité sceptique », lors de son exposition parisienne marquante de 1986 « Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse ».

Je sais particulièrement gré à ce dernier d'avoir, par sa contribution au catalogue, replacé Egon Schiele dans ce « bouillonnement ». Ma gratitude s'adresse aussi à Jane Kallir, auteure du catalogue raisonné de l'artiste qui nous a apporté ici son exceptionnelle expertise dans la préparation de l'exposition. Quant à Alessandra Comini, dont les écrits ont été centraux dans la dision de l'œuvre de Schiele, elle a accepté de se concentrer sur le sujet sans doute le plus captivant de celle-ci : l'autoportrait, omniprésent ici.

Schiele souhaitait que ses tableaux soient montrés dans « des édifices comme des temples ». Les très nombreux collectionneurs institutionnels et privés que nous avons dû solliciter l'ont entendu en rendant publiques, le temps de cette exposition, les pièces rares qu'ils ont réunies.

Nous tenons à leur exprimer notre très particulière gratitude.

La générosité des uns et des autres est d'autant plus appréciée qu'en cette année d'anniversaire de la mort de Schiele les institutions viennoises, dont les collections sont parmi les plus riches à cet égard, n'ont pu se départir de leurs œuvres en vue de cette légitime célébration dans son propre pays. Nous sommes d'autant plus sensibles à la confiance qu'ils manifestent envers notre projet de présenter à Paris la monographie d'un artiste resté unique, toujours aussi virulent et actuel aujourd'hui, cent ans après sa disparition.

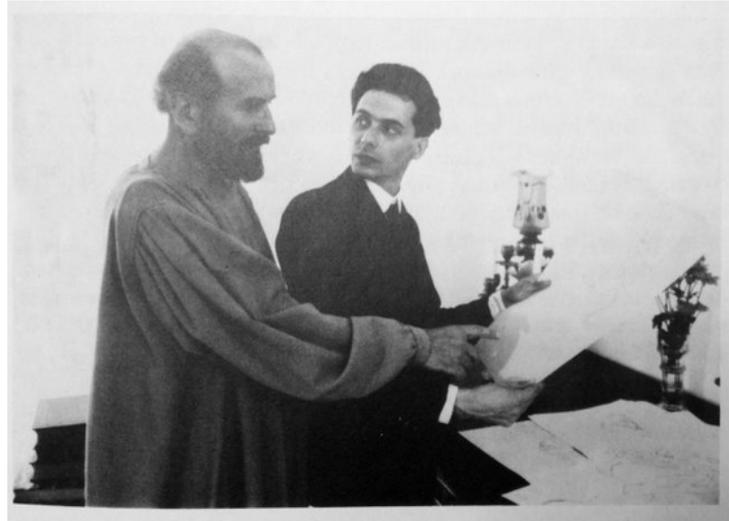
La lecture forcément d'abord émotionnelle de cette œuvre a toutefois été mise à distance, et très justement, par le commissaire Dieter Buchhart. C'est l'audace du regard intrépide de l'artiste conjuguée à l'âpre économie du trait qui en assure la pérennité toujours brûlante.

**Suzanne Pagé**

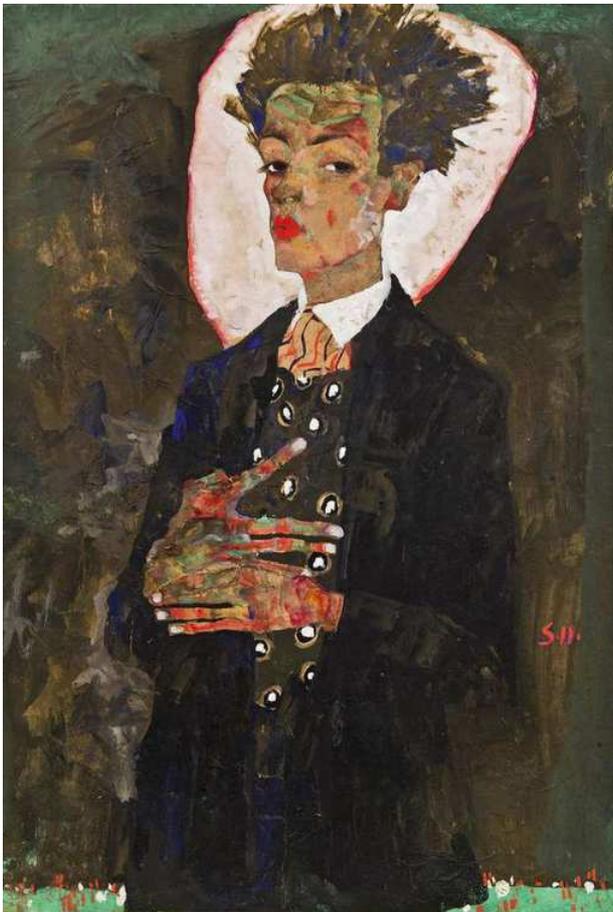
*Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton*



Egon Schiele en 1914



Gustav Klimt et Egon Schiele, 1908



Autoportrait au gilet, debout » (1911)

- **12 juin 1890** : naissance dans l'actuelle Autriche (alors l'empire austro-hongrois).
- **1905** : il peint ses premiers autoportraits. Dons précoces pour le dessin.
- **1906** : il entre à 16 ans à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.
- **1907** : il rencontre Gustav Klimt, 45 ans, le grand peintre de l'époque, initiateur de la Sécession, le mouvement qui fait entrer la peinture viennoise dans la modernité, en explorant l'érotisme, les fantasmes, la mort. Egon Schiele devient son héritier.
- **1909** : 1ère exposition.
- **1911** : il rencontre Wally, modèle de Klimt, qu'il peint et avec qui il s'installe à la campagne.
- **1912** : accusé de détournement de mineure (le tribunal ne retiendra pas cette accusation), il effectue 21 jours de détention préventive et réalise des autoportraits très durs en prison.
- **1914** : reconnaissance internationale. Mariage bourgeois avec Edith Harms.
- **31 octobre 1918** : il succombe à la grippe espagnole, trois jours après sa femme, enceinte de six mois.



***Jeune Fille couchée, en chemisier rouge, 1908***  
**[Liegendes Mädchen mit roter Bluse]**  
**[Reclining Girl with Red Blouse]**

Aquarelle, crayon et peinture or sur papier | Watercolor, pencil, and gold paint on paper  
 Collection Deutsche Bank



***Femme debout, peignant ses longs cheveux  
roux, vue de dos, 1909***  
**[Stehende, sich die langen roten Haare kämmend,  
in Rückenansicht] | [Standing Woman Combing Her  
Long Red Hair, Back View]**

Aquarelle et crayon sur papier | Watercolor and pencil on paper  
 Collection Klüser, Munich



***Jeune Garçon nu, couché sur une  
couverture à motifs, 1908***  
**[Nackter Knabe, auf gemusterter Decke liegend]**  
**[Nude Boy Lying on Patterned Blanket]**

Crayon, gouache, peinture or et encre de Chine sur papier  
 Pencil, gouache, gold paint, and india ink on paper  
 Leopold Museum, Vienne



**Danaë, 1909**  
[Danaë] | [Danaë]

Huile et peinture métallique sur toile | Oil  
The Lewis Collection

Inspirée de la *Danaë* (1907) de Gustav Klimt, cette peinture n'en refuse pas moins la dimension idéalisée donnée par son aîné à cette figure de la mythologie grecque. La ligne ornementale de Schiele distord les formes, oppose figure et fond et dénote un intérêt pour les qualités expressives du dessin. Les moyens modestes de Schiele ne lui permettant pas de travailler la feuille d'or comme Klimt, il utilise de l'aluminium et du cuivre pour créer des effets métalliques.



**Tête de femme, 1908**  
[Frauenkopf] | [Head of a Woman]

Crayon Conté et pastel sur papier chamolis monté sur panneau  
Conté crayon and pastel on buff paper laid down on board  
National Gallery of Art, Washington  
Don de | Gift of The Robert and Mary M. Looker Family Collection, 2016





**Portrait d'un homme (Carl Reininghaus), 1910**  
**[Bildnis eines Herren (Carl Reininghaus)]**  
**[Portrait of a Gentleman (Carl Reininghaus)]**

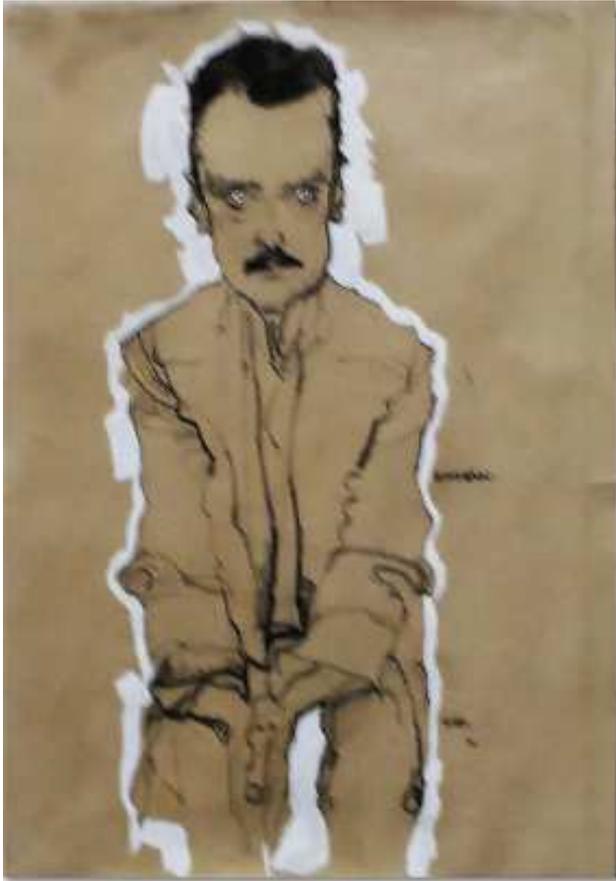
Aquarelle, gouache et crayon gras sur papier  
 Watercolor, gouache, and black crayon on paper  
 Collection particulière | Private collection



**Femme à demi nue, assise, avec chapeau  
 et bas mauves (Gerti), 1910**

**[Sitzender Halbakt mit Hut und violetten Strümpfen (Gerti)]**  
**[Seated Semi-Nude with Hat and Purple Stockings (Gerti)]**

Fusain et aquarelle sur papier | Charcoal and watercolor on paper  
 Collection particulière | Private collection  
 Courtesy W&K – Wienerroither & Kohlbacher, Vienne



**Portrait d'Eduard Kosmack, de face,  
les mains jointes, 1910**

**[Bildnis Eduard Kosmack, en face, mit gefalteten Händen]  
[Portrait of Eduard Kosmack, Frontal with Clasped Hands]**

Fusain et rehauts de blanc sur papier | Charcoal with white heightening on paper  
Collection particulière | Private collection  
Courtesy Richard Nagy Ltd., Londres

Schiele réalisa cinq portraits de l'éditeur autrichien Eduard Kosmack. Celui-ci transmet l'énergie d'un homme connu au sein de la communauté artistique pour ses talents d'hypnotiseur. La frontalité, l'énergie du regard sont renforcées par une aura éthérée de gouache blanche qui entoure la figure et ponctue les yeux.

Schiele created five portraits of Viennese publisher Eduard Kosmack. Here, he captures the energy of a man who was recognized within the artistic community as a prominent hypnotist. The frontal view and the intensity of his subject's gaze are reinforced by the ethereal glow of the white gouache surrounding the figure and emphasizing his eyes.



**Nu masculin vu de dos, 1910**

**[Männlicher Rückenakt] | [Male Nude from Back]**

Aquarelle et fusain sur papier | Watercolor and charcoal on paper  
Collection particulière | Private collection  
Courtesy Richard Nagy Ltd., Londres



***Nu masculin assis, vu de dos, 1910***  
**[Sitzender männlicher Rückenakt]**  
**[Seated Male Nude, Back View]**

Aquarelle, gouache et crayon gras sur papier  
 Watercolor, gouache, and black crayon on paper  
 Neue Galerie New York  
 Don de | Gift of the Serge and Vally Sabarsky Foundation, Inc.



***Autoportrait, 1910***  
**[Selbstbildnis] | [Self-Portrait]**

Aquarelle et fusain sur papier | Watercolor and charcoal on paper  
 Collection particulière, Suisse | Private collection, Switzerland

Médium de prédilection de Schiele au début de 1910, l'aquarelle est ici utilisée pour développer des tonalités jaunes, vertes et orange qui accentuent le visage, les mains, la jambe. Ce traitement s'oppose à l'épure du vêtement. La pose, très étudiée, se fait devant un miroir. Les doigts écartés et l'expression du visage attestent de la fascination de Schiele pour le théâtre de marionnettes et le mime. Ils affirment également ses capacités d'artiste.

A favorite medium of Schiele's beginning of 1910, watercolor is here to develop the yellow, green, and orange hues that emphasize the hand, and leg. This treatment contrasts with the minimal outline of the smock. Schiele pictures himself in a contrived pose, employing the use of a full-length mirror. The spread fingers and facial expression demonstrate the artist's fascination with theater and mime, as well as his growing capacity as an artist.



**Autoportrait à la bouche ouverte, 1910**  
**[Selbstbildnis mit geöffnetem Munde]**  
**[Self-Portrait with Open Mouth]**

Crayon gras et crayon sur papier | Black crayon and pencil on paper  
 Neue Galerie New York  
 Don de | Gift of the Serge and Vally Sabarsky Foundation, Inc.



**Autoportrait au coqueret, 1912**  
**[Selbstbildnis mit Lampionfrüchten]**  
**[Self-Portrait with Chinese Lantern Plant]**

Huile et gouache sur bois | Oil and opaque color on wood  
 Leopold Museum, Vienne

Une des plus accomplies de Schiele, cette œuvre – pendant d'un portrait de Wally Neuzil – démontre le lien profond qui unit ses compositions avec figures, ses représentations de formes naturelles et ses autoportraits.

La douceur de sa ligne ornementale est présente dans le rendu des couleurs et les contours des formes végétales, mais l'énergie expressionniste perce dans l'angulosité des traits, la texture de la peau, des cheveux, des vêtements, et dans la pose. Le regard semble pénétrer à la fois l'intériorité du sujet et celle du spectateur.

One of Schiele's most accomplished works—executed as a companion piece to a portrait of Wally Neuzil—this painting illustrates the bond between his figural compositions, depictions of natural forms, and self-portraits. Traces of his softer ornamental line are present in the capturing of colors and plant shapes, while his expressionist style comes to the forefront through the angularities of the features, the texture of the skin and clothing, and the connoted nature of the pose. The gaze seems to penetrate both the subject's psychological state and that of the

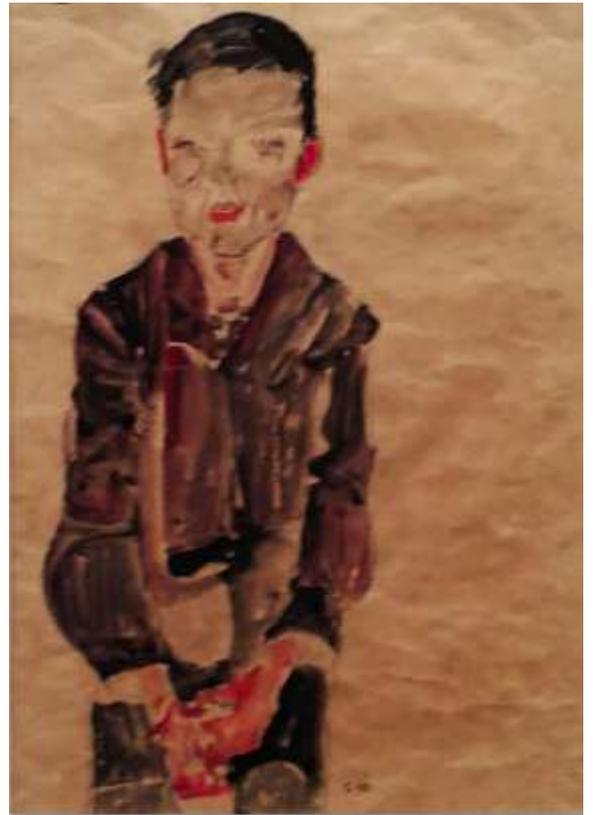


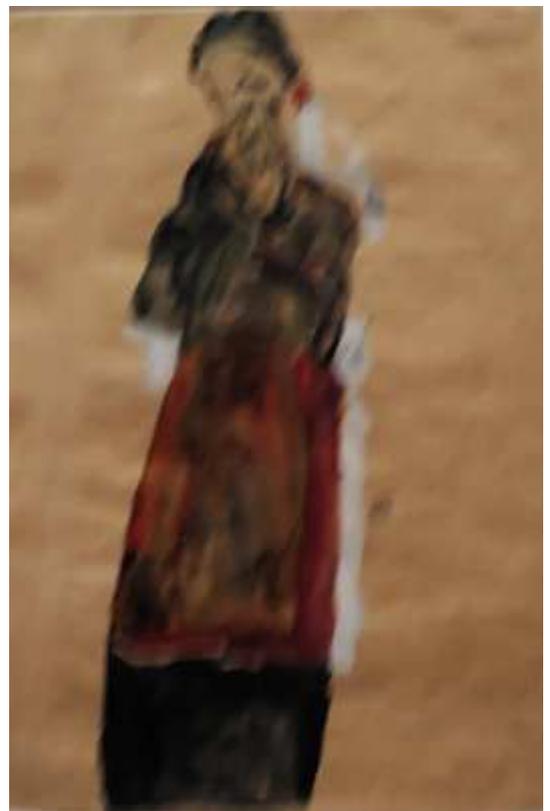
Autoportrait au coqueret 1912

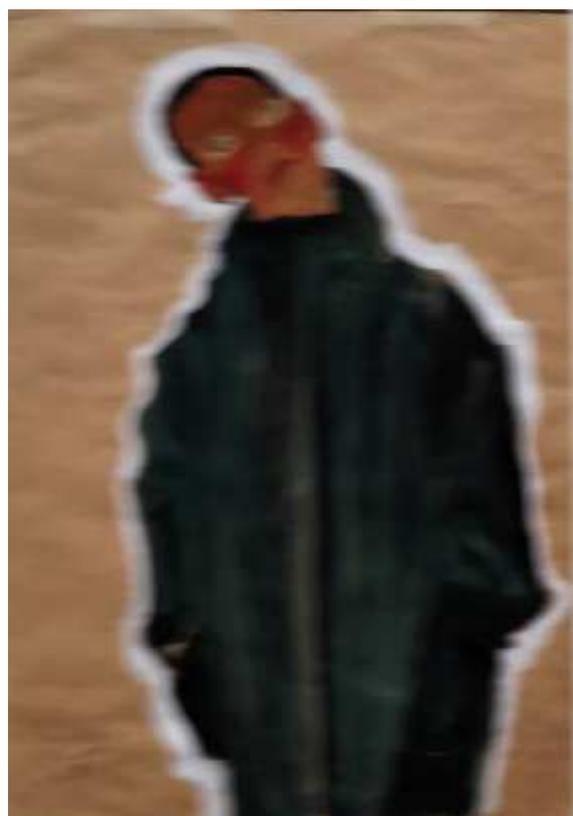
Dans les années 1910 et 1911, Schiele expérimente nombre de techniques. Dans *Sitzendes Mädchen mit erhobenem Bein*, il privilégie la technique picturale dite « humide sur humide » qui laisse l'eau produire des formes. À mesure que se perfectionne sa technique, il parvient à juxtaposer la complexité des plis des vêtements à la pâleur lumineuse des carnations.



Seated Girl with Raised Left Leg  
1911









**Autoportrait au gilet, debout, 1911**  
**[Selbstbildnis mit Pfauenweste, stehend]**  
**[Self-Portrait with Peacock Waistcoat Standing]**

Gouache, aquarelle et crayon gras sur papier, monté sur carton  
 Gouache, watercolor, and black crayon on paper, mounted on cardboard  
 Ernst Ploil, Vienne

En relation avec une série d'autoportraits allégoriques de 1910-1911 connus sous le nom de « Voyants de soi-même », cet autoportrait est ouvert à de multiples interprétations. Parmi ses éléments marquants, le halo blanc qui encadre la tête et confère à l'œuvre une tonalité religieuse, l'écartement des doigts rappelant la gestuelle du Christ dans les fresques byzantines, que Schiele s'approprie en référence à la promesse de salut de l'art.

Related to the artist's 1910-1911 series of allegorical self-portraits, collectively referred to as the "Self-Seers", this work remains open to a multitude of interpretations. Among its striking elements are the white halo surrounding the head, which lends a religious undertone, and the distinct V-shape of the fingers recalling Christ's gestures in Byzantine frescoes, used by Schiele as an allusion to the promise of art as a means of salvation.



**No man's land, 1911**  
**[Negerland, männlicher Akt] | [Roaming Male Nude]**

Huile sur toile | Öl auf Leinwand  
 Ernst Ploil, Vienne



**Procession, 1911**  
**[Prozession] | [Procession]**

Huile sur toile | Öl auf Leinwand  
 Ernst Ploil, Vienne

Ce tableau met en lumière le lien entre les compositions avec personnages de Schiele – aux connotations religieuses, parfois blasphématoires – et les portraits centraux dans son œuvre en 1911. La touche épaisse, ici présente aussi bien dans l'arrière-plan de couleurs texturées que dans les longs visages, contraste avec les cernes qui structurent les corps distordus et l'arrière-plan. Le cloisonnement de l'espace en aplats géométriques caractérise les peintures de cette période. Il dénote chez l'artiste un intérêt croissant pour le traitement du volume et l'inscription des figures dans un environnement.



**Autoportrait, tête, 1910**  
**[Selbstbildnis, Kopf] | [Self-Portrait, Head]**

Gouache, aquarelle et fusain sur papier | Gouache, watercolor, and charcoal on paper  
 Oskar Koc

Cet autoportrait marque une étape importante dans la rupture de l'artiste avec sa dimension ornementale de ses premiers travaux. La tête coupée est comme suspendue entre les bords de la feuille et le halo de gouache blanche qui l'entoure évoque une énergie spirituelle. Le regard perçant de l'artiste, affrontant frontalement celui du regardeur, semble l'interroger sur sa propre existence.

This self-portrait marks an important step in Schiele's definitive break from the ornamental line of his early work. The severed head appears suspended within the borders of the paper—the glow of the white hair surrounding it evoking a spiritual energy. The artist's piercing gaze directly meets that of the viewers, as if to confront them with the question of their own existence.



**La Femme enceinte et la Mort**  
**(la Mère et la Mort), 1911**  
**[Schwangere und Tod (Mutter und Tod)]**  
**[Pregnant Woman and Death (Mother and Death)]**

huile sur toile | Oil on canvas  
 National Gallery in Prague

Schiele est fasciné par le cycle perpétuel de la vie, la juxtaposition de la naissance et de la mort. Les expressions et les robes sombres traduisent un deuil, et font référence à des rituels religieux et à des événements autobiographiques. Outre la relation tumultueuse de Schiele avec sa mère, souvent exprimée, il se peut que la toile fasse référence à l'avortement subi par l'une de ses compagnes en 1910, événement qu'il gardera longtemps à l'esprit.

Schiele was fascinated by the perpetual life cycle and the juxtaposition of birth and death. The somber expressions of the darkly cloaked figures denote mourning, alluding to both religious and autobiographical events. In addition to Schiele's often-expressed tumultuous relationship with his mother, it may be that the painting refers to the abortion undergone by one of his former mistresses in 1910, which held continual weight on his psyche.



**Fille en robe rouge et bas noirs, 1911**  
**[Mädchen mit rotem Kleid und schwarzen Strümpfen]**  
**[Girl in Red Robe and Black Stockings]**

Aquarelle et graphite sur papier | Watercolor and graphite on paper  
 The Museum of Fine Arts, Houston  
 Legs partiel de | Partial bequest of Sue Rowan Pittman and The Brown Foundation, Inc



**Fille en robe rouge et bas noirs, 1911**  
**[Mädchen mit rotem Kleid und schwarzen Strümpfen]**  
**[Girl in Red Robe and Black Stockings]**

Aquarelle et graphite sur papier | Watercolor and graphite on paper  
 The Museum of Fine Arts, Houston  
 Legs partiel de | Partial bequest of Sue Rowan Pittman and The Brown Foundation, Inc



**Portrait de Trude Engel, 1911-1913**  
**[Bildnis Trude Engel] | [Portrait of Trude Engel]**

Huile sur toile | Oil on canvas  
 LENTOS Kunstmuseum Linz

Schiele peignit ce tableau en paiement d'un service rendu par le docteur Hermann Engel. Mais ce portrait de sa fille fut une aventure laborieuse. Schiele s'y attela à partir de 1911. L'œuvre ne plut ni au dentiste, qui la déclara trop « intime », ni au modèle, qui lacéra le tableau inachevé – les entailles sont encore visibles. Récemment, des analyses radiographiques ont révélé ce qui avait pu causer la colère de l'adolescente : le réemploi d'une toile faisait qu'une petite tête de mort, reliquat de la peinture précédente, affleurait sur le front du modèle.

This work was painted for services from the Dr. Hermann Engel. So portrait in 1911, but it p laborious undertaking. both the dentist, who l intimate," and the sitte the unfinished work wi slashes are still visible) analysis suggests that girl's anger toward the have stemmed from th canvas—a small, skull- from the former painti her forehead.



***Torse en chemise verte, en train de marcher, 1913***  
**[Schreitender Torso in grünem Hemd]**  
**[Striding Torso in Green Blouse]**

Gouache, aquarelle et crayon sur papier  
 Gouache, watercolor, crayon, and pencil on paper  
 Collection particulière | Private collection



**Femme couchée sur un coussin bleu, les bras relevés derrière la tête (Wally Neuzil), 1913**

**[Auf einem blauen Polster Liegende mit goldblondem Haar (Wally Neuzil)]**

**[Study of a Female Figure (Wally Neuzil) Reclining Against a Blue Cushion, Her Arms Raised and Held Behind Her Head]**

Aquarelle, gouache et crayon sur papier | Watercolor, gouache, and pencil on paper  
Collection particulière | Private collection

L'épreuve de la prison a transformé Schiele. Alors que la charge érotique de son travail se fait moins provocante, une bienveillance plus profonde s'y manifeste. Bien qu'elle ne fût pas son unique sujet, Wally, reconnaissable à sa chevelure, est son modèle de prédilection de 1912 à leur rupture en 1915.

The ordeals of prison transformed Schiele. As the erotic element of his work became less provocative, a deeper benevolence emerged. While far from Schiele's only subject, Wally served as his principal model from 1912 until their separation in 1915.



**Amie, rose bleu, 1913**  
**[Freundin, Rosa Blau] | [Girlfriend]**

Aquarelle, gouache et fusain sur papier | Watercolor, gouache, and pencil on paper  
Collection Johan H. Andersen

Au fil des années, les nus de Schiele se font moins érotiques, plus distants. En écho au mystère du titre évoquant « une amie, rose bleu » alors que deux femmes sont représentées, ce dessin, empreint d'une sorte d'énigme, évoque une profonde intimité du fait de la composition équilibrée de deux personnages.



**Deux Femmes couchées, 1912**  
**[Zwei liegende Figuren] | [Two Reclining Figures]**

Gouache et crayon sur papier | Gouache and pencil on paper  
Collection particulière | Private collection



**Autoportrait avec modèle (fragment), 1913**  
**[Selbstbildnis mit Modell (Fragment)]**  
**[Self-Portrait with Model (Fragment)]**

Huile sur toile | Oil on canvas  
 Ömer Koç

Portrait allégorique, cette toile montre l'artiste, les bras tendus, aspirant à retrouver Wally, la femme aimée. Alors que d'autres autoportraits manifestent la confiance de l'artiste dans sa vocation prophétique, ici le sentiment de l'absence, le manque et la quête d'identité l'emportent, dévoilant une dominante émotionnelle.

An allegorical portrait, this painting shows Schiele, arms extended, reaching longingly for his lover, Wally. While other self-portraits demonstrate the confidence of the artist in his prophetic calling, here he reveals a sense of yearning and a quest for identity—illustrating a deeper emotional state.



**Femme couchée aux jarretières rouges, 1913**  
**[Liegende mit roten Strumpfbändern]**  
**[Reclining Female with Red Garters]**

Gouache et crayon sur papier | Gouache and pencil on paper  
 Leopold Museum, Vienne



**Danseuse, 1913**  
**[Die Tänzerin] | [Dancer]**

Aquarelle, gouache et graphite sur papier vergé | Watercolor and gouache over graphite on wove paper  
 National Gallery of Art, Washington  
 Don de | Gift of Liselotte Millard, in Honor of the 50th Anniversary of the National Gallery of Art, .990



***Deux femmes debout, 1913***  
**[Zwei Stehende] | [Two Standing Women]**

Crayon et gouache sur papier | Pencil and gouache on paper  
 Collection particulière | Private collection  
 Courtesy W&K – Wienerroither & Kohlbacher, Vienne



***Femme couchée (La Tentation), 1913***  
**[Liegende (Die Versuchung)]**  
**[Reclining Woman (Temptation)]**

Aquarelle et crayon sur papier | Watercolor and pencil on paper  
 Collection particulière | Private collection  
 Courtesy W&K – Wienerroither & Kohlbacher, Vienne



***Nu féminin vu de dos, 1913***  
**[Weiblicher Rückenakt] | [Female Nude, Back View]**

Gouache, aquarelle et crayon sur papier | Gouache, watercolor, and pencil on paper  
 Klimt Foundation, Vienne



***Krumau sur la Vitava (La petite ville IV), 1914***  
**[Krumau an der Moldau (Die Kleine Stadt IV)]**  
**[Krumau on the Vitava (The Small Town IV)]**

Huile et craie noire sur toile | Oil and black chalk on canvas  
 Leopold Museum, Vienne

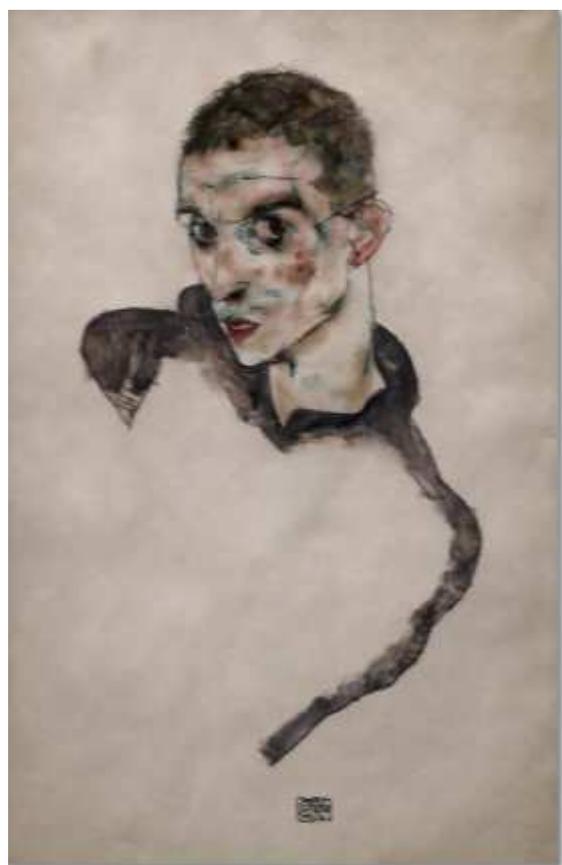
Pour ses vues urbaines, Schiele peignait « de mémoire », considérant à travers un prisme anthropomorphe aussi bien les formes naturelles que les productions humaines. Krumau, la ville natale de la mère de Schiele, fut pour lui une source d'inspiration constante. Avec ses charpentes vermoulues, la « ville morte » était pour lui une parfaite incarnation de la fragilité de la frontière entre vie et trépas.

For his urban landscapes, Schiele painted from memory, in an anthropomorphic exploration of both natural and human-made forms. Krumau, the birthplace of his mother, was a source of continual inspiration for him. With its decrepit structures, the "dead city" serves as the perfect representation of the boundary between life and decay.



**Autoportrait en chemise verte,  
aux yeux fermés, 1914**  
[Selbstdarstellung in grünem Hemd mit geschlossenen  
Augen] | [Self-Portrait in Green Shirt with Eyes Closed]

Gouache, aquarelle et crayon sur papier | Gouache, watercolor, and pencil on paper  
Collection particulière | Private collection  
M. Dimitri Mavrommatis, Suisse



**Autoportrait, 1914**  
[Selbstbildnis] | [Self-Portrait]

Gouache, aquarelle et crayon sur papier | Gouache, watercolor, and pencil on paper  
Ottmar Köh



**Soleil d'automne (Tournesols), 1914**

[Herbstsonne (Sonnenblumen)]

[Autumn Sun (Sunflowers)]

Huile sur toile | Oil on canvas  
Collection particulière | Private collection  
Courtesy Eykyn Maclean

Exécutée trois mois avant la guerre, cette représentation de tournesols fanés est empreinte d'une intense mélancolie. Schiele se montre extrêmement conscient de la proximité de la vie et de la mort. Les nuances des feuilles et des fleurs déjà sèches, leurs contours semblent chargés de tension et de sombres présages. Les signes de décomposition font écho aux ondes d'angoisse qui secouent l'Europe au seuil du conflit mondial.

Created only three months prior to the start of World War I, this depiction of wilting sunflowers is pronounced in its intense melancholy. Schiele seems keenly aware of the proximity between life and death. The dried out leaves and flowers and their outlines are charged with a sense of tension and apprehension, echoing the waves of anxiety quivering throughout Europe at the onset of the war; their state of decomposition foretells the impending death and destruction.



**Marguerite, liserons et pavots, 1918**

[Margeriten, Windling und Mohnblume]

[Daisies, Bindweed, and Poppies]

Aquarelle et crayon sur papier | Watercolor and pencil on paper  
State Museum of Upper Austria, Linz, Department of Graphic Art



**Quartier de Krumau. Étude avec indications de couleurs pour quartier de Krumau II (La Ville sur la rivière), 1914**

[Häuserbogen in Krumau. Studie mit Farbangaben zu Der Häuserbogen II (Inselstadt)]

[Crescent of Houses in Krumau. Study with Color Specifications for Crescent of Houses II (Island Town)]

Crayon sur papier | Pencil on paper  
Leopold Museum, Vienne



**Garçon recroquevillé (Paul Erdmann), 1915**  
**[Kauernder Junge (Paul Erdmann)]**  
**[Cowering Boy (Paul Erdmann)]**

Tempéra et graphite sur papier | Tempera and graphite on paper  
 The Israel Museum, Jérusalem



**Couple d'amants, 1918 (inachevé)**  
**[Liebespaar] | [Lovers]**

Huile sur toile | Oil on paper  
 Collection particulière, Leopold | Leopold Private collection

On distingue encore, dans ce tableau inachevé à la mort du peintre, deux compositions antérieures – une femme debout à droite et, à sa gauche, un personnage masculin. Les croquis de Schiele révèlent son intention d'inclure une petite figure, couchée plus bas à gauche du couple ; elle sera ensuite effacée. Ces altérations expliquent la densité inhabituelle de la matière picturale et la saturation de l'arrière-plan où semblent flotter les amants.

This canvas, unfinished at the artist's death, comprises two earlier compositions. The first includes a woman standing on the right, with a male figure to her left. The artist's sketches reveal his intention to include a small figure lying lower to the left of the couple (although this figure was later entirely painted over). These alterations account for the unusual density and saturation of the pictorial matter, where the lovers appear to float.

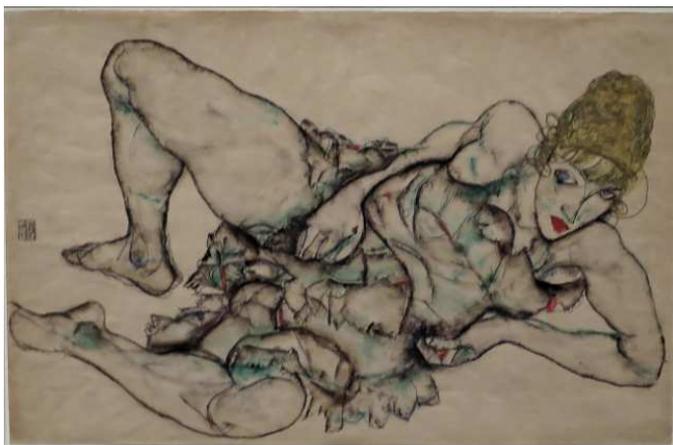


**Femme avec un miroir, 1915**  
**[Frau mit einem Spiegel] | [Woman with Mirror]**

Gouache et crayon sur papier | Gouache and pencil on paper  
 Tel Aviv Museum of Art Collection, c. 1915

La stylisation graphique, qui disparaîtra au cours de l'année 1915, est encore présente dans cette représentation peu naturelle d'une femme-poupée. L'érotisme sous-jacent apparaît dans le sourire et la pose frontale, ainsi que dans la texture du vêtement ramassé entre les jambes et son coloris transparent. Dispositif essentiel pour les autoportraits, le miroir est rarement représenté dans l'œuvre de Schiele.

Graphic stylization, which would fade during 1915, remains present in this highly contrived depiction of the doll-like model. The underlying eroticism is insinuated through the hint of a smile and frontal stance, along with the transparent coloring of her dress, caught between her legs. Despite its essential role in his self-portraits, the mirror is rarely shown in Schiele's work.



***Femme blonde couchée, 1914***  
**[Liegende Frau mit blondem Haar]**  
**[Reclining Woman with Blonde Hair]**

Aquarelle transparente et opaque et graphite sur papier  
 Transparent and opaque watercolor over graphite on paper  
 The Baltimore Museum of Art, Fanny B. Thalheimer  
 Memorial Fund and Friends of Art Fund



***Femme à demi nue, assise, 1914***  
**[Sitzender Halbakt]** | **[Seated Semi-Nude]**

Gouache et crayon sur papier | Gouache and pencil on paper  
 Galleria Tega, Milan  
 Courtesy W&K – Wienerroither & Kohlbacher, Vienne

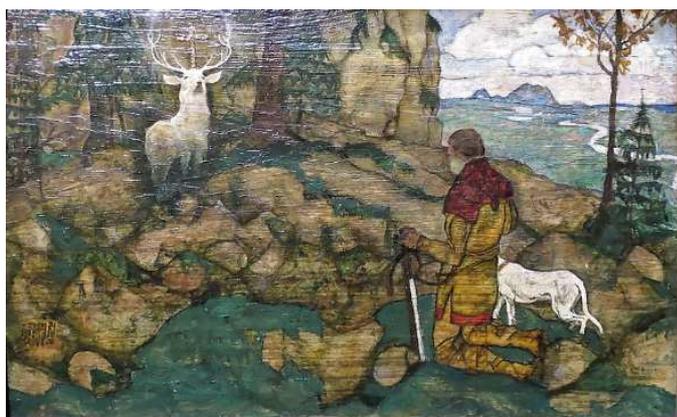


***Autoportrait en uniforme, 1916***  
**[Selbstbildnis in Uniform]** | **[Self-Portrait in Uniform]**

Crayon sur papier | Pencil on paper  
 Collection particulière | Private collection

Dans cet autoportrait, le corps est rendu en quelques coups de crayon, l'artiste se concentre sur son visage, celui d'un homme endurci. Schiele est mobilisé en juin 1915. En 1917, il obtient une affectation administrative dans l'intendance auprès du Dépôt de réserve de l'armée impériale et royale. Il fournit notamment des dessins des bureaux et des entrepôts.

In this self-portrait, where the body is suggested with only a few strokes of pencil, the artist's expression comes to the forefront—that of a hardened, perseverant man. Schiele was drafted in June of 1915. In 1917, he was transferred to an administrative position at the Imperial and Royal Military Supply Depot, where he made drawings of offices and warehouses.



### **La Vision de saint Hubert, 1916**

**[Die Vision des heiligen Hubertus] | [The Vision of St. Hubert]**

Huile sur panneau | Oil on panel  
Collection particulière | Private collection  
Courtesy Richard Nagy Ltd., Londres

Au cours du printemps 1916, la faible constitution du peintre lui vaut d'être affecté dans un camp de prisonniers de guerre russes. Commande de son supérieur, le lieutenant Gustav Hermann, l'œuvre est atypique dans sa facture comme dans sa tonalité d'ensemble. Elle renvoie au passe-temps favori du commanditaire, saint Hubert étant le patron des chasseurs.

During the spring of 1916, Schiele's poor physical state led to his assignment to a camp for Russian prisoners-of-war. A commission from his superior Lieutenant Gustav Hermann, this work is not typical of his line nor his usual tonality. It recalls the favorite pastime of the lieutenant, St. Hubert being the patron saint of hunters.



### **Portrait de la femme de l'artiste assise, tenant son pied droit, 1917**

**[Bildnis der Frau des Künstlers ihren rechten Fuß haltend] [Portrait of the Artist's Wife Seated, Holding Her Right Leg]**

Aquarelle opaque et crayon gras sur papier vergé  
Opaque watercolor and black crayon on wove paper  
The Morgan Library & Museum, New York  
Don de | Gift of Otto Manley

Schiele épouse Edith Harms en 1915. La jeune femme, puis sa sœur Adèle, prendront une place de premier-plan dans les portraits féminins de l'artiste. Edith est assise sur un appui invisible, sculptée par touches rapides dans une matière épaisse qui lui donne une densité à laquelle répond en contrepoint la mélancolie du visage.

Schiele married Edith Harms in 1915. She, and increasingly her sister Adele, played a central role in the artist's depictions of women. Perched on an invisible ledge, Edith is sculpted by short strokes of thick watercolor, giving her form a vibrant fullness in contrast to her melancholic facial expression.



### **Mère et Enfant, 1917**

**[Mutter mit Kind] | [Mother with Child]**

Crayon et gouache sur vélin | Crayon and gouache on vellum  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz



***Nu debout avec un tissu, 1917***  
**[Stehender Akt mit Tuch]**  
**[Standing Nude with a Patterned Robe]**

Gouache et crayon gras sur papier chamois | Gouache and black crayon on buff paper  
 National Gallery of Art, Washington  
 Don de | Gift of The Robert and Mary M. Looker Family Collection, 2016



***Torse féminin en dessous et en bas noirs, 1917***  
**[Weiblicher Torso in Unterwäsche und schwarzen Strümpfen]**  
**[Female Torso in Underwear and Black Stockings]**

Gouache, aquarelle et crayon Conté noir sur papier  
 Gouache, watercolor, and black Conté on paper  
 Collection particulière | Private collection



### **Nu féminin couché, 1917**

**[Liegender weiblicher Akt] | [R**

Fusain et gouache colorée sur papier | Char  
Moravská galerie v Brně / Moravian Gallery

La qualité tactile de la peau et des plis des draperies reste présente, Schiele accentue les volumes des corps par le traitement en raccourci des membres et les poses ramassées des modèles. L'évolution de sa ligne, plus dense, tracée au crayon g.a. ou au fusain, est manifeste. Les corps s'apparentent aux paysages de l'artiste.

Le *Nu féminin couché* (1917) est individualisé, tandis que les visages des autres nus sont dissimulés par la torsion des corps. Les membres coupés par les bords du papier, les pieds tronqués de *Nu* (1917) et *Mère et Enfant* (1917) introduisent un principe de fragmentation qui s'imposera dans l'œuvre en 1917-1918.



### **Autoportrait en gilet, le coude droit levé, 1914**

**[Selbstportrait in Lederweste mit abgewinkeltem Ellbogen]  
[Self-Portrait in Jerkin with Right Elbow Raised]**

Gouache, aquarelle, crayon gras et crayon sur papier  
Gouache, watercolor, black crayon, and pencil on paper  
Collection particulière | Private collection

La musculature affirmée et la peau translucide caractérisent les anatomies de Schiele en 1914. S'y adjoint, pour le traitement des vêtements, un usage particulier de la gouache visant à produire une densité proche de celle de la peinture à l'huile et à suggérer le volume sous-jacent du corps.

L'*Autoportrait en gilet, le coude droit levé* (1914) est un exemple de la manière dont Schiele poursuit son exploration des relations entre l'âme et le corps, et l'extériorisation des turbulences intérieures. L'expression du visage et la pose rappellent son intérêt pour le théâtre de marionnettes et le mime.

The pronounced musculature and translucent skin are characteristic of Schiele's bodies in 1914, while the particular application of gouache aims to produce a density closer to that of oil paint and suggest the volume of the figure underneath the garments.

*Self-Portrait in Jerkin with Right Elbow Raised* (1914), exemplifies the way in which Schiele continues his investigation of the relation between body and soul and the outward manifestation of interior turbulence. The facial expression, and the staged posture of the body, call to mind his fascination with the theatre of mimes and marionettes.

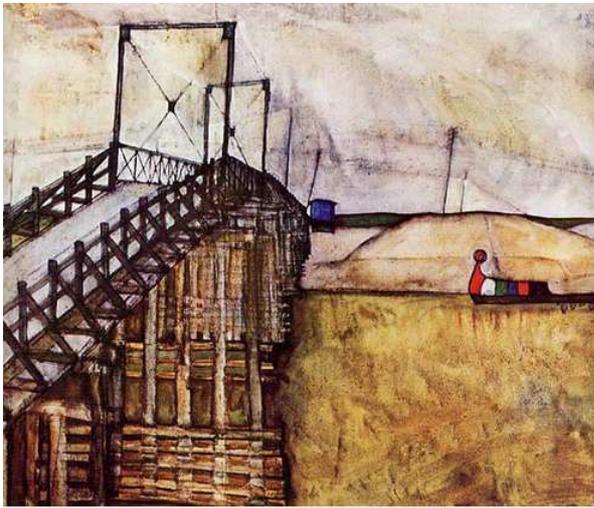


### **The Field Next to the Other Road, 1981**

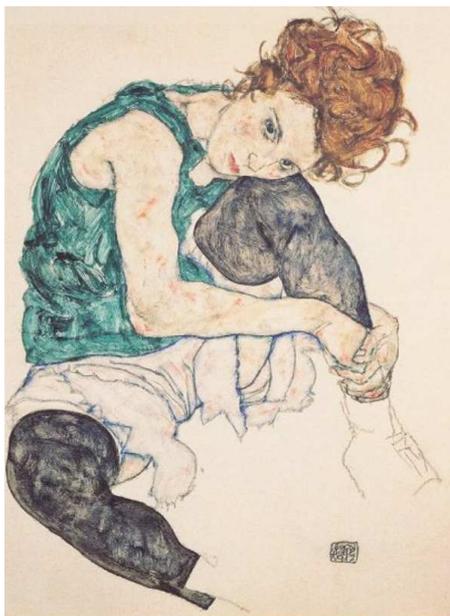
Acrylique, peinture-émail aérosol, crayon gras, peinture métallique et encre sur toile  
Acrylic, enamel spray paint, oilstick, metallic paint, and ink on canvas  
Collection Mugrabi

Cette toile, qui n'est pas sans évoquer le travail de Jean Dubuffet, est la plus grande créée par Basquiat en 1981. C'est aussi l'une de ses premières représentations en pied d'une figure humaine. Elle est ici accompagnée d'une vache monumentale. L'artiste mêle des éléments picturaux et figuratifs pour créer une allégorie ouverte, reprenant des images et des symboles présents dans toute son œuvre : la couronne d'épines en forme d'auréole, la tête de mort, l'anatomie interne révélée du corps.

This painting, which evokes in part the work of Jean Dubuffet, is the largest created by Basquiat in 1981. It is also one of his first full-length representations of a human figure, here accompanied by a monumental cow. The artist combines pictorial and figurative elements to create an open allegory, revisiting images and symbols found throughout his work: the crown of thorns in the form of a halo, the skull, and the body's revealed internal anatomy.



Egon Schiele  
Le pont 1913  
Collection privée



Egon Schiele  
Femme assise genoux pliés, 1917



Egon Schiele  
"Femme blonde couchée", 1914  
The Baltimore Museum of Art, Fanny B.  
Thalheimer Memorial Fund and Friends of Art Fund