



Exposition Le MOMA à PARIS

(Etre moderne)

À la Fondation Louis Vuitton

(du 11-10-2017 au 05-03-2018)

(un rappel avec un grand nombre de photos des œuvres présentées lors de cette exposition plus des photos tirés du site web du Moma).

Extrait du dossier de presse

La Fondation Louis Vuitton propose cet automne, dans l'ensemble des espaces de l'architecture de Frank Gehry, une exposition exceptionnelle consacrée à la collection du MoMA présentant plus de deux cents chefs d'œuvre et pièces maîtresses du musée new yorkais.

Cette exposition met en avant le rôle fondateur du musée, de ses conservateurs et du programme d'expositions qui l'ont accompagné, dans l'écriture de l'histoire de l'art du XXe et XXIe siècle.

Alors que le MoMA est engagé dans un important projet d'agrandissement et d'expansion de son bâtiment, il choisit de s'associer à la Fondation Louis Vuitton pour présenter son engagement artistique légendaire à Paris et proposer une forme de manifeste pour continuellement « être moderne ».

Organisée par la Fondation Louis Vuitton et le Museum of Modern Art de New York, l'exposition « Être moderne : le MoMA à Paris » réunit un ensemble représentatif d'œuvres dont le MoMA a fait l'acquisition depuis sa création en 1929. Présentée du 11 octobre 2017 au 5 mars 2018, l'exposition comprend des chefs-d'œuvre allant de la naissance de l'art moderne à la période la plus contemporaine, en passant par l'abstraction américaine, le minimalisme et le pop art.

Une sélection pluridisciplinaire de 200 œuvres, provenant des six départements du MoMA et reflétant l'histoire et les choix de ce musée mythique, occupera l'ensemble du bâtiment de la Fondation.

L'exposition répond à un double souhait : montrer à Paris un ensemble d'œuvres significatives de la collection du MoMA et préfigurer l'accrochage plus fluide et interdisciplinaire que les visiteurs du MoMA pourront découvrir lorsque son projet d'expansion et de rénovation sera terminé.

Parmi les 200 pièces présentées à la Fondation Louis Vuitton figurent des chefs-d'œuvre de Paul Cézanne, Gustav Klimt, Paul Signac, Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso, Henri Matisse, Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Max Beckmann, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Alexander Calder, René Magritte, Walker Evans, Yayoi Kusama, Willem de Kooning, Barnett Newman, Jasper Johns, Yvonne Rainer ou Frank Stella...

La sélection alternera chefs-d'œuvre reconnus et œuvres moins familières du public mais tout aussi significatives. Sont également présentées des archives du MoMA, rarement exposées, retraçant l'histoire du Musée et permettant de contextualiser les œuvres.

Quelques repères chronologiques

1929 Le Museum of Modern Art ouvre dans des locaux loués dans un bâtiment de bureaux au 5th Avenue, moins d'un an après que trois femmes — Lillie P. Bliss, Abby Aldrich Rockefeller et Mary Quinn Sullivan — ont commencé à explorer leur idée d'une institution destinée à exposer et à collectionner l'art moderne. Alfred H. Barr Jr. en devient le premier directeur ; A. Conger Goodyear est nommé président. Josephine Boardman Crane, Frank Crowninshield et Paul Sachs complètent le conseil d'administration. Le musée est enregistré comme institution éducative : « destinée à encourager et développer l'étude des

arts modernes et l'application de ces arts à l'industrie et à la vie quotidienne et à offrir une éducation populaire [...] »

1930 House by the Railroad (Maison près de la voie ferrée) d'Edward Hopper) est l'une des premières acquisitions.

1931 À sa mort, Lillie P. Bliss lègue sa collection au musée. Si les termes de son legs autorisent le MoMA à se séparer de certaines de ses œuvres, celui-ci stipule que le musée doit lever des fonds suffisants pour conserver ses propres collections.
Première exposition monographique, « Henri Matisse ».

1932 Première exposition d'architecture « Modern Architecture: International Exhibition ». Elle précède la création du département d'Architecture dirigé par Philip Johnson.

1933 Alfred H. Barr Jr. crée, pour un rapport destiné aux trustees, son « "Torpedo" Diagram of Ideal Permanent Collection » (Schéma en forme de torpille [symbolisant] une collection permanente idéale). Création du Department of Circulating Exhibitions (département des Expositions itinérantes), chargé d'organiser des expositions itinérantes d'œuvres issues des collections du MoMA aux États-Unis.

1934 « Machine Art », première exposition consacrée au design industriel.

1935 Création de la Film Library (Cinémathèque) ; John E. Abbott en est le directeur et Iris Barry la conservatrice. La Film Library devient Department of Film (département du Cinéma) en 1966 puis Department of Film and Video (département du Cinéma et de la Vidéo) en 1994.

1936 Alfred H. Barr organise l'exposition marquante « Cubism and Abstract Art », suivie neuf mois plus tard par « Fantastic Art, Dada, Surrealism », dont l'influence sera tout aussi importante.

1937 « Photography 1839-1937 » est la première rétrospective d'ensemble consacrée à la photographie. Ouverture de la Young People's Gallery, premier espace du MoMA spécialement dédié à l'éducation. Victor D'Amico est nommé premier directeur chargé de l'éducation.

1938 L'exposition « Bauhaus 1919-1928 » présente le travail de la célèbre école d'art et de design allemande dont l'approche multidisciplinaire sert de modèle à l'organisation du musée.
« Walker Evans: American Photographs » est la première exposition personnelle d'un photographe ; elle est accompagnée d'un livre qui servira par la suite de modèle aux livres de photographie.
« Trois siècles d'art aux États-Unis » (Tree Centuries of American Art) ouvre au musée du Jeu de Paume à Paris, il s'agit de la première exposition du MoMA à être envoyée à l'étranger.

1939 Inauguration du bâtiment Goodwin-Stone et du jardin de sculptures conçu par le conservateur John McAndrew.

Acquisition des Demoiselles d'Avignon (1907) de Pablo Picasso suivie six mois plus tard par la rétrospective « Picasso: Forty Years of His Art », première exposition du MoMA dédiée à l'artiste et première présentation au musée de Guernica (1937), la monumentale toile anti-guerre de Picasso. Nelson A. Rockefeller est nommé président ; il restera en poste jusqu'en 1941, puis à nouveau de 1946 à 1953.

1940 Fondation du Department of Photography (département de la Photographie) ; Beaumont Newhall en est le conservateur.

La vaste exposition « Twenty Centuries of Mexican Art » montre l'artiste contemporain José Clemente Orozco en train de créer une fresque sur site.

Les deux expositions « Frank Lloyd Wright, American Architect » et « D. W. Griffith, American Film Master » sont présentées séparément mais réunies sous l'intitulé « Two Great Americans ».

Stephen C. Clark fait fonction de président jusqu'à la nomination de John Hay Whitney en 1941. Whitney sera président jusqu'en 1946 puis chairman of the board jusqu'en 1956.

1941 L'exposition « Organic Design in Home Furnishings » présente les œuvres lauréates du concours « Organic Design » sponsorisé par le MoMA. Les designers obtiennent également des contrats de fabrication et de distribution et, à l'ouverture de l'exposition, les objets exposés sont disponibles à la vente dans des grands magasins partout aux États-Unis.

1942 L'exposition de photographies « Road to Victory » est un événement de propagande majeur qui vise à célébrer la contribution des citoyens à l'effort de guerre. Shoeshine Stand (Stand de cireur de chaussures) de l'artiste autodidacte Joe Milone est exposé dans l'entrée du musée, au grand déplaisir du chairman Stephen C. Clark, dont les goûts en art sont plus conservateurs. L'incident contribuera en partie au renvoi d'Alfred H. Barr.

1943 Publication du livre essentiel d'introduction à l'art moderne d'Alfred H. Barr *What Is Modern Painting?*

1944 Création du War Veterans' Art Center, dirigé par D'Amico, destiné à utiliser l'art pour contribuer à la réinsertion des membres des forces armées de retour du front ; ce centre sera salué comme l'un des pionniers dans le domaine de la thérapie par l'art.

1946 « Fourteen Americans » est la deuxième des six expositions « américaines » organisées par la conservatrice Dorothy C. Miller entre 1942 et 1963 ; ces expositions dans lesquelles une salle est dédiée à chaque artiste visent à présenter le travail d'artistes américains contemporains.

1947 Selon l'Inter-Museum Agreement, le MoMA et le Whitney Museum of American Art acceptent de transférer leurs œuvres « plus anciennes » au Metropolitan Museum of Art en échange de fonds dédiés à l'achat d'œuvres contemporaines. Peu de transferts sont réellement effectués et l'accord est annulé en 1953.

1949 René d'Harnoncourt est nommé directeur du musée.

1950 Début de la série d'expositions annuelles « Good Design », qui présente le design contemporain de mobilier et d'équipement ménager ; elle est cosponsorisée par Te Merchandising Mart de Chicago. Cette série prend fin en 1955.

1951 Le musée s'agrandit avec une extension au 21 West 53rd Street conçue par Philip Johnson. Alfred H. Barr organise la rétrospective « Henri Matisse » accompagnée de sa monographie qui fera date *Matisse : His Art and His Public*. « Eight Automobiles » est la première exposition consacrée au design automobile.

1952 Création de l'International Program (Programme international, sous la houlette de Porter McCray, son directeur, afin de promouvoir l'art moderne à l'étranger, principalement par le biais d'expositions itinérantes.

Dans le cadre de ce programme, le musée organise également la présence américaine à la Biennale de Venise, de 1954 à 1962, période durant laquelle le MoMA est propriétaire du pavillon américain. Création du Television Project pour intégrer ce nouveau médium et concevoir des programmes de télévision — dont le programme éducatif pour enfants *Trough the Enchanted Gate* (De l'autre côté de la grille enchantée) conçu par D'Amico. Le projet se poursuit jusqu'en 1955. L'exposition « 15 Americans » présente l'expressionnisme abstrait et la New York School ; elle réunit des talents émergents tels que Jackson Pollock et Mark Rothko.

1953 Le jardin du musée est redessiné par Philip Johnson et baptisé Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden.

1955 La vaste exposition de photographie « Family of Man », organisée par Edward Steichen, directeur

du Department of Photography, souligne les éléments universels partagés par l'humanité. Cinq copies de l'exposition voyageront dans trente-sept pays jusqu'en 1962.

1956 Nelson A. Rockefeller devient chairman of the board, poste qu'il occupera jusqu'en 1958.

1957 La rétrospective « Picasso: 75th Anniversary », organisée par Alfred H. Barr, englobe toute la carrière de l'artiste jusqu'à cette date.

1958 David Rockefeller devient chairman of the board et occupera ce poste jusqu'en 1959 ; il effectuera deux autres mandats de 1962 à 1972 et de 1987 à 1993.

1959 L'exposition « 16 Americans » présente les innovations esthétiques radicales de Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Frank Stella, annonçant la rupture de l'art américain avec l'expressionnisme abstrait.

1960 Présentation d'Homage à New York de Jean Tinguely, une monumentale « œuvre d'art auto-constructrice et autodestructrice » dans le jardin de sculptures.

1961 L'exposition « The Art of Assemblage » présente le travail d'artistes comme Rauschenberg, John Chamberlain et Joseph Cornell, introduisant ce que le conservateur William C. Seitz décrit comme la « nouvelle technique » de l'assemblage.

1963 L'exposition « Americans 1963 » présente des artistes Pop dont Robert Indiana, Claes Oldenburg et James Rosenquist, ainsi que les abstractions pures d'Ad Reinhardt.

1964 Le musée s'étend et gagne une nouvelle aile, l'East Wing (anciennement 5 et 7 West 53rd Street), la Garden Wing (l'aile du jardin sur West 54th Street) et un hall d'entrée rénové, le tout conçu par Philip Johnson.

1965 « The Responsive Eye », exposition organisée par Seitz, attire l'attention internationale sur l'art optique ou Op-Art.

1968 Bates Lowry est nommé directeur du musée.

Acquisition des archives Mies van der Rohe.

Le musée fait l'acquisition d'une collection de plus de cinq mille épreuves et négatifs originaux d'Eugène Atget.

L'exposition « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age »

(Regard sur la machine à la fin de l'ère mécanique) explore les changements d'attitudes des artistes envers la technologie.

L'exposition « Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of The Museum of Modern Art, 1879-1967 » (Le mot et l'image: posters et typographie de la collection d'art graphique du Museum of Modern Art, 1879-1967) est la première rétrospective historique consacrée à ce thème.

1969 Création du Department of Prints and Illustrated Books (département des Estampes et des Livres illustrés) dont Riva Castleman est la conservatrice.

L'Art Workers' Coalition organise plusieurs manifestations au musée et émet « 13 Demands » : dont une meilleure représentation des artistes de couleur au sein de l'administration du musée et dans son programme d'expositions, davantage de démarches rendant le musée plus attractif aux minorités et la gratuité de l'entrée.

L'exposition « Spaces » marque la première exploration du musée dans le domaine de l'installation, avec des œuvres de Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin et Robert Morris.

1970 La série « What's Happening » (Ce qui se passe) présente des films en lien avec les questions sociales et politiques d'actualité.

L'exposition phare « Information », organisée par le conservateur associé Kynaston McShine, englobe les pratiques de l'art conceptuel et de la performance d'artistes internationaux.

1971 Création du Department of Drawings (département des Dessins) en tant qu'entité indépendante, sous la direction de William S. Lieberman.

Le MoMA est le premier musée à établir un inventaire numérique du catalogue de ses collections. Organisation des expositions « Romare Bearden » et « Richard Hunt » en réponse aux demandes de l'Art Workers' Coalition. « The Artist as Adversary » présente des œuvres de dissidence, de protestation ou d'attaque.

1974 Création d'un programme de vidéo pionnier par Barbara London et du Video Study Center l'année suivante.

1980 « Pablo Picasso: A Retrospective » attire plus d'un million de visiteurs, inaugurant les expositions à grand succès (blockbuster) du musée.

1981 Guernica de Picasso, en prêt de longue durée au musée depuis 1939, est rendu à l'Espagne.

1984 Projet d'agrandissement majeur conçu par Cesare Pelli avec une nouvelle West Wing et la Museum Tower résidentielle de 56 étages, afin de tirer profit des droits précieux d'utiliser l'espace au-dessus du musée.

L'exposition controversée « "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern » illustre l'influence de l'art dit primitif sur l'expression moderne.

1985 Début de la série d'expositions « New Photography » qui présente les développements récents du médium.

1989 Début de la série « Artist's choice » où des artistes sont invités à organiser une exposition à partir d'œuvres des collections.

1990 « High and Low: Modern Art and Popular Culture » explore la porosité entre « beaux arts » et art commercial au vingtième siècle de films.

1991 Agnes Gund est nommée présidente ; elle occupera ce poste jusqu'en 1993. Elle sera chairman of the board de 1993 à 1995 puis de nouveau présidente de 1995 à 2002.

1992 « Henri Matisse: A Retrospective » est la plus importante exposition de l'artiste organisée à cette date où que ce soit.

1993 Le groupe associé Friends of Education est créé pour soutenir le travail des artistes noirs américains et pour encourager les échanges avec la communauté noire américaine.

« Latin American Artists of the Twentieth Century » est la plus importante exposition jamais organisée sur l'art moderne d'Amérique latine.

1995 Glenn D. Lowry est nommé directeur du musée.

L'exposition « Video Spaces : Eight Installations » présente des installations vidéo tridimensionnelles et des sculptures vidéo.

1996 Lancement du site moma.org.

1999 L'exposition « The Museum as Muse: Artists Reflect » (Le musée comme muse : réflexions d'artistes) critique le concept et la fonction du musée et sa relation à ses collections à travers le travail de plus de cinquante artistes.

Début de l'exposition « MoMA2000 », une expérience de dix-sept mois en trois cycles où, au cours de chaque cycle, des œuvres des collections sont installées thématiquement et non chronologiquement.

2000 Le MoMA fusionne avec PS1 Contemporary Art Center à Long Island City, Queens et les deux institutions collaborent pour lancer la série d'expositions quinquennales « Greater New York».

2001 En vue de la construction du nouveau bâtiment du musée conçu par Yoshio Taniguchi, le MoMA ferme ses galeries de West 53rd Street et installe des galeries temporaires dans une ancienne usine d'agrafeuses à Long Island City, rebaptisée MoMA QNS, conçue par Cooper, Robertson & Partners et Michael Maltzen Architecture. Le déménagement est marqué par une procession de Manhattan à Queens organisée par Francis Alÿs.

2002 Robert B. Menschel est nommé président, poste qu'il occupera jusqu'en 2005 ; il sera ensuite chairman of the board jusqu'en 2007.

2004 L'inauguration du nouveau bâtiment de Taniguchi et de ses espaces rénovés marque le 75e anniversaire du MoMA.

2005 Création du Modern Women's Fund, grâce au soutien de Sarah Peter, afin de promouvoir l'étude des contributions des femmes dans le domaine de l'art. David Rockefeller promet un legs extraordinaire de cent millions de dollars et s'engage en outre à faire un don de cinq millions de dollars tous les ans jusqu'à sa mort. Marie-Josée Kravis est nommée présidente.

2006 Création du Department of Media (département Médias) dirigé par Klaus Biesenbach. Il est rebaptisé Department of Media and Performance Art (département Médias et Performance) en 2009. Le Latin American and Caribbean Fund est établi pour contribuer à l'acquisition d'art moderne et contemporain de ces régions.

2008 Acquisition de la collection et des archives Fluxus de Gilbert et Lila Silverman, qui comprennent plusieurs milliers d'œuvres et près de soixante mètres linéaires d'archives.

2009 Création de «Contemporary and Modern Art Perspectives in a Global Age (C-Map)», un programme de recherche interne inter-départements qui soutient les études en histoires de l'art hors Amérique du nord et Europe occidentale. « Performance 1: Tehching Hsieh» inaugure une série présentant à la fois des performances originales et la reprise de performances historiques.

2011 Acquisition de la collection et des archives Herman et Nicole Daled, une collection majeure d'art conceptuel américain et européen des années 1960 et 1970 qui comprend plus de deux cents œuvres, dont soixante de Marcel Broodthaers. Acquisition de la collection et des archives Seth Seigelaub, dont vingt œuvres majeures d'art conceptuel.

2012 Acquisition des archives Frank Lloyd Wright conjointement avec l'Université de Columbia ; elles comprennent quarante maquettes d'architecture de grande échelle, plus de 65 000 photographies et dessins d'architecture et 300 000 documents.

2015 «Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980» concrétise les recherches de C-MAP à ce jour et explore les similitudes et les réseaux existant entre les artistes d'Europe de l'Est et d'Amérique latine dans les années 1960 et 1970.

2016 Don de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, comprenant plus de cent œuvres d'artistes majeurs d'Amérique latine ; création du Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America (Institut de recherches et d'études de l'art d'Amérique Latine).

2017 Le musée termine la rénovation de l'extrémité Est de son site, première phase du projet d'agrandissement conçu



Paul Cézanne (France, 1839 –1906)
 Le Baigneur, vers 1885
 Huile sur toile, 127 × 96,8 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Collection Lillie P. Bliss, 1934

Lorsque *Le Baigneur* de Paul Cézanne entre officiellement dans les collections alors embryonnaires du Museum of Modern Art en 1934, le tableau, qui a plus de cinquante ans, peut difficilement être décrit comme « moderne », du moins dans la mesure où il ne représente plus « l'art du présent », défini par le MoMA comme sa mission première. Ce qui était à l'avant-garde de « l'art moderne » dans les années 1880 ne l'est plus un demi-siècle plus tard ; pourtant Alfred H. Barr Jr. considère essentiel que le musée propose une chronologie et inclue dans ses collections quelques œuvres remarquables des « ancêtres directs de la peinture contemporaine ». Les tableaux de Cézanne vont donc jouer un rôle particulier dans la chronologie des collections du musée : comme le dit Barr, on ne peut pas comprendre Picasso sans regarder Cézanne.

Le Baigneur démontre parfaitement pourquoi Barr considère Cézanne comme « le père de la peinture moderne », un pionnier qui rompt avec les traditions de la peinture et va avoir un impact profond sur l'orientation de l'art du xxe siècle. Le personnage masculin de Cézanne, au physique gauche et lourd et à l'attitude distante, tranche radicalement avec la pose élaborée, le corps musclé et les proportions idéales de la peinture académique ; c'est un antihéros anonyme. De même, la palette et la touche fondue confondent la hiérarchie traditionnelle entre personnage et fond : ici ils sont interdépendants, se faisant écho, quand ils ne se dissolvent pas l'un dans l'autre.

Cézanne est l'un des quatre artistes européens visionnaires mis à l'honneur lors de la toute première exposition du MoMA, organisée dans un espace loué sur la 5th Avenue en novembre 1929 et qui associe l'artiste à Gauguin, Seurat et van Gogh. Constituée entièrement d'œuvres prêtées, l'exposition montre près de trente toiles de Cézanne, y compris le grand *Baigneur*, prêté par Lillie P. Bliss, vice-présidente du Board of Trustees du musée, et l'une des intrépides « ladies » qui avec Abby Aldrich Rockefeller et Mary Quinn Sullivan ont fondé « Te Modern » moins de six mois auparavant. Saluée comme « la porte-parole de l'art moderne alors qu'il n'a que peu d'admirateurs et sa mécène alors qu'il n'a quasiment pas de marché », Lillie P. Bliss a commencé à collectionner dans les années 1910 et a petit à petit réuni un magnifique ensemble de tableaux postimpressionnistes, dont l'une des plus belles collections d'œuvres de Cézanne en mains privées aux États-Unis. À la fin des années 1920, *Le Baigneur* occupe la place centrale dans son salon, au-dessus de la cheminée, entouré de chefs d'œuvre de moindres dimensions. À sa mort, Lillie P. Bliss lègue l'essentiel de sa collection, y compris *Le Baigneur*, au musée, sous condition que l'institution qu'elle a contribué à fonder « devienne dans les faits ce qui figure dans son nom », c'est-

à-dire un musée, avec une dotation suffisante et une stabilité financière lui permettant d'entretenir une collection permanente. Deux ans plus tard, Barr peut annoncer que la « période d'essai » du musée a pris fin et, les conditions de la donatrice étant remplies, le legs fondateur de Lillie P. Bliss entre officiellement dans les collections du MoMA en 1934.

Charlotte Barat



PAUL CÉZANNE

1839-1906, France

Nature morte aux pommes, 1895-1898

[Still Life with Apples]

Huile sur toile | Oil on canvas
Lillie P. Bliss Collection, 1934

Cézanne se glorifiait de pouvoir « avec une pomme étonner Paris », considérant que l'art moderne avait pour défi de réfléchir à la notion de regard et à la nature véritable de la peinture. Plutôt que l'exactitude de la représentation, Cézanne cherchait à attirer l'attention sur les matériaux et sur sa technique picturale. Ainsi, dans *Nature morte aux pommes*, certaines zones restent inachevées, la toile brute est laissée en réserve et livrée au regard du spectateur.

Comme *Le Baigneur* et des douzaines d'autres chefs-d'œuvre, ce tableau fut légué au MoMA par Lillie P. Bliss avec son accord pour que la plupart des œuvres puissent être vendues pour en acquérir de plus récentes : à l'exception notable de *Nature morte aux pommes* – l'une de ses œuvres préférées – destinée à rester pour toujours dans la collection du musée.

Boasting that he wanted to “a Paris with an apple,” Cézanne explored the challenges of modern art through explorations of seeing and the nature of painting. Rather than trying to imitate real life, Cézanne consistently drew attention to physical reality of his material process. In *Still Life with Apples*, some areas of the painting are unfinished, leaving the canvas bare, available for the viewer's examination.

Like *The Bather* and dozens of modern masterpieces, this painting was bequeathed to MoMA by Lillie P. Bliss. While she agreed that some of her gifts could later be sold in order to acquire newer works, *Still Life with Apples*—one of her favorite paintings—is destined to remain in the Museum's collection forever.



UMBERTO BOCCIONI

1882-1916, Italie | Italy

Stati d'animo I: Gli addii, 1911

[États d'âme I: Les Adieux | States of Mind I: The Farewells]

Stati d'animo II: Quelli che vanno, 1911

[États d'âme II: Ceux qui partent | States of Mind II: Those Who Go]

Stati d'animo III: Quelli che restano, 1911

[États d'âme III: Ceux qui restent | States of Mind III: Those Who Stay]

Huile sur toile | Oil on canvas

Don de | Gift of Nelson A. Rockefeller, 1979



Peintre et sculpteur, Umberto Boccioni est l'un des plus prolifiques théoriciens du Futurisme, mouvement d'avant-garde fondé en Italie en 1909 par le poète F. T. Marinetti. Au centre de la trilogie *Stati d'animo* figure un train, l'un des motifs préférés du Futurisme pour sa capacité à évoquer la vitesse et le dynamisme, et symbole d'un début de XX^e siècle fasciné par la machine.

Dans *Les Adieux*, Boccioni capture les vagues d'individus balayés par la vapeur du train s'élevant dans le ciel. Des lignes obliques font allusion au départ dans *Ceux qui partent*, où le peintre dit vouloir exprimer « la solitude, l'angoisse et la confusion hébétée. » Dans *Ceux qui restent*, les verticales communiquent tout le poids de la tristesse.

Umberto Boccioni was one of the most prolific theorists of early Futurist painting and sculpture, the Italian avant-garde movement founded by the poet F. T. Marinetti in 1909. With the *States of Mind* trilogy, Boccioni aimed to express the sensations and emotions surrounding the departure of a train—one of Futurism's most favored motifs for its capacity to evoke the velocity, dynamism, and machine-driven aspect of the early 20th century.

In *The Farewells*, Boccioni captures the fusion of people swept away in waves as the train's steam billows into the sky. Oblique lines hint at departure in *Those Who Go*, in which Boccioni said he sought to express "loneliness, anguish, and dazed confusion." In *Those Who Stay*, vertical lines convey the weight of sadness carried by those left behind.



Paul Signac (France, 1863-1935)

Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890, Opus 217, 1890

Huile sur toile, 73,5 x 92,5 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don de M. et Mme David Rockefeller, 1991

Le Portrait de Félix Fénéon par Signac est celui de son ami critique d'art et activiste politique. Il est une célébration exubérante et fantaisiste de cette célèbre personnalité du monde culturel progressiste du Paris fin-de-siècle. Vu en profil, Félix Fénéon regarde hors champ. Vêtu d'un costume trois pièces, il porte sa barbichette caractéristique et tient dans la main gauche un

chapeau haut-de-forme, des gants et une canne. De la main droite, il tend avec précaution un lys à un destinataire invisible. La pose du sujet implique le mouvement, pourtant son corps semble d'une immobilité étrange par contraste avec le fond contre lequel il se détache, sorte de tourbillon kaléidoscopique de motifs et de bandes de couleur émanant d'un point central. La figure de Fénéon est tout à la fois en contraste et en continuité avec cet environnement dynamique dont elle se détache tout en étant comme « émaillée » à sa surface.

Les motifs, les symboles et les couleurs qui constituent le fond font visiblement référence à des sources variées, dont les textiles japonais (cf. le motif violet et jaune à gauche) et l'occultisme mystique (les globes astraux qui tournent autour du corps de Fénéon). Le motif du vortex renvoie aux théories énoncées dans l'ouvrage *Cercle chromatique*, publié en 1888 par le théoricien de l'esthétique et de l'optique Charles Henry. Signac et Fénéon partageaient l'intérêt excentrique de Charles Henry pour l'établissement de diagrammes expliquant les correspondances entre les propriétés élémentaires des formes et des couleurs et l'expression des émotions. Dans ce *Portrait de Félix Fénéon*, Opus 217, la multitude de points, tout comme les mesures et les angles, les tons et les teintes rappelés dans le titre, déploient et illustrent le modèle empirique développé par Charles Henry dans son *Cercle chromatique*. Dans une lettre de 1889 à Vincent van Gogh, Signac salue « la grande portée sociale » des théories d'Henry, qui selon lui sont de puissants outils pour enseigner l'art de « voir juste et beau aux ouvriers apprentis, etc. » Dans *Portrait de Félix Fénéon*, Opus 217, Signac célèbre la capacité qu'a l'art, par son attrait, d'attirer un vaste public vers de nouvelles découvertes scientifiques. Ce tableau témoigne de ces enjeux ambitieux de l'art ; c'est à la fois un portrait de Fénéon et une évocation du sens de la vue — un portrait du sujet utilisant sa faculté de voir et une représentation symbolique des nouveaux modes de conception du monde moderne.

Portrait de Félix Fénéon, Opus 217 est une peinture obtenue de haute lutte. Félix Fénéon commença par éluder les premières demandes de Signac de poser pour lui et n'accepta au final qu'à la condition que l'artiste le représente « en effigie, absolument frontalement ». Mécontent que Signac ait ignoré sa demande, Fénéon accrocha tout de même ce portrait de profil chez lui jusqu'à son décès en 1944. Après la mort de sa femme, trois ans plus tard, le tableau sera vendu au premier d'une série de collectionneurs privés, jusqu'à son achat aux enchères par David Rockefeller, trustee de longue date du musée, en 1968. Estimant que ce tableau est destiné au MoMA, Rockefeller et sa femme Peggy promettent généreusement l'œuvre au musée en 1970 et en font un don partiel officiel en 1991, dans le cadre d'une donation historique qui comprend des chefs-d'œuvre de Cézanne, Matisse et Picasso, entre autres. À la mort de David Rockefeller, en mars 2017, ces dons intègrent les collections du musée de façon plénière.

Cara Manes



KURT SCHWITTERS

1887–1948, Allemagne | Germany

Chez Kurt Schwitters, le collage cubiste est associé au mouvement Dada qui embrassa l'irrationnel et l'absurde en réponse aux atrocités de la Première Guerre mondiale. Le terme *Merz* provient de la seconde syllabe du mot allemand « Kommerz » ; il est employé par Schwitters pour désigner l'égalité entre tous les sujets et les matériaux artistiques. Schwitters crée ses assemblages à partir de débris et de fragments qu'il assemble sur des panneaux peints. *Merz* devient pour lui une philosophie et un but : « Ma dernière ambition, c'est l'union de l'art et du non-art dans un tableau du monde *Merz* » écrit-il en 1920.

Ces collages étaient la propriété de l'artiste et collectionneuse Katherine Dreier, présidente de la Société Anonyme qu'elle avait fondée à New York en 1920 avec Marcel Duchamp et Man Ray dans le but de lancer, soutenir et présenter l'art moderne.

Kurt Schwitters was inspired by Cubist collage and by his association with the Dada movement, with its embrace of the irrational and absurd in response to the atrocities of World War I. *Merz*, a term employed by Schwitters to denote equality among all artistic purposes and materials, stems from the second syllable of the German word for commerce, *Kommerz*. Schwitters created his assemblages from urban detritus and other objects he scavenged then carefully composed and affixed to painted boards. *Merz* became Schwitters's personal philosophy: "My ultimate aspiration is the union of art and non-art in the *Merz* total world view," he wrote in 1920.

These collages belonged to artist and collector Katherine Dreier, who was the president of the Société Anonyme, which she founded in New York in 1920 with Marcel Duchamp and Man Ray to introduce, support, and present modern art.

Merz 22, 1920

Papier imprimé découpé et collé et encre sur papier, bordure en carton |
Cut-and-pasted printed paper and ink on paper with cardstock border
Legs Katherine S. Dreier | Katherine S. Dreier Bequest, 1953

Merzzeichnung 83. Zeichnung F, 1920

[*Dessin Merz 83. Dessin F | Merz Drawing 83. Drawing F*]

Papiers imprimés découpés et collés, bordure en carton |
Cut-and-pasted papers on paper with cardstock border
Legs Katherine S. Dreier | Katherine S. Dreier Bequest, 1953

Merz 458, vers 1922

Papiers colorés et imprimés découpés et collés, bordure en carton |
Cut-and-pasted colored and printed papers on paper with cardstock border
Legs Katherine S. Dreier | Katherine S. Dreier Bequest, 1953

Mz 704. Bühlau, 1923

Papiers et tissu colorés et imprimés découpés et collés sur carton |
Cut-and-pasted colored and printed papers and cloth on cardstock
Legs Katherine S. Dreier | Katherine S. Dreier Bequest, 1953

Merz 460. Twee onderbroeken, 1921

[*Merz 460. Deux sous-tiroirs | Two Underdrawers*]

Papiers et tissu colorés et imprimés découpés et collés sur carton |
Cut-and-pasted colored and printed papers and fabric on cardstock
Legs Katherine S. Dreier | Katherine S. Dreier Bequest, 1953



Pablo Picasso (Espagne, 1881-1973)
Jeune garçon au cheval, 1905-1906
Huile sur toile, 220,6 × 131,2 cm

Te Museum of Modern Art, New York
Te William S. Paley Collection, 1964

Bien que conçue comme une étude pour un grand format jamais réalisé — L'Abreuvoir, qu'on ne connaît qu'à travers une étude à la gouache conservée au Metropolitan Museum of Art —

Jeune garçon au cheval n'a rien d'une esquisse préparatoire. De plus, bien que peint en 1905 - 1906, ce tableau grandeur nature aux tonalités neutres de bruns et de gris ne semble pas plus appartenir à ce que l'on appelle la « période rose » de Picasso pendant laquelle il est réalisé — et il ne fait pas ouvertement référence au monde du cirque, principal sujet traité par l'artiste durant ces deux années. S'y manifeste plutôt le tour classique et sculptural que prend l'art de Picasso cet hiver-là. Au Louvre, Picasso regarde l'art grec ; les poses rigides et majestueuses de la sculpture classique le fascinent et trouvent ici un écho dans l'immobilité du garçon, la solennité de son expression et la noblesse de son geste d'autorité — le cheval obéit à son ordre sans rêné. Picasso est également profondément influencé par Paul Cézanne, dont il a vu le travail chez leur marchand commun, Ambroise Vollard et au Salon d'Automne de 1904.

L'usage récurrent du brun et du gris pour les figures et le fond, la touche de pinceau exploratoire et les contours irréguliers de Jeune garçon au cheval sont tous dans l'esprit de Cézanne.

De fait, la monumentalité et la frontalité du garçon ne peuvent se comprendre qu'en référence au Baigneur de Cézanne — peint dix ans plus tôt, exposé et vendu par Vollard et entré dans les collections du MoMA en 1934.

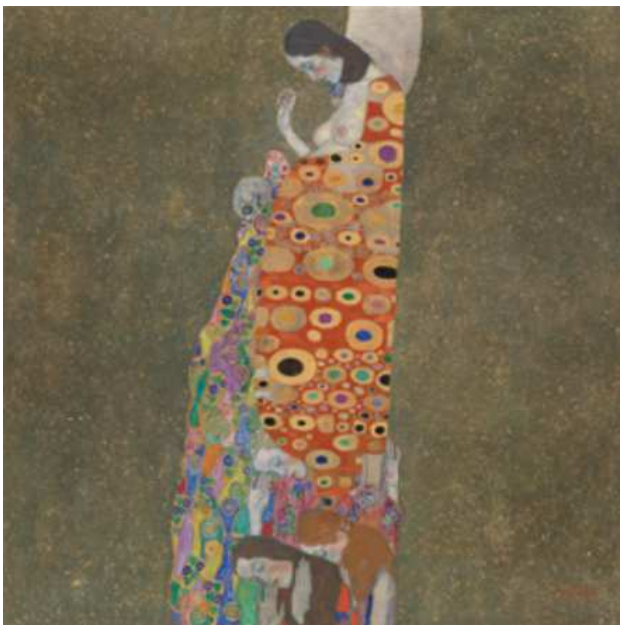
En 1939, ces deux chefs-d'œuvre apparentés sont montrés ensemble pour la première fois lors de l'exposition marquant le dixième anniversaire du musée, « Art in Our Time » (L'Art de notre temps). Trois ans plus tôt, William S. Paley, pionnier de la radio et fondateur de CBS1 a acheté Jeune garçon au cheval par l'intermédiaire de son agent européen Albert Skira

après que le tableau a quitté la célèbre collection de Paul et Elsa von Mendelssohn-Bartholdy à Berlin. Le jeune collectionneur s'y attache immédiatement et le considère comme l'un de ses biens les plus précieux. Après que le tableau a figuré dans l'exposition « Art in Our Time »,

Alfred H. Barr Jr. persuade Paley de prolonger l'accord de prêt, ce qui permet au MoMA de l'exposer et de publier l'œuvre à de nombreuses reprises durant les vingt-cinq années suivantes — avant que Paley n'en fasse un don plus que généreux au musée en 1964. Le collectionneur,

soutien actif du MoMA tout au long de sa vie, a occupé les postes de président et de chairman et contribué à l'achat de nombreuses œuvres importantes avant de léguer la totalité de sa collection au musée en 1990.

Lynn Rother



Gustav Klimt (Autriche, 1862–1918)

Die Hoffnung, II (L'Espoir II), 1907–1908

Huile, or et platine sur toile, 110,5 × 110,5 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Jo Carole and Ronald S. Lauder Fund et Helen Acheson Fund, et Serge Sabarsky, 1978

Gustav Klimt est l'un des principaux peintres du groupe d'artistes qui rompt avec l'Académie de Vienne en 1897 et se regroupe dans un mouvement baptisé Sécession, étendard sous lequel Klimt organise des expositions et élabore un style libéré de

l'historicisme conservateur alors prédominant.

L'Espoir II fait partie des tableaux exécutés par Klimt dans son emblématique style Jugendstil ou art nouveau, où figurent des silhouettes allégoriques stylisées sur des fonds ornementaux. L'alternance de surfaces mates et réfléchissantes de ces tableaux — qui intègrent des métaux précieux évoquant des royaumes hors du monde — les fait osciller entre planéité et bidimensionnalité. Dans L'Espoir II, une femme enceinte, pâle, les seins nus, vêtue d'une tenue aux motifs chatoyants de cercles polychromes et or, incline la tête de façon méditative. Les symboles de l'amour, de la naissance et de la mort coexistent dans un équilibre délicat. Un crâne flotte dangereusement au-dessus de son ventre, et à ses pieds, abrité dans son ample vêtement, un groupe de trois silhouettes féminines à la tête baissée lève les mains dans un geste d'imploration. Intitulée Vision du vivant de Klimt, l'œuvre est rebaptisée L'Espoir II par association avec un tableau plus ancien, L'Espoir I (1903), où l'on voit une femme enceinte entièrement nue entourée de silhouettes menaçantes et d'un crâne suspendu. En allemand, dans le contexte de la grossesse, Hoffnung (espoir) veut également dire enceinte. Outre ces deux tableaux, Klimt a fait plusieurs études de femmes enceintes nues.

En 1978, L'Espoir II est le premier tableau Jugendstil de Klimt à entrer dans une collection publique ou privée aux États-Unis. William Rubin écrit : « Pendant de nombreuses années

le Museum of Modern Art — comme de nombreux musées dans le monde — a essayé de se procurer une œuvre majeure de Klimt de style art nouveau (ou Jugendstil). La réputation de

Klimt comme figure centrale de l'art fin-de-siècle provient de ces tableaux symbolistes ornementaux. » Au printemps 1977, le musée apprend que L'Espoir II, alors dans une collection

privée à Vienne, est à vendre. Il est excessivement rare de trouver un Klimt aussi emblématique encore en mains privées et l'acquisition nécessite l'accord du Bundesdenkmalamt autrichien, l'office des monuments historiques, pour l'obtention d'une licence d'exportation permanente exceptionnelle. Une fois la licence accordée, le musée doit encore réunir les fonds pour acheter l'œuvre. Rubin, après consultation du Comité d'acquisition des peintures et des sculptures du MoMA décide qu'un tableau antérieur de Klimt, Le Parc (1910 ou avant), le premier à être entré dans les collections, devrait être vendu au marchand Serge Sabarsky pour faciliter l'achat de L'Espoir II ; proposition que Gertrud Mellon, donatrice des fonds qui avaient permis l'achat du Parc, accepte avec enthousiasme. Le produit de la vente et des contributions du Jo Carole and Ronald S. Lauder Fund et du Helen Acheson Fund permettent au musée d'accueillir L'Espoir II dans ses collections le 26 juin 1978. La perte du Parc ne sera que temporaire : par chance, le musée pourra racheter le tableau à Sabarsky et aujourd'hui les deux œuvres figurent parmi les chefs d'œuvre des collections du MoMA.

Akili Tommasino



Giorgio de Chirico (Italie, né en Grèce, 1888–1978)
 Gare Montparnasse (La Mélancolie du départ), Paris, début 1914
 Huile sur toile, 140 × 184,5 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Don de James Trall Soby, 1969

En 1969, le spécialiste et critique d'art James Trall Soby fait don de la Gare Montparnasse de Giorgio de

Chirico au MoMA en témoignage de son attachement au musée, auquel il a fait généreusement don de nombreuses œuvres au fil des ans — dont huit tableaux de De Chirico.

Soby avait été nommé trustee du MoMA en 1942 ; il se dévouera pendant près de quarante ans à cette fonction et à cette institution. Collectionneur pionnier de l'art moderne aux États-Unis, il commence dans les années 1930 à réunir des œuvres d'artistes contemporains, qu'il connaît personnellement pour beaucoup. Alors qu'il travaille à son premier livre, *After Picasso*, Soby se convainc que, dans sa jeunesse, De Chirico a été le point de départ central à la fois des rêveries des néoromantiques et des affronts à la logique des surréalistes. Il n'est donc guère surprenant que lorsque son ami le marchand d'art Pierre Matisse organise une exposition des premières peintures de De Chirico en décembre 1935 dans sa galerie newyorkaise, ce spécialiste passionné achète directement quatre des toiles présentées. On aurait pu croire qu'avec cet achat extravagant Soby avait acquis assez de tableaux de l'artiste italien pour toute sa vie, comme il en a convenu lui-même¹. Pourtant, en 1940, à l'occasion de l'exposition suivante de De Chirico organisée par Pierre Matisse, Soby en achète trois autres dont *Gare Montparnasse*.

L'artiste prend alors la première place dans la collection Soby comme dans ses écrits.

On connaît surtout Giorgio de Chirico pour son style « métaphysique », qu'il commence à développer vers 1910 et qu'il formalisera plus tard sous le nom de *scuola metafisica*. Contrairement au futurisme italien qui veut éradiquer le passé et met l'accent sur la vitesse, la technologie et l'industrialisation urbaine du début du xxe siècle, les tableaux métaphysiques de De Chirico sont mélancoliques et silencieux. Dans *Gare Montparnasse*, aussi appelé *La Mélancolie du départ*, il semble que le train n'arrivera jamais, son épais panache de fumée blanche monte verticalement sans indication de mouvement et les deux minuscules passagers aux longues ombres mystérieuses semblent figés. Le tableau arrête le temps à l'heure précise indiquée par l'horloge de la gare, bien que la lumière soit trop sombre pour le jour et trop claire pour la nuit. La présence de bananes démesurées au premier plan est inexplicable ; de fait, toute la scène est baignée de mystère. Les tableaux de De Chirico évoquent une atmosphère d'incertitude, non par l'invention de formes nouvelles mais par l'assemblage d'objets et d'architectures aux géométries altérées et faussées qui en soulignent le pouvoir évocateur et poétique. L'architecture de la gare combine des références médiévales, renaissantes et néoclassiques d'une manière caractéristique de l'art métaphysique de De Chirico. Toutefois, *Gare Montparnasse* reflète aussi la structure moderne et commerciale de la vraie gare (la plus proche de l'atelier du peintre durant ses années parisiennes). À cet égard, ce tableau est unique parmi les premières œuvres de l'artiste.

Lynn Rother



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880-1938, Allemagne | Germany

Strassenszene Berlin, 1913

[Scène de rue à Berlin | Street, Berlin]

Huile sur toile | Oil on canvas
Achat | Purchase, 1939

Ernst Ludwig Kirchner est l'un des fondateurs de Die Brücke, une société d'artistes formée à Dresde en 1905, à l'avant-garde de l'expressionnisme allemand. Peu après la dissolution du groupe en 1913, il est isolé à Berlin où il vit dans la précarité et entreprend de peindre plusieurs scènes de rue. Son choix de couleurs vives et de formes déformées, associé à des touches vigoureuses et à un usage répété de verticales légèrement incurvées, est emblématique de cette période expressionniste. Kirchner représente l'énergie et l'intensité de la modernisation rapide de la capitale allemande. Sa toile se concentre sur deux prostituées, identifiables à leur maquillage outrancier, leur démarche provocante et à la coiffe en plume portée par l'une d'entre elles.

En 1937, plusieurs milliers d'œuvres considérées par les nazis comme « dégénérées » sont retirées des musées d'État allemands. *Scène de rue à Berlin* est exclue de la Nationalgalerie. Karl Buchholz, un marchand d'art commandité par le gouvernement allemand, vend cette toile au MoMA en 1939 par l'entremise de Curt Valentin, marchand d'art basé à New York.

Ernst Ludwig Kirchner was the leading member of Die Brücke, a society of artists that formed in Dresden in 1905 and went on to be at the vanguard of German Expressionism. Shortly after the group disbanded in 1913, Kirchner, feeling isolated and living precariously in Berlin, painted several street scenes of the pulsating metropolis. The use of arbitrary color and distorted forms, in addition to his vigorous brushwork and his repeated use of slightly curving verticals, serve as hallmarks of this Expressionist moment. Kirchner chose to represent the energy and intensity of the rapidly modernizing German capital by focusing on two prostitutes, identifiable as such by their excessive makeup and flamboyant work and by the feather headdress worn by one of them.

In 1937, many thousands of works deemed "degenerate art" by the Nazis were removed from state-owned German museums, including *Street, Berlin* from the Nationalgalerie. Karl Buchholz, an art dealer acting on behalf of the German government, sold this painting to MoMA in 1939 through New York-based dealer Curt Valentin.



FRANCIS PICABIA

1879–1953, France

M'Amenez-y, 1919-1920

Huile et émail sur carton | Oil and enamel paint on cardboard
Helena Rubinstein Fund, 1968

M'Amenez-y appartient aux œuvres « mécanomorphiques » réalisées par Francis Picabia pendant ses années Dada – entre 1915 et 1921 environ. Elles doivent leur nom à leur inspiration mécanique. La forme circulaire de *M'Amenez-y* cite directement une illustration scientifique publiée à l'automne 1919 dans le magazine de vulgarisation français *La Science et la Vie*. Picabia accompagne son sujet mécanique d'inscriptions énigmatiques dont la phrase titre « M'Amenez-y », un jeu de mots sur la mémoire, parfois perçu comme un commentaire de l'artiste sur son rapport à la peinture.

L'œuvre fut exposée au MoMA pour la première fois en 1968, lors de l'exposition « Dada, Surrealism, and Their Heritage ». Elle fut ensuite achetée à la veuve de Jean (Hans) Arp, artiste et ami de Picabia.



Henri Matisse (France, 1869–1954)

Poisson rouge et Palette, 1914

Huile sur toile, 146,5 × 112,4 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Don et legs de Florene M. Schoenborn et Samuel A. Marx, 1964

Dans une carte postale adressée au peintre Charles Camoin, Henri Matisse explique que sur le côté droit de *Poisson rouge et Palette*, il a représenté « quelqu'un une palette à la main qui observe. » On considère généralement que cet observateur est l'artiste lui-même. *Poisson rouge et Palette* est la dernière de six œuvres de Matisse montrant des poissons rouges dans un intérieur et c'est aussi la plus abstraite. Si l'on compare cette toile à *Intérieur avec un poisson rouge* (1914) qui la précède, dont la gamme de couleurs et la composition sont similaires, les objets dépeints dans *Poisson rouge et Palette* sont presque dépourvus de volume et l'espace qu'ils occupent n'a pas de profondeur, paraissant presque en aplat à la surface du tableau. Ces caractéristiques, tout comme la variété de plans angulaires et les changements de perspective au sein de la composition, témoignent de l'impact du cubisme sur Matisse à cette époque, particulièrement tel que le pratique Juan Gris avec lequel Matisse s'est lié d'amitié l'année précédente.

Tout au long de sa carrière, qui couvre la première moitié du xxe siècle, Matisse fait preuve d'une invention constante dans tous les médiums : peinture, sculpture, dessin, estampes ou papiers découpés. Plus tôt, il a été associé au fauvisme et à ses couleurs franches et crues qui choquent les spectateurs de l'époque. Matisse décrira par la suite son processus artistique comme « une construction par surfaces colorées », ce qui est évident dans sa poursuite, tout au long de sa carrière, d'une réinvention de la relation entre couleur et ligne.

Alfred H. Barr Jr. avait une grande admiration pour l'art de Matisse : « Dans un monde assombri par la peur et embourbé dans les mensonges, écrit Barr en 1951, Matisse a cherché la vérité et la sérénité en transformant la joie que lui procure le monde visible en œuvres aux formes vigoureuses et aux couleurs joyeuses. » Ces lignes sont écrites à l'occasion de la seconde grande rétrospective de Matisse au MoMA ; la précédente, vingt ans auparavant, était la première exposition du musée dédiée à un seul artiste. Le MoMA acquiert *Intérieur avec un étui à violon* (1918-1919), son premier tableau de Matisse en 1934. *Poisson rouge et Palette* est présenté pour la première fois cinq ans plus tard, prêté par Jeanne Doucet, la veuve du célèbre couturier et collectionneur français Jacques Doucet, pour figurer dans l'exposition marquant le dixième anniversaire du musée, « Art in Our Time », qui inaugure le nouveau bâtiment phare du MoMA sur West 53rd Street. *Poisson rouge et Palette* revient au musée pour de nombreuses expositions jusqu'à son achat en 1964 grâce à un don et un legs de Florene M. Schoenborn et Samuel A. Marx.

Emily Liebert



Kurt Schwitters (Allemagne, 1887–1948)

Merz 460. Twee onderbroeken, 1921

Papiers et tissu colorés et imprimés découpés et collés sur carton,
20 × 16,8 cm

The Museum of Modern Art, New York

Legs Katherine S. Dreier, 1953

Ces cinq collages de Kurt Schwitters entrent dans les collections du MoMA en 1953 par le biais d'un legs de Katherine Dreier en 1953. Artiste et collectionneuse, elle est présidente de la Société Anonyme qu'elle a fondée à New York en 1920 avec Marcel Duchamp et Man Ray, pour faire connaître, soutenir et exposer l'art moderne. Katherine Dreier réunit des œuvres pour la Société et pour sa propre collection. Elle n'achète que des artistes vivants, y compris au tout début de leur carrière, et fait partie des premiers collectionneurs américains à acheter des œuvres de Duchamp, Kandinsky, Léger et Mondrian. Ses origines familiales à Brême en Allemagne lui font accorder une place particulière aux artistes allemands, dont Schwitters. À sa mort en 1952, certaines œuvres rejoignent la collection de la Société Anonyme à

l'université de Yale et son exécuteur testamentaire, Marcel Duchamp, répartit celles qui restent. Conscient de l'importance de la collection de Katherine Dreier, Alfred H. Barr Jr. s'attache à obtenir 102 œuvres pour le MoMA. Parmi celles-ci, dix-neuf sont de Schwitters.

Schwitters joue un rôle important dans les activités et les expositions organisées par la Société Anonyme. Katherine Dreier rencontre l'œuvre de l'artiste pour la première fois en 1920 à la galerie Der Sturm à Berlin. Cinq ans plus tard, elle commence à correspondre avec lui et lui rend visite pour la première fois à Hanovre en 1926. Une vive amitié voit le jour et ils échangent des œuvres et des nouvelles de leurs communautés artistiques respectives. Après la Première Guerre mondiale, Schwitters invente le terme Merz pour décrire ses collages de matériaux de récupération, une approche qui veut montrer comment la destruction nourrit la création. Merz, un mot dépourvu de sens inventé par Schwitters pour souligner l'égalité existant entre tous les propos artistiques et tous les matériaux, vient de la deuxième syllabe de Kommerz, commerce en allemand. Schwitters crée ses assemblages à partir de débris urbains et d'autres objets de récupération, soigneusement assemblés et fixés sur des planches peintes ; il en produira plus de deux mille au cours de sa carrière. Schwitters associe dessin, peinture, gravure et écriture et bouleverse les catégories artistiques conventionnelles pour créer des œuvres de papier aussi bien que sur papier. De multiples morceaux de papier imprimé superposés aux bordures brutes déchirées à certains endroits, lisses et droites à d'autres, créent une juxtaposition de lignes et de textures variées.

Dans ces cinq collages, Schwitters met de côté les effets picturaux en faveur d'une planéité plus audacieuse, construite depuis le centre de l'œuvre vers l'extérieur. La stabilité formelle du format en grille, aux mouvements diagonaux soigneusement préparés, contient une interaction entre les formes qui anime la géométrie rectiligne. Quoique accrochées verticalement sur un mur, ces œuvres ont pour thème l'horizontalité et redéfinissent le tableau comme surface de réception ouverte à l'accumulation des choses du monde, pour reprendre la description que donne le critique Leo Steinberg de l'art de Robert Rauschenberg¹. Merz devient la philosophie personnelle de Schwitters : « Mon ambition ultime est l'union entre l'art et le non-art dans la vision globale du monde de Merz » écrit-il en 1920. Il passe la fin de sa carrière à travailler au Merzbau, une architecture ambitieuse et non finalisée, constituée d'objets et de débris, pour laquelle le MoMA lui accorde une subvention.

Heidi Hirschl



Ludwig Mies van der Rohe

(États-Unis, né en Allemagne, 1886–1969)

Projet de bâtiment de bureaux en béton, Berlin, Allemagne, 1923

Fusain et crayon sur papier, 138,4 × 288,9 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Archives Mies van der Rohe, don de l'architecte, 1968

Le lien étroit entre Mies van der Rohe et le Museum of Modern Art date de sa participation à la première exposition d'architecture du musée « Modern Architecture: International Exhibition » en 1932. Cette manifestation majeure fait connaître Mies van der Rohe à un large public américain généralement peu au fait de son travail. Elle marque aussi les débuts de sa longue collaboration avec Philip Johnson qui, dans le cadre de ses rôles multiples de conservateur, mécène et plus tard d'architecte, milite sans relâche pour que la vision architecturale de Mies soit acceptée aux États-Unis. Ce lien étroit est à l'origine de la présence de l'architecte dans de nombreux projets et expositions du MoMA et de la collaboration entre Philip Johnson et Mies van der Rohe pour le Seagram Building, le seul bâtiment de ce dernier à New York.

Ce grand dessin de projet fait partie des centaines de feuilles laissées derrière lui par Mies van der Rohe lorsqu'il fuit en hâte l'Allemagne en 1938. Plusieurs années plus tard, lors des bouleversements qui marquent la fin de la Seconde Guerre mondiale, le contenu de son bureau de Berlin est mis en caisses et envoyé en Allemagne de l'Est, au domicile des parents de l'un de ses salariés, Eduard Ludwig. Les caisses vont y rester, inaccessibles du fait de la partition de l'Allemagne, jusqu'en 1963, date à laquelle elles seront remises à l'architecte âgé qui vit alors à Chicago. Le fait d'avoir été séparé durant vingt-cinq ans de ses dessins ne le rend pas particulièrement nostalgique ou possessif ; peu après, Mies van der Rohe commence à offrir certains dessins sélectionnés au MoMA, donnant de vastes ensembles en 1963 et 1965. Au cours de cette décennie, le dialogue continu avec Philip Johnson, Alfred H. Barr Jr. et Alfred Drexler, conservateur ou chef du département d'Architecture et de Design porte ses fruits et Mies van der Rohe décide de faire don de la totalité de ses archives en 1969. Les archives Mies van der Rohe constituent le premier fonds d'archives d'architecture du MoMA ; en 2012, le musée va s'associer à l'université de Columbia pour mettre en place la Frank Lloyd Wright Foundation Archives, réunissant deux titans de l'architecture moderne.

Le spectaculaire fusain du Concrete Ofce Building Project (Projet de bâtiment de bureaux en béton) est le plus grand dessin du fonds Mies van der Rohe, ce qui se justifie pour ce qui aurait été, si elle avait été réalisée, l'une des plus grandes structures construites par l'architecte.

Reproduite dans le premier numéro du magazine d'avant-garde berlinois G, le projet incarne le concept de « construction de peau et d'os » de Mies van der Rohe. L'édifice est dépouillé pour ne conserver que ses éléments structurels essentiels : de longues poutres horizontales en béton alternant avec les rubans en verre des fenêtres pour créer un agencement rythmique de plans.

Par son abstraction monumentale, le Concrete Ofce Building offre un contraste saisissant avec les bâtiments historiques qui l'entourent et rappelle les explorations antérieures de Mies van der Rohe dans le domaine de l'urbanisme : projets pour la Friedrichstrasse (1921) et du Glass Skyscraper (Gratteciel de verre) (1922). Avec ses plans pour la Concrete Country House (1923) et la Brick Country House (1924), ces cinq projets expérimentaux du début des années 1920 ont affirmé la place de Mies van der Rohe à l'avant-garde du mouvement moderniste

Paul Galloway



Edward Hopper (États-Unis, 1882–1967)

House by the Railroad (Maison près de la voie ferrée), 1925

Huile sur toile, 61 × 73,7 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don anonyme, 1930

En 1930, *House by the Railroad* (Maison près de la voie ferrée) d'Edward Hopper est l'une des toutes premières œuvres à entrer dans les collections du MoMA. Ce tableau montrant un bâtiment de style victorien isolé, baigné d'une lumière oblique, au soubassement curieusement tronqué par des rails de chemin de fer, évoque remarquablement l'atmosphère à la fois paisible et intense qui deviendra la marque de fabrique de l'artiste. Exécutée en 1925, alors que Hopper commence à être connu, l'œuvre est vendue l'année suivante à Stephen C. Clark, héritier des machines à coudre Singer et collectionneur passionné.

En octobre 1929, Clark entre au conseil du Museum of Modern Art qui doit ouvrir prochainement et accepte aussitôt de prêter son Hopper pour la seconde exposition du musée, « *Paintings by Nineteen Living Americans* ». Avec une sélection allant d'artistes plutôt « conservateurs » aux plus « radicaux » et « avancés », l'exposition a pour ambition de présenter des artistes qui, selon le jeune directeur et fondateur du MoMA, Alfred H. Barr Jr., sont « représentatifs des principales tendances de la peinture contemporaine américaine. »

Ce choix délibérément éclectique suscite aussitôt la controverse et Hopper n'y échappe pas : certains critiques vont jusqu'à remettre en cause la présence même de l'artiste dans un musée prétendument dédié à « l'art moderne », arguant que Hopper « a autant à faire avec le modernisme qu'une colonne dorique. »

Peu après la fin de l'exposition, Clark émet le souhait d'offrir *House by the Railroad* au MoMA de façon anonyme. Ces donations sont essentielles pour le jeune musée : sans fonds dédiés aux achats, Barr doit compter sur la générosité des trustees et autres mécènes pour commencer à construire la collection ; cependant, s'il est toujours très reconnaissant des dons reçus, il brûle de mettre en place une politique d'acquisition cohérente et « contrôlée ». « L'élaboration d'une collection ne peut pas être laissée au hasard », affirme-t-il.

Pourtant, Barr considère à l'évidence que la donation de Clark est providentielle ; en témoigne le fait que le musée cite fréquemment *House by the Railroad* comme l'une des premières œuvres à entrer dans ses collections, preuve aussi de l'estime de Barr et pour Hopper et pour cette œuvre en particulier, qu'il place parmi les « meilleurs tableaux américains » du MoMA.

Il symbolise également le souhait du musée de démontrer son soutien au monde de l'art américain, même si son directeur préfère les artistes européens et s'interroge sur la question de collectionner dans un domaine où le Metropolitan Museum of Art investit déjà, bientôt rejoint par le nouveau Whitney Museum. Mais dans un contexte de montée du nationalisme, en offrant le tableau de Hopper, Clark souhaite « [désarmer] nos critiques qui nous disent trop exotiques ou trop étrangers. » Il explique : « Il est tout à fait souhaitable pour le musée de commencer une collection qui, au début à tout le moins, soit à prédominance américaine. »

En 1933, le MoMA organise la première rétrospective de Hopper et *House by the Railroad* est l'un des plus anciens tableaux de l'artiste à figurer dans l'exposition. Cette œuvre est aujourd'hui une pierre angulaire des collections du MoMA. Fréquemment accrochée aux cimaises du musée, elle voyage également vers de nombreuses destinations aux États-Unis et partout dans le monde.

Charlotte Barat



Pablo Picasso (Espagne, 1881–1973)
 L'Atelier, Paris, hiver 1927–1928
 Huile sur toile, 149,9 × 231,2 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Don de Walter P. Chrysler Jr., 1935

Le travail de Pablo Picasso est exposé pour la première fois au MoMA lors de l'exposition « Painting in Paris from American Collections » (La Peinture à Paris dans les collections américaines), troisième exposition de la toute jeune institution qui ouvre en janvier 1930, deux mois seulement après l'inauguration du musée. L'engagement du MoMA envers le travail de Picasso couvre l'intégralité de sa carrière et intègre tous les médiums ; le musée détient à ce jour plus de 1 300 œuvres de l'artiste, ce qui le place au deuxième rang des collections de Picasso où que ce soit dans le monde, derrière le musée Picasso à Paris.

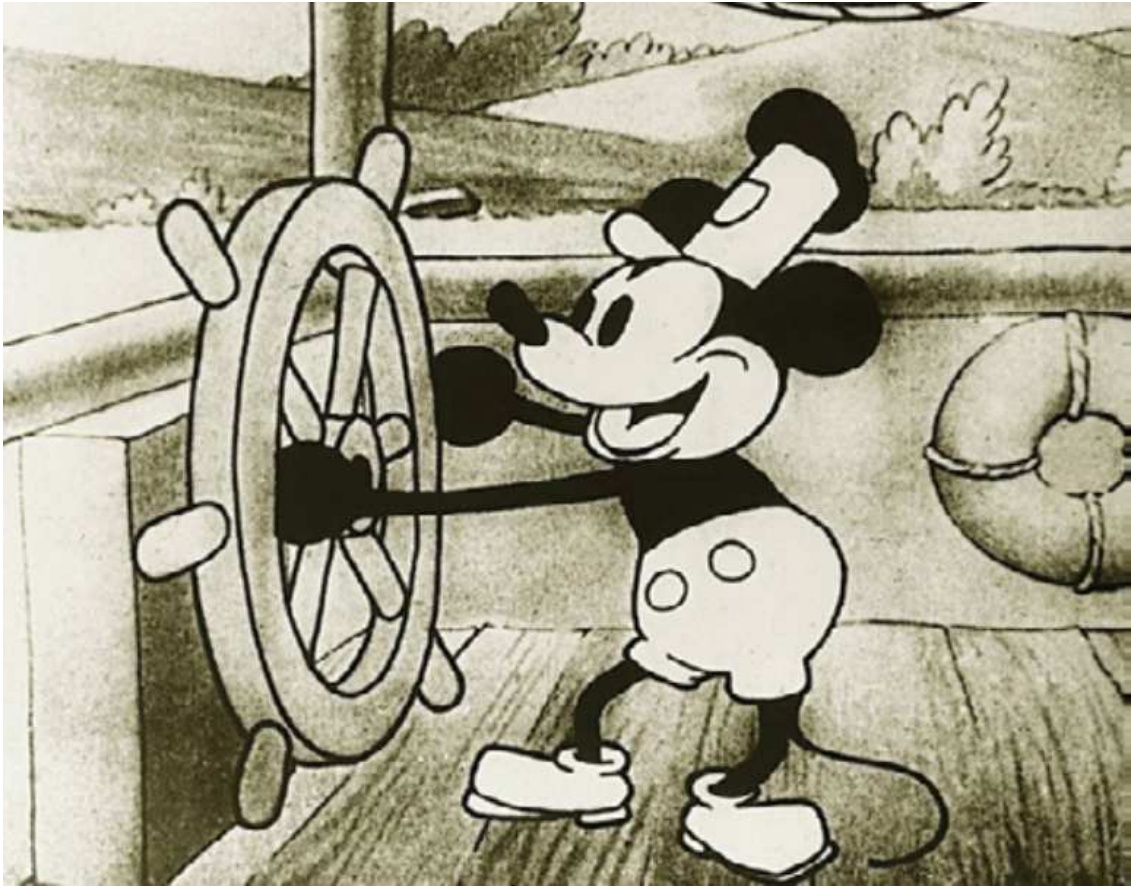
À l'hiver 1927, Picasso s'éloigne nettement de ses figures courbes et douces pour aller vers des formes plus épurées et plus simplifiées, comme on peut le voir dans son monumental Atelier ainsi que dans Peintre et Modèle, une composition très proche de 1928, également dans les collections du MoMA. Dans le cas de L'Atelier, le peintre (à gauche), son sujet (bol de fruit, nappe rouge et buste en plâtre blanc) et le décor (porte, table et décor encadré) sont réduits à des réseaux élémentaires de lignes qui se coupent et de géométries superposées.

Les outils du peintre sont évoqués (la palette, un trou circulaire ; le pinceau, une ligne), sa toile est blanche. Si L'Atelier a été rattaché à des prédécesseurs précis dans l'histoire de l'art, dont Les Ménines de Velasquez (1656), la simplification formelle du peintre et de son atelier porte aussi la marque du cubisme, partageant certaines caractéristiques des œuvres plus anciennes du corpus personnel de Picasso, comme Tête d'homme au chapeau (1912), ainsi que des masques traditionnels des cultures Kwele et Igbo des pays côtiers de l'Afrique de l'Ouest. L'Atelier incarne ainsi le pouvoir englobant du regard rétrospectif de Picasso.

En 1935, L'Atelier est offert au MoMA par l'héritier des automobiles Chrysler, Walter Percy Chrysler Jr. L'année suivante, Alfred H. Barr Jr. place l'œuvre de Picasso au premier plan de sa mythique et

tentaculaire exposition, « Cubism and Abstract Art » ; vingt-huit œuvres de l'artiste y sont exposées dont L'Atelier. En 1939, Walter Percy Chrysler, qui possède alors la plus importante collection de Picasso aux États-Unis, prête trente-trois œuvres pour l'exposition « Picasso: Forty Years of His Art », également organisée par Barr, qui reste la plus vaste rétrospective de l'artiste aux États-Unis à ce jour.

Kayla Dalle Molle



Walt Disney (États-Unis, 1901 –1966)

Ub Iwerks (États-Unis, 1901–1971)

Steamboat Willie, 1928

Film 35 mm (noir et blanc, sonorisé), 8 minutes

Te Museum of Modern Art, New York

Acquis auprès de la Walt Disney Corp, 1936

En août 1935, quelques mois après la création de la Film Library du MoMA, la première conservatrice cinéma du musée, Iris Barry, se trouve dans le luxuriant jardin de Pickfair, résidence des stars de cinéma Mary Pickford et Douglas Fairbanks à Hollywood. Elle s'adresse à un groupe de directeurs de studios, metteurs en scène et célébrités dont Samuel Goldwyn, Walt Disney, Ernst Lubitsch et Harold Lloyd et lance une idée révolutionnaire : leurs films ne sont pas seulement des produits commerciaux ; ils méritent d'être étudiés et préservés dans un musée dédié à l'art moderne. Iris Barry sait que pour atteindre son objectif en tant que conservatrice, à savoir « identifier, obtenir et conserver les films majeurs, américains et étrangers, de toutes les périodes depuis 18891 » il lui faut le soutien de Hollywood, ce qui implique de gérer adroitement les tensions existantes entre art et commerce. Iris Barry leur garantit que la Film Library du MoMA ne ferait pas concurrence commerciale aux studios, son objectif étant purement pédagogique et visant à mettre en place une approche plus scientifique du médium.

Le soutien obtenu par Iris Barry ce soir là fut suivi peu après du don de Steamboat Willie par la Walt Disney Corporation. Ce court métrage d'animation d'avant-garde créé par Walt Disney et Ub Iwerks marque la première apparition de Mickey Mouse, qui connaîtra le destin que l'on sait, et bénéficie d'une

bande-son synchronisée. Sans doute suite au succès commercial de *Te Jazz Singer* (1927), premier film parlant de l'histoire, Disney comprend que les spectateurs souhaitent que des innovations sonores et techniques soient intégrées aux films qui leur sont proposés.

La première de *Steamboat Willie* a lieu le 18 novembre 1928 au Colony Teater de New York. Ce jour-là, les spectateurs font la connaissance d'un personnage animé aux caractéristiques humaines, doté d'un esprit de fair-play et d'un tempérament sympathique. Au début du film on voit Willie — Mickey Mouse — tout joyeux aux commandes d'un bateau à vapeur, ce qui laisse penser qu'il en est le capitaine. Mais, comme ce sera bien souvent le cas pour Mickey, il n'est que le gentil sous-fifre, vulnérable mais bienveillant, d'un patron cruel et dominateur. Mickey finit par avoir le dessus sur son persécuteur et part naviguer gaiement. Il siffle joyeusement et les tuyaux du bateau lui répondent en rythme. Ce film en noir et blanc est délicieusement mis en musique par Wilfred Jackson avec des airs syncopés inspirés par l'univers de la navigation.

L'association entre la bande son synchronisée, le personnage animé qui deviendra rapidement omniprésent dans la culture populaire et un récit charmant distingue *Steamboat Willie* et établit la réputation de créateur de dessins animés de Disney, une distinction toujours d'actualité près de quatre-vingt-dix ans plus tard.

Anne Morra



Constantin Brancusi (France, né en Roumanie, 1876–1957)

Oiseau dans l'espace, 1928

Bronze, 137,2 × 21,6 × 16,5 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Don anonyme, 1934

Quatre ans après avoir offert *House by the Railroad* d'Edward Hopper au musée, l'une des premières œuvres d'art à intégrer sa collection permanente, Stephen C. Clark, trustee fondateur du MoMA, fait anonymement don de cette sculpture de Constantin Brancusi. Clark est un collectionneur audacieux et soutien de la peinture moderne dès la première heure ; au cours des années 1920, il s'intéresse passionnément à la sculpture européenne contemporaine et correspond directement avec l'artiste à propos de l'achat de cette œuvre, l'une des premières versions de ce qui deviendra un sujet de

prédilection pour Brancusi. Bien que l'artiste travaille fréquemment sur des séries, il retourne le plus souvent au sujet de l'oiseau, y travaillant encore et encore pendant près de quarante ans et en créant quinze versions, en bronze hautement poli ou en marbre lisse. « Celles-ci ne doivent pas être considérées comme des reproductions », écrit Brancusi à propos de ses premières versions, « parce qu'elles ont été conçues différemment et je ne les ai pas répétées uniquement pour en faire quelque chose de différent, mais pour aller plus loin. » Dans le cas d'Oiseau dans l'espace, le but de Brancusi n'est pas de représenter l'apparence d'un oiseau mais plutôt d'exprimer son essence de façon abstraite.

Le MoMA acquiert cette sculpture sept ans après un procès très médiatisé sur l'importation d'une version antérieure. En 1926, l'artiste Edward Steichen, plus tard directeur du département de Photographie du musée, revient aux États-Unis de Paris avec une version d'Oiseau dans l'espace de cette année-là, après l'avoir achetée à l'atelier de Brancusi. Peu convaincues du statut d'œuvre d'art de l'objet, les douanes américaines le classent dans la catégorie des « ustensiles de cuisine et autres objets utilitaires » et imposent une taxe élevée dont une œuvre d'art aurait été exemptée. Soutenu par son réseau grandissant de mécènes américains, Brancusi entame une action en justice et l'affaire passe au tribunal en octobre 1927. Après une bataille d'un an qui fait appel à un impressionnant aréopage d'experts, le juge décide en faveur de l'artiste : « Une école d'art dite nouvelle se développe en ce moment, ses représentants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter des objets naturels », conclut-il. « L'objet est constitué de lignes harmonieuses et symétriques, et même s'il peut paraître difficile de l'associer à un oiseau, il est néanmoins agréable de constater son aspect très décoratif, et puisque nous détenons des éléments prouvant qu'il s'agit de la production originale d'un sculpteur professionnel [...] nous donnons donc droit à la demande et décidons que cet objet est autorisé à entrer libre de droits.

Deux ans après l'acquisition de cette version d'Oiseau dans l'espace, Alfred H. Barr Jr. l'intègre avec cinq autres œuvres de Brancusi dans son exposition phare « Cubism and Abstract Art ». Dans son texte et le schéma devenu célèbre qu'il réalise pour le catalogue, Barr identifie Brancusi comme « le plus original et le plus important des sculpteurs proches de l'abstraction ». Douze sculptures de l'artiste font aujourd'hui partie des collections du MoMA, dont une autre version d'Oiseau dans l'espace datant de 1941.

Jenny Harris

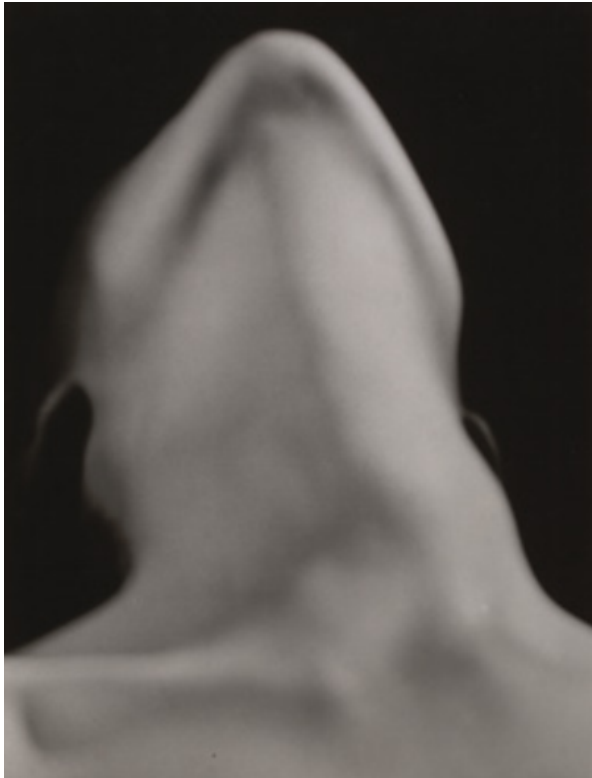




« MACHINE ART »

L'entrée dans les collections de ces objets industriels, originellement présentés dans l'exposition « Machine Art » organisée en 1934, concrétisent le souhait du premier directeur du MoMA, Alfred H. Barr Jr., de voir le musée dépasser « les limites étroites de la peinture et de la sculpture ». Ces objets explorent le terrain du design industriel, de la production de masse. Ils ne sont pas analysés comme liés à un créateur spécifique mais sont évalués sur leurs qualités formelles, leur géométrie plus que leur usage. Suivent le principe développé dans l'entre-deux guerres par l'école allemande du Bauhaus, selon lequel l'art, l'architecture et le design doivent être jugés selon les mêmes critères, le message est clair : ces objets méritent la même considération que d'autres souvent créés à partir du même matériau, mais qui possèdent le statut d'objets d'art. L'exposition « Machine Art » imaginée par Philip Johnson marque la naissance de la collection de design du MoMA.

First shown in MoMA's 1934 seminal exhibition titled *Machine Art*, these machine-made objects embody MoMA's first director Alfred H. Barr, Jr.'s desire for the museum to "expand beyond the narrow limits of painting and sculpture." The seven items on view explore the territory of design created by mass manufacture, divorced from a specific creator and ripe for appreciation based on formal qualities of geometry and material rather than their practical use. The message, derived from German Bauhaus principle of equal appreciation for art, architecture, and design, was clear; these works deserved the same consideration given to those often created as art objects. To this day the exhibition, curated by Philip Johnson is considered the genesis of MoMA's design collection.



MAN RAY

1890-1976, États-Unis | United States

Rayograph, 1922
[Rayogramme]

Man Ray (États-Unis, 1890 –1976)

Anatomies, 1929

Photographie argentique sur gélatine, 22,6 × 17,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don James Trall Soby, 1941

En janvier 1941, Man Ray, qui vit à Paris depuis au moins vingt ans, reçoit une lettre envoyée de Hartford dans le Connecticut par l'écrivain, collectionneur et critique James Trall Soby ; ce dernier est aussi trustee du MoMA et a acheté, huit ans auparavant, une sélection des photographies les plus importantes de l'artiste, dont de nombreux tirages uniques. « Il y a plusieurs mois, le Museum of Modern Art a créé un département de photographie », écrit Soby.

« Il me semble que plutôt que de les donner à Hartford [au Wadsworth Atheneum Museum], où il n'y a pas de collection de photographies ni de projet d'en montrer, vos épreuves devraient aller au Museum of Modern Art. Je participe au comité de son nouveau département et je sais donc qu'il y a actuellement des projets de collectionner et d'exposer les photographes majeurs de notre temps. » Beaumont Newhall a été nommé conservateur du nouveau département de Photographie et il joue un rôle central dans ces « projets en cours ». En 1941, il organise l'exposition inaugurale « Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics » où figurent trois photographies de Man Ray appartenant à Soby.

Avant même la donation de Soby, riche de plus de cent photographies, Man Ray, artiste polyvalent, faisait déjà partie de la programmation du musée. Alfred H. Barr Jr. avait intégré des photographies, tableaux, dessins, sculpture, film et un jeu d'échec de Man Ray dans ses expositions majeures « Cubism and Abstract Art » (1936) et « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (1936-1937). Les trois photographies de Man Ray figurant dans l'exposition « Cubism and Abstract Art » provenaient des collections du musée, alors que la majorité des photographies de « Fantastic Art, Dada, Surrealism » avaient été prêtées par l'artiste, y compris celle figurant sur la couverture du catalogue de l'exposition. Soby quant à lui avait prêté quatre photographies de Man Ray pour la vaste rétrospective « Photography 1839 –1937 » (1937), organisée par Newhall alors qu'il est encore bibliothécaire du musée, même si ses intérêts se tournaient déjà principalement vers la photographie. Dans un inventaire de juin 1940, Newhall notait que le musée possédait 404 photographies individuelles (et 273 autres réunies dans des albums) ; la perspective d'y ajouter la collection de photographies de Man Ray de Soby devait être très tentante.

Soby avait acheté son important ensemble de photographies de Man Ray directement à l'artiste à l'été 1933 et il les avait publiées au début de l'année suivante sous le titre *Man Ray Photographs 1920 Paris 1934*. Dans le texte d'introduction du livre, Man Ray écrit : « Un certain niveau de mépris pour le matériau employé pour exprimer une idée est nécessaire à la réalisation pure de cette idée. » Le « mépris » de l'artiste pour les approches traditionnelles du médium photographique l'a conduit à se lancer dans des expériences en tous genres : épreuves négatives, solarisées, grain exagéré, détail isolé et, plus particulièrement, ces photographies sans appareil qu'il appelle Rayogrammes.

Sarah Hermanson Meister



René Magritte (Belgique, 1898–1967)
Le Faux Miroir, 1929
Huile sur toile, 54 x 80,9 cm

Te Museum of Modern Art, New York
Achat, 1936

Le Faux Miroir de René Magritte, comme nombre d'autres œuvres des collections du MoMA, fut d'abord prêté au musée pour une exposition temporaire ; plus précisément, c'est l'un des sept tableaux de Magritte présentés dans l'exposition majeure inaugurée en décembre 1936, « Fantastic Art, Dada, Surrealism ». Le Faux Miroir, comme la plupart des œuvres exposées, avait été emprunté en Europe. Pour réunir les œuvres destinées à cette exposition ambitieuse, Alfred H. Barr Jr. avait passé l'été précédent à Paris, où il avait rencontré des artistes et des collectionneurs et arpenté les galeries. À cette époque, Magritte est depuis longtemps rentré en Belgique, son pays natal. Lors des trois années passées à Paris à la fin des années 1920 — une période prolifique au cours de laquelle il peint Le Faux Miroir — il ne réussit pas à s'intégrer pleinement au sein du groupe des poètes et artistes surréalistes réunis autour d'André Breton. Le programme de Barr est trop chargé cet été là pour lui permettre de faire un déplacement à Bruxelles spécialement pour rencontrer Magritte. Toutefois, durant sa visite à Londres en juillet pour voir « Te International Surrealist Exhibition », Barr rencontre le chef de file des surréalistes belges, E. L. T. Mesens, qui est un ardent défenseur de son compatriote. « Magritte doit être aussi présent dans votre exposition que Dalí, Max Ernst ou Miró » déclare Mesens plus tard à Barr. « Ce n'est pas parce que des publications comme le Minotaure et Cahiers d'Art ont toujours présenté Magritte comme un parent pauvre qu'il faut continuer à le sous-estimer. »

Le dadaïste et surréaliste Man Ray est un autre soutien majeur de l'œuvre de Magritte. C'est en effet chez lui que Barr voit pour la première fois Le Faux Miroir, acheté par Man Ray à Mesens quelques années auparavant. Man Ray lui annonce avec enthousiasme : « "l'œil du ciel" de Magritte est accroché dans mon appartement et il voit beaucoup de choses ! Pour une fois un tableau voit autant qu'il est vu. » Tout en sélectionnant des œuvres de Man Ray pour l'exposition, Barr griffonne rapidement « œil de Magritte » au bas de sa liste d'œuvres vues « chez Man Ray » ; peu après, il lui demande de prêter le tableau à l'exposition.

Transporté à bord du SS Lafayette avec des douzaines d'autres prêts, le tableau arrive à New York le 22 octobre. Lors de l'inauguration de l'exposition, la cofondatrice du MoMA Abby Aldrich Rockefeller propose d'offrir 2 000 dollars au musée pour acheter certaines des œuvres exposées ; Le Faux Miroir figure parmi la sélection de Barr. La provenance prestigieuse de l'œuvre, preuve de l'impact du soutien artistique de Man Ray, ajoute à son attrait intrinsèque et place l'œuvre au cœur du réseau surréaliste. Comme l'écrit Barr à Man Ray : « Nous sommes très heureux de l'avoir, à la fois pour lui-même et parce qu'il provient de votre collection. »

Le Faux Miroir montre un œil dépourvu de cils dont l'iris a été étrangement remplacé par un ciel bleu parcouru de nuages ; c'est un puzzle visuel inextricable : souvent accroché en hauteur, cet œil immense semble observer de haut les visiteurs du musée tout en les invitant à regarder à travers son iris comme on le ferait au travers d'une fenêtre — ou bien s'agit-il d'un miroir ?

Charlotte Barat



Salvador Dalí (Espagne, 1904–1989)
 Persistance de la mémoire, 1931
 Huile sur toile, 24,1 × 33 cm
 The Museum of Modern Art, New York
 Don anonyme, 1934

Persistance de la mémoire est l'une des images les plus immédiatement reconnaissables du xxe siècle. L'œuvre fut peinte dans des « circonstances exceptionnelles » — si l'on en croit la réponse donnée par Dalí au questionnaire standard que le MoMA faisait remplir par les artistes — mais peut-être a-t-il cédé à son penchant à s'ériger en mythe. Il l'aurait réalisée à vingt-sept ans alors qu'il était en proie à une « crise migraineuse » et en train de retravailler une toile déjà finie figurant une côte désertique évocatrice de sa Catalogne natale. Selon Dalí, les montres molles lui seraient apparues vers vingt-deux heures et, à minuit, le tableau était achevé.

Dalí expose Persistance de la mémoire pour la première fois en juin 1931 à la Galerie Pierre Colle à Paris. Le tableau n'est pas immédiatement vendu mais acheté peu après pour 250 dollars par le marchand Julien Levy qui le rapporte à New York. Levy propose d'abord la toile au Wadsworth Atheneum, à Hartford dans le Connecticut, suite au succès de « Newer Super-Realism », l'exposition surréaliste novatrice organisée par le musée en novembre de cette même année. Le Wadsworth Museum ne peut pas payer le prix demandé par Levy et achète à la place un autre paysage onirique inquiétant de Dalí, Solitude (1931). En 1934, après de longues tractations, Levy accepte enfin de vendre Persistance de la mémoire au MoMA pour 350 dollars, somme qu'Alfred H. Barr Jr. obtient d'un donateur anonyme. Cette acquisition est présentée lors de l'exposition marquant le cinquième anniversaire du MoMA, qui ouvre en novembre, et le tableau prend immédiatement un statut d'icône dans les salles du musée.

Le MoMA bénéficie d'une longue et généreuse tradition de mécénat anonyme : près de 1 400 œuvres de ses collections ont été acquises à ce jour grâce à des donateurs qui ont souhaité garder l'anonymat. Dans le cas de ce chef-d'œuvre surréaliste de Dalí, le New York Times révéla à l'occasion de sa première présentation au MoMA que le donateur était Helen Lansdowne Resor, dirigeante d'une agence publicitaire et trustee du musée.

Décrite par ses collègues comme l'une des meilleures rédactrices de publicité de sa génération, Helen Resor a laissé un souvenir de mécène et d'activiste érudite : elle fut l'un des premiers soutiens de la Planned Parenthood Association (association de planning familial) et fut active dans le mouvement pour le vote des femmes. Elle mit à profit son statut de dirigeante de la J. Walter Tompson Company pour recruter des suffragettes au chômage après la ratification du Nineteenth Amendment en 1920.

Professionnellement, son héritage esthétique est majeur, car elle a su attirer Cecil Beaton, Norman Rockwell et Edward Steichen vers la publicité. En privé, elle a réuni une impressionnante collection d'art moderne avec son mari Stanley et, en 1937, grâce à l'introduction d'Alfred H. Barr Jr., a passé commande à Mies van der Rohe d'une maison pour le ranch familial à Jackson Hole, dans le Wyoming — qui ne sera jamais construite.

Le mécénat d'Helen Lansdowne Resor en faveur du MoMA va bien au-delà des soixante-dix dons faits de son vivant. Dans les années 1930, elle conclura un accord peu conventionnel avec Barr : elle financera les achats d'œuvres qu'il fera en son nom au cours de ses fréquents voyages en Europe, étant entendu que ces acquisitions pourront être rachetées par le MoMA dans l'année au même prix. Elle étendra ensuite ce délai ; jusque dans les années 1950, le musée achètera ses œuvres au prix payé dans les années 1930, dont Deux personnages sur une plage de Picasso (1933) et le portrait d'André Derain par Balthus (1936).

Kayla Dalle Molle



FRIDA KAHLO

1907-1954, Mexique | Mexico

Self-Portrait with Cropped Hair, 1940
[Autoportrait aux cheveux coupés]

Huile sur toile | Oil on canvas
Don de | Gift of Edgar Kaufmann Jr., 1943

Autoportrait aux cheveux coupés est le seul portrait connu de Frida Kahlo avec des cheveux courts et des vêtements d'homme. Peu après sa séparation avec le peintre muraliste Diego Rivera, il est considéré comme le symbole de son indépendance d'artiste libérée de l'ombre de son célèbre mari. Les mots et les notes de musique inscrits sur la toile sont extraits d'une chanson populaire mexicaine racontant l'histoire d'un homme amoureux d'une femme pour ses cheveux et qui ne l'aime plus parce qu'elle n'a « plus de cheveux ».

En 1943, constatant que Kahlo était traitement abusé de la collection de musée, Alfred H. Barr Jr. demande à Edgar Kaufmann Jr. s'il serait prêt de l'art mexicain, de financer l'acquisition de ce portrait pour le musée.



C'est en 1926 qu'Edward Weston réalise du Mexique pour s'établir de nouveau en Californie et commencer les séries qui lui apportent un début de reconnaissance – celles des formes organiques abstraites, des nus et des paysages de l'Ouest américain. Entre 1927 et 1930, il réalise une série de gros plans de coquillages et de végétaux qui mettent l'accent sur les textures et les formes sculpturales. Se découplant sur un arrière-plan sombre et vide, *Shell* invite à découvrir l'état de l'abstraction au travers d'un objet réel.

En 1925, année où le MoMA fait l'acquisition de cette photographie, aucun musée américain ne collectionnait ni n'exposait de photographies de manière systématique. Lorsque Weston apprend que le MoMA envisage de créer un département spécifiquement dédié à ce médium, il fait part de son enthousiasme au conservateur Beaumont Newhall : « Il est plus qu'évident que le musée d'art moderne soit le premier à l'embaucher ; il n'y a rien de plus contemporain que la photographie ; il n'y a rien de plus spécifiquement américain que la photographie. »

EDWARD WESTON

1886-1958, États-Unis | United States

Shell, 1927
[Coquillage]

Épreuve gélino-argentique | Gelatin silver print
Don de | Gift of Marie Ametage, 1936



Max Beckmann (Allemagne, 1884–1950)

Abfahrt (Le Départ), 1932, 1933-1935

Huile sur toile, trois panneaux ; panneau central : 215,3 × 115,2 cm,

panneaux latéraux : 215,3 × 99,7 cm chacun

Te Museum of Modern Art, New York

Don Anonyme (par échange) 1942

Les tableaux de Max Beckmann portent la marque des événements historiques de la première moitié du xxe siècle où, en l'espace d'une génération, une guerre dévastatrice en Europe fut suivie d'une deuxième plus brutale encore. Beckmann peint depuis plus de vingt ans quand il commence Le Départ en 1932, son premier triptyque, un format emprunté aux retables du Moyen Âge et de la Renaissance qui lui permet de déployer son thème plus pleinement que sur une seule toile. Le panneau de gauche montre d'horribles scènes de violence et de torture, dont une femme ligotée à la merci du bourreau. Même si la scène du panneau droit est plus ambiguë, elle reste menaçante avec au centre un homme la tête en bas attaché à une femme portant une lanterne. Par contraste, le panneau central représente un bateau par mer calme sous des cieux sereins transportant trois personnages : un homme couronné, une femme tenant un enfant et un passeur encapuchonné. Comme nombre des tableaux de Beckmann, Le Départ utilise l'iconographie chrétienne et classique, servant ici à exprimer une allégorie de la liberté. L'amie et mécène de l'artiste Lilly von Schnitzler se souvenait que Beckmann lui avait expliqué que « La Reine porte le plus grand trésor — la liberté, représentée par son enfant sur ses genoux. La liberté est la seule chose qui compte — c'est le nouveau départ, le recommencement. » Dans l'Allemagne des années 1930, la liberté est une valeur à préserver d'urgence. Trois mois après la nomination d'Hitler comme chancelier en janvier 1933, Beckmann est renvoyé de son poste de professeur à l'école d'art Städel de Francfort et déménage à Berlin. En 1937, il quitte l'Allemagne pour Amsterdam où il vivra dix ans en exil. Cette année là, Le Départ arrive d'Amsterdam à New York, acheté par Curt Valentin, un marchand d'art allemand d'origine juive qui a quitté Berlin pour New York en 1936 afin d'ouvrir une succursale de la galerie Buchholz. Valentin intègre Le Départ dans la première exposition de Beckmann à la galerie en janvier 1938. Alfred H. Barr Jr. exprime son intérêt pour l'œuvre l'année suivante, l'achète pour le musée en 1942 et en profite pour condamner énergiquement la suppression brutale de la liberté artistique par les nazis : « Dans l'Allemagne nazie, non seulement l'artiste doit s'incliner devant la tyrannie politique, écrit Barr, mais il doit aussi se conformer aux goûts

personnels de ce grand connaisseur en art qu'est Adolf Hitler — le piètre goût conventionnel d'un médiocre étudiant en art à Vienne, il y a trente ans, fgé par l'échec dans une bigoterie paranoïaque. » Le Départ affirme Barr « ne peut avoir qu'un seul sens : l'itinéraire triomphant de l'esprit humain au travers et au-delà de la terreur suscitée par le monde moderne. » En juin 1942, le MoMA monte l'exposition « Free German Art » afin de mettre en lumière des œuvres que leur pays natal a jugées « dégénérées » dont Le Départ. Beckmann se rend à New York pour la première fois en 1947 ; quatre jours après son arrivée il est profondément ému de voir Le Départ présenté dans le musée.

Paulina Pobocha



AFFICHES SOVIÉTIQUES SOVIET POSTERS

Symboliques de la présence de l'art moderne dans la vie quotidienne, les affiches fascinent Alfred H. Barr Jr, dont le programme muséal englobe le design graphique. Il s'agit pour lui d'une forme d'expression technologiquement progressive et accessible qui mérite autant d'attention que la peinture ou la sculpture. En 1936-1937, ces affiches font partie des premiers exemples de design graphique contemporain à intégrer la collection du MoMA.

Gustav Kutsis, un pionnier du photomontage, utilisait souvent des photographies qu'il prenait lui-même et dont il manipulait l'échelle pour créer des effets de perspectives. Ses affiches célèbrent la transformation sociale et industrielle de l'Union soviétique appartiennent à un groupe de soixante-sept affiches d'avant-garde européennes achetées en 1927 à Jan Tschichold, un des plus fervents défenseurs du design graphique « machiniste » soviétique.

En 1927, au moment de l'acquisition des affiches, Tschichold était dans une situation financière dramatique, ayant fui l'Allemagne nazie où on le considérait comme un bolchévique du fait de son admiration pour l'avant-garde révolutionnaire soviétique et de la correspondance qu'il entretenait avec des communistes tels que Kutsis, relative à la rédaction de son ouvrage consacré à la « Nouvelle typographie ».

Demonstrating how modern art fits into everyday life, posters fascinated director Alfred H. Barr Jr, whose program for the Museum embraced graphic design as an accessible and technologically progressive form of expression. merited as much attention as painting or sculpture. In 1936-37, the poster here were among the first examples of contemporary graphic design to be added to the MoMA collection.

Gustav Kutsis, a pioneer of photomontage, often used photos that he took himself, manipulating to create perspective effects. His celebrating the Soviet Union's industrial and social transformation were a group of sixty-seven European avant-garde posters the Museum purchased in 1927 from Jan Tschichold, an advocate of innovative machine-graphic design.

When MoMA bought the posters in 1937, Tschichold was a financially destitute refugee from Nazi Germany where he had been branded a Bolchevist for his admiration of the Soviet revolutionary avant-garde for his extensive correspondence with communists such as Kutsis in preparation for his writing on the New Typography.



Alexander Calder (États-Unis, 1898–1976)

Un univers (A Universe), 1934

Tuyau en fer peint, fil en acier, moteur et bois avec ficelle,
dimensions totales : 102,9 × 76,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don d'Abby Aldrich Rockefeller (par échange), 1934

En février 1934, la première exposition municipale d'art ouvre au public au Rockefeller Center. Ce « kilomètre d'art », sponsorisé par la mairie, est une immense exposition où figurent près de mille œuvres à vendre. Elle a pour but de souligner la qualité de l'art contemporain américain et d'établir New York comme le cœur du marché dans ce domaine. Les bénéfices du ticket d'entrée à vingt cinq cents sont destinés à l'acquisition d'œuvres sélectionnées par un comité restreint de directeurs de musées, à répartir entre diverses institutions de la ville. Des particuliers achètent également, et l'une des premières à le faire est la cofondatrice du MoMA, Abby Aldrich Rockefeller, qui acquiert une sculpture en forme de cerceau d'Alexander Calder, qu'elle destine expressément aux collections du MoMA. Calder a alors trente cinq ans ; il connaît un certain succès avec ses sculptures actionnées par un petit moteur ou une manivelle, exposées à Paris depuis deux ans — un type d'œuvre cinétique baptisée « mobile » par son ami Marcel Duchamp.

Pourtant, lorsqu'un ensemble d'acquisitions récentes est présentée en mai au MoMA, la sculpture de Calder achetée par Abby Rockefeller n'y figure pas. Comme l'explique Barr dans une lettre adressée à cette dernière, Calder, considérant cette œuvre « pas très représentative de son travail », souhaitait que le musée présente quelque chose de « très supérieur ». Calder considère en effet A Universe, qui figure dans sa première exposition personnelle à la Pierre Matisse Gallery de New York cette année là, comme l'une de ses meilleures œuvres, ce dont Alfred H. Barr Jr. convient également. L'échange se fait à temps pour que le directeur puisse intégrer l'œuvre dans l'exposition organisée à l'occasion du cinquième anniversaire du MoMA en novembre. A Universe, la sculpture la plus récente parmi les deux cents pièces exposées, marque par sa forte présence contemporaine.

Comme on le voit dans A Universe, les premiers mobiles de Calder associent volumes, couleurs primaires et mouvement dans des compositions tout en équilibre qui évoquent la danse gravitationnelle

des corps célestes. Ici, deux petites sphères en bois peint tournent en orbite autour d'une forme centrale évoquant la planète Saturne esquissée en fil de fer. Un tuyau en fer plié traverse le centre et est attaché par une corde à linge à un système motorisé dissimulé dans un boîtier séparé. Lorsque le tuyau bouge, les sphères se déplacent. Une rotation complète prend quarante minutes.

Cette première acquisition d'une œuvre de Calder sera suivie de décennies d'un soutien sans faille à l'artiste de la part du MoMA, dont la vaste collection de sculptures, d'œuvres sur papier et d'objets de design couvre toute la carrière. Les objets de Calder sont régulièrement présentés par l'institution depuis toujours — du mobile suspendu *Lobster Trap and Fish Tail*, commandé par le musée pour la cage d'escalier du nouveau bâtiment Goodwin Stone en 1939, aux œuvres d'extérieur comme *Black Widow* (1959) ou *Sandy's Butterfly* (1964), souvent exposées dans le Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden. En 1943, le MoMA est le premier musée à organiser une rétrospective Calder. Vingt ans plus tard l'artiste fait don d'une importante sélection de ses œuvres ; il écrit à Barr : « J'ai toujours pensé que mon succès — si j'ai connu du succès — provient en grande partie de l'exposition organisée par le MoMA en 1943. »



Walker Evans (États-Unis, 1903–1975)

Bethlehem Houses and Steel Mill, Pennsylvania (Maisons et aciérie à Bethlehem, Pennsylvanie), 1935

Épreuve sur papier argentique, 18,9 × 24 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don de la Farm Security Administration, 1938

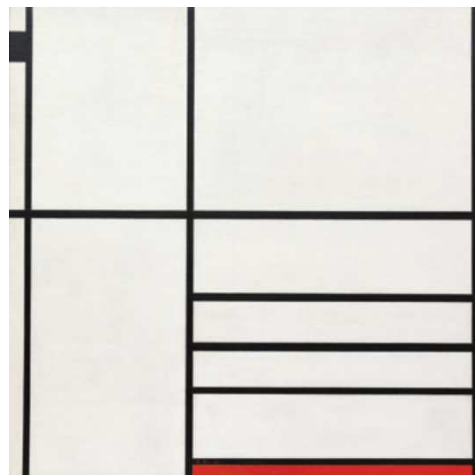
Aucun autre photographe n'est davantage lié aux débuts du MoMA que Walker Evans. Son *Lehmbruck: Head of a Man* (*Lehmbruck : Tête d'homme*), vers 1929, est la première épreuve à entrer dans les collections en 1930 et ses tirages figurent dans la première exposition du musée à inclure des photographies, « *Murals by American Painters and Photographers* » (1932), organisée par Lincoln Kirstein, aux côtés de celles de Berenice Abbott, Ben Shahn, Charles Sheeler et Edward Steichen. L'année suivante, « *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses* », également organisée par Kirstein, est la première exposition personnelle d'un photographe au musée et Lincoln Kirstein fait un don majeur au MoMA de l'ensemble des photographies exposées. Walker Evans figurera dans cinq autres expositions organisées avant la création officielle du département de Photographie en 1940. Ces quatre épreuves sont toutes entrées dans les collections du MoMA en 1938. *Bethlehem Houses and Steel Mill, Pennsylvania (Maisons et aciérie à Bethlehem, Pennsylvanie)* fait partie d'un don

important de la Farm Security Administration (FSA), l'agence du New Deal dont l'ambitieux programme photographique documente les conditions de vie des communautés fermières pendant la Grande Dépression. Le don de la FSA comprend des images de presque tous ses photographes : Walker Evans, Teodor Jung, Dorothea Lange, Russell Lee, Carl Mydans, Arthur Rothstein, Ben Shahn et John Vachon.

Les trois autres œuvres proviennent d'un portfolio créé spécialement pour le musée. En 1935, Georges Parmly Day, fondateur de la Yale University Press, écrit au président du MoMA, A. Conger Goodyear, au sujet d'un projet de cartes postales récemment entrepris avec l'artiste Samuel Chamberlain et intitulé *The American Scene*. Il suggère que le MoMA pourrait être intéressé par un projet similaire ; faisant valoir que : « S'il est vrai que "les cartes postales illustrées constituent la galerie d'art du pauvre" il faut évidemment que les cartes postales vendues partout aux États-Unis soient du meilleur niveau possible en tous points au lieu d'être, comme c'est trop souvent le cas, absolument affreuses d'un point de vue artistique. »

Le directeur exécutif du musée, Tomas D. Mabry Jr., s'intéresse au projet et suggère la collaboration de Walker Evans, lui-même collectionneur de cartes postales depuis l'enfance et qui en a amassé des milliers. Un contrat est signé et une commande passée, mais au cours des deux années suivantes le projet ne décolle jamais vraiment, en partie du fait de la lenteur bien connue d'Evans. (Mabry lui écrit pour se plaindre : « Vous êtes si lent que nous serons tous morts avant que quoi que ce soit ne démarre. ») En 1938, Mabry suggère que vingt-cinq des épreuves d'Evans rejoignent les collections, en lieu et place de la commande de cartes postales. C'est une acquisition importante qui fait que, du jour au lendemain, l'œuvre d'Evans constitue presque la moitié de la collection de photographies naissante du musée. Six mois plus tard, onze photographies du portfolio figurent dans l'exposition et dans le livre *Walker Evans: American Photographs*, qui deviendra l'un des ensembles clés de l'art du xxe siècle, tous mediums confondus.

Kristen Gaylord



Piet Mondrian (Pays-Bas, 1872–1944)
 Composition en blanc, noir et rouge, Paris, 1936
 Huile sur toile, 102,2 × 104,1 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Don de l'Advisory Committee, 1937

Cette composition, entièrement constituée de lignes verticales et horizontales et de formes rectangulaires dans une palette de blanc, noir et rouge, est la première œuvre de Piet Mondrian à intégrer les collections du MoMA. Mondrian faisait partie du célèbre mouvement d'avant-garde néerlandais *De Stijl* dirigé par Theo van Doesburg ; le mouvement réunissait des artistes, des poètes, des architectes et des designers qui cherchaient à s'éloigner de la représentation directe de la nature pour aller vers un idéal plus abstrait, s'exprimant plastiquement au travers de formes minimales, généralement rectangulaires, et de couleurs primaires : rouge, jaune et bleu.

Le style pour lequel Mondrian est le plus connu, le néoplasticisme est né de ses collaborations avec De Stijl. En 1920, Mondrian écrit : « Le néoplasticisme [...] est une peinture entièrement nouvelle où toute la peinture trouve sa résolution, dans sa dimension picturale aussi bien que décorative. » L'artiste continuera à développer cette approche tout au long de sa carrière. En 1932, Mondrian invente ce qu'il appelle la « double ligne », un procédé pictural qui lui permet de réduire le noir et d'obtenir davantage de luminosité dans ses tableaux. Quatre ans après cette innovation, dans *Composition en blanc, noir et rouge*, Mondrian poursuit son exploration de la double ligne : dans le quart inférieur droit du tableau, l'artiste va jusqu'à doubler la double ligne afin que les trois lignes puissent être vues soit comme une unité visuelle unique, soit comme des paires distinctes de lignes parallèles.

Alfred H. Barr Jr. s'intéresse en profondeur au travail de Mondrian lors de la préparation de l'exposition « *Cubism and Abstract Art* » (1936) ; il rend visite à l'artiste dans son atelier parisien avec son épouse Margaret Scolari Barr, au mois de juin 1935, pour sélectionner des œuvres de l'artiste à inclure dans l'exposition. Mondrian figure en bonne place dans cette exposition majeure, avec un ensemble de neuf tableaux exécutés entre 1911 et 1935. Dans le catalogue, Barr salue Mondrian comme l'un des « meilleurs artistes de [son] temps ».

Lors d'une visite à l'atelier de Mondrian en juin 1936, l'artiste abstrait et mécène américain George L. K. Morris acquiert *Composition en blanc, noir et rouge*, toile encore inachevée, au nom de l'Advisory Committee du musée, un groupe de jeunes collectionneurs faisant office de trustees juniors du musée. Mondrian et Barr continuent à échanger à propos du tableau pendant tout le reste de l'année. De fait, l'artiste écrit à Barr au début du mois de décembre : « Je suis désolé de ne pas avoir pu finir le tableau plus tôt, mais un grand format est difficile à faire, n'est ce pas ? » Pourtant Mondrian achève la peinture peu après et, alors que l'œuvre est en route pour New York plus tard ce même mois, Barr répond avec enthousiasme à l'artiste : « Croyez-moi, nous nous félicitons d'avoir acquis ce que nous considérons comme l'une de vos plus belles œuvres. » Le tableau entrera officiellement dans les collections du MoMA au début de l'année 1937.

Talia Kwartler



Barnett Newman (États-Unis, 1905-1970)
Onement III, 1949
 Huile sur toile, 182,5 × 84,9 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Don de M. et Mme Joseph Slifka, 1971

En 1948, Barnett Newman commence à créer les œuvres qu'il intitulera par la suite *Onement*. Ce groupe clé de six peintures, exécutées sur une période de cinq ans, partage le geste qui est la signature de Newman : le « zip », une bande verticale de peinture à l'huile qui divise et unit à la fois un champ de couleur sans autre modulation. Newman a utilisé la bande verticale auparavant, mais comme un

élément parmi d'autres dans des compositions plus variées.

Dans *Onement I*, le zip devient l'élément qui définit l'œuvre et le restera tout au long de la suite de la carrière de l'artiste. Les six tableaux *Onement* diffèrent considérablement les uns des autres par leur palette, leur format et leur échelle. Par exemple, *Onement III* est presque trois fois plus haut et deux fois plus large que *Onement I*, même si les deux tableaux ont des couleurs similaires.

Dans la continuité de l'engagement envers l'abstraction qui prédomine chez les artistes new yorkais dans les années de l'immédiat après-guerre, les tableaux *Onement* ne représentent pas un sujet en particulier. Cependant, nous savons grâce aux notes de Newman qu'il associe le mot « onement » au mot « atonement » (expiation) ou l'en fait dériver. Dans la tradition juive dans laquelle Newman a été élevé, un rituel annuel d'expiation a lieu lors de Yom Kippour ; après cette expiation, chacun peut commencer l'année en repartant de zéro. « Atonement » peut aussi se comprendre comme « at-onement », impliquant un sens intérieur d'unité (one) et de paix.

Comme Newman a travaillé comme critique d'art et conservateur au début des années 1940, sa conversion à la peinture dans la deuxième moitié de la décennie est saluée avec beaucoup de scepticisme par le monde de l'art. Il est connu comme intellectuel plutôt que comme peintre et ses peintures se distinguent aussi des techniques de l'expressionnisme abstrait qu'explorent d'autres talents montants. Elles n'ont pas la virtuosité gestuelle des marquages de Jackson Pollock ou Willem de Kooning par exemple, ni les champs de couleurs fluides de Mark Rothko.

La qualité très singulière de son travail a longtemps empêché ses œuvres d'attirer l'attention, en dehors d'un cercle d'admirateurs très restreint. Lorsque le MoMA achète *Abraham* (1949) de Newman, en 1959, il est le premier musée aux États-Unis à posséder une œuvre de l'artiste.

Dix ans plus tard, en juin 1969, la donation de *Onement III* est annoncée par des généreux mécènes des collections du MoMA, Sylvia et Joseph Slifka. L'annonce est faite à l'occasion de la présence du tableau dans l'exposition « *The New American Painting and Sculpture: The First Generation* », organisée par William Rubin.

Onement III entre définitivement dans les collections du musée en 1971, un an après la mort de Newman. *Onement I* rejoint les collections en 1992, offert par Annalee Newman, la veuve de l'artiste. Avec cinq autres tableaux et sculptures et un important ensemble de dessins et de lithographies, ils constituent l'une des plus importantes collections d'œuvres de Newman.

Kayla Dalle Molle



Mark Rothko (États-unis, né en Russie [aujourd'hui Lettonie], 1903 –1970)

No 10, 1950

Huile sur toile, 229,6 × 145,1 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Don de Philip Johnson 1952

En juin 1943, Mark Rothko et son ami l'artiste Adolph Gottlieb publient dans le *New York Times* une lettre aujourd'hui célèbre, en réponse au « sentiment de perplexité » exprimé par l'un des critiques du journal à propos de la signification de leurs toiles abstraites biomorphiques. « Aucun ensemble de notes

ne peut expliquer nos tableaux », écrivent-ils. « Leur sens doit émerger de l'expérience totale [produite] entre l'image et le regardeur. » Cette déclaration d'intention signale une évolution dans la peinture de Rothko. Lors de sa cinquième et dernière exposition à la galerie Betty Parsons en 1951, l'artiste a renoncé à tout vestige de figuration et est arrivé au style de sa maturité — celui des blocs de champs colorés translucides et empilés, ce qu'illustre parfaitement No. 10, présenté pour la première fois lors de l'exposition au côté d'autres œuvres témoignant de la façon dont Rothko a transformé ses toiles en réceptacle d'émotions.

Comme le dira plus tard William Rubin, conservateur en chef du département de Peinture et de Sculpture du MoMA, les couleurs de Rothko sont sans égales par le « caractère mystérieux et exalté qu'il leur confère. »

Alfred H. Barr Jr. choisit No.10 parmi les œuvres incluses dans l'exposition à la galerie Parsons et apporte le tableau au comité d'acquisition du musée à la fin du mois d'avril 1951 après la fermeture de l'exposition. Les avis étant partagés, la décision est remise à l'année suivante où l'acquisition est enfin approuvée, ce qui pousse le président fondateur du musée et trustee à vie A. Conger Goodyear à démissionner du comité en signe de protestation. Le tableau controversé est finalement donné au musée par Philip Johnson, alors à la moitié de son second mandat à la tête du département d'Architecture et de Design. Il entre dans la collection juste à temps pour figurer dans l'exposition de 1952 « 15 Americans », organisée par Dorothy Miller, qui comprend six tableaux de Rothko en plus d'œuvres de contemporains tels que Jackson Pollock et Clyfford Still.

Plus tard au cours de cette décennie, No. 10 sera inclus dans les expositions itinérantes organisées par l'International Program du MoMA : « Modern Art in the USA : A Selection from the Collections of The Museum of Modern Art, New York » (1955-1956) et « The New American Painting » (1958-1959). Ces deux expositions circuleront dans un total de quatorze villes européennes dans le cadre d'un programme destiné à mettre en valeur les avancées de l'art contemporain américain auprès des publics à l'étranger. Dans le contexte de la guerre froide, l'expressionnisme abstrait en particulier fait figure d'ambassadeur de la démocratie américaine, sa liberté gestuelle étant mise en parallèle avec les valeurs de liberté démocratique. Rothko est peu connu en Europe de l'Ouest avant ces expositions, mais celles-ci et la rétrospective de l'artiste en 1961 au MoMA, qui circulera également dans six villes européennes, contribuèrent considérablement à sa renommée internationale.

Margaret Ewing



GEORGIA O'KEEFFE

1887–1986, États-Unis | United States

Farmhouse Window and Door, 1929 [Porte et fenêtre de ferme]

Huile sur toile | Oil on canvas

Acquis grâce au legs Richard D. Brixey |

Acquired through the Richard D. Brixey Bequest, 1945

Cette œuvre de Georgia O'Keeffe, pionnière de l'avant-garde américaine, appartient à un groupe de toiles inspirées par l'architecture. Elle représente une vue de l'extérieur d'un bâtiment où des volets encadrent ce qui semble être une porte. Il s'agit de la maison de Lake George au nord de l'État de New York appartenant à la famille de son mari, Alfred Stieglitz.

Le cadrage serré de la composition accentue la géométrie du sujet et frise l'abstraction. Comme dans ses peintures de fleurs, O'Keeffe se focalise sur une petite partie du motif, convaincue que « ce n'est qu'en sélectionnant, en éliminant, en accentuant, que l'on accède au réel sens des choses. »

Acquise en 1945, cette peinture figure dans la rétrospective O'Keeffe du MoMA, première exposition du musée consacrée à une artiste femme.

This painting belongs to a group of works by the avant-garde artist that were inspired by architecture. It depicts a spatially ambiguous view of a building exterior in which window shutters frame what seems to be a doorway. The location is a house in Lake George in upstate New York that was owned by the family of O'Keeffe's husband, Alfred Stieglitz.

The composition's close framing emphasizes the geometry of its subject at the same time that it flirts with abstraction. As she did in her paintings of flowers, O'Keeffe focuses here on a small section of a scene, reflecting her conviction that "it is only by selection, by elimination, by emphasis, that we get at the real meaning of things."

In 1946, this painting was included in O'Keeffe's retrospective at MoMA, the Museum's first exhibition devoted to showcasing the paintings of a woman artist.



Willem de Kooning (États-Unis, né au Pays-Bas, 1904–1997)
 Woman I (Femme I), 1950-1952
 Huile sur toile, 192,7 × 147,3 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Achat 1953

Woman I fut célèbre dans le monde de l'art avant même d'être exposé. Le magazine d'art à grande diffusion *Artnews* consacra un long dossier au dur labeur qu'avait exigé ce tableau ; l'article fut publié avant la présentation de l'œuvre à la Sidney Janis Gallery de New York en mars 1953. L'écrivain Tomas B. Hess y raconte comment, en 1950, l'artiste aborda cette toile résolu à « se concentrer uniquement sur cette toile majeure jusqu'à en être totalement satisfait ».

D'après le récit de Hess, il s'ensuivit une période de travail et de reprises incessants du tableau pendant un an et demi, suivie de l'abandon du projet pendant quelques mois. Ce n'est que poussé par l'historien d'art Meyer Schapiro qui se rendit à l'atelier de l'artiste et demanda à voir le tableau que De Kooning reprit le travail, qu'il achèvera en juin 1952. Au total, selon Hess, Woman I « aura été, au sens propre, achevé et effacé des centaines de fois. » « Paintings on the Teme of Women », l'exposition personnelle de Willem de Kooning à la Janis Gallery, connut un véritable succès de scandale. Aux côtés de cinq autres tableaux intitulés Woman, tous achevés entre 1952 et 1953, Woman I choque le public et les critiques du fait de son agressivité perceptible et de son approche figurative jugée « retardataire ».

Plutôt que d'accepter passivement notre regard, le personnage assis qui s'adjuge la totalité de cette toile de près de deux mètres de haut émerge d'un entrelacs de touches frénétiques et nous confronte à ses yeux proéminents, ses seins gigantesques et son sourire carnassier. Mais le tableau fut aussi compris comme une percée artistique — un « triomphe ». Cet accueil mitigé se renouvela lorsque le tableau fut présenté au comité d'acquisition du MoMA, en juin 1953, les membres du comité ayant apparemment jugé l'œuvre « assez effrayante » tout en reconnaissant son « intense vitalité5 ». Alfred H. Barr Jr., dans le bureau duquel le tableau était alors accroché, déclara au comité que Woman I « devenait [une œuvre encore] plus forte » avec le temps. Le MoMA fnit par l'acquérir. L'achat opportun de Woman I s'est avéré central dans l'engagement continu du MoMA vis-à-vis de l'expressionnisme abstrait et dans la mise en œuvre de sa mission fondatrice : collectionner l'art contemporain en temps réel.

Tamar Margalit



AFFICHES DE LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE SPANISH CIVIL WAR POSTERS

Cette série d'affiches sur la Guerre civile espagnole fut initialement éditée à Barcelone par l'Union General de Trabajadores (syndicat de travailleurs) et le ministère de la défense catalan. L'une des affiches montre des rangs disciplinés d'hommes armés de baïonnettes prêts à transpercer le swastika rouge du fascisme. Une autre enjoint les femmes à s'engager. Cette série fut donnée par Christian Zervos, l'éditeur-fondateur du magazine d'art international basé à Paris *Cahiers d'Art*, qui travaillait alors à une importante étude de l'œuvre de son ami Picasso. Zervos, membre du Parti communiste, louait ouvertement l'engagement de Picasso auprès des Républicains espagnols et exprimait son admiration pour *Guernica*, la peinture dans laquelle l'artiste exposait l'horreur des bombardements de civils à Guernica en novembre 1938. L'œuvre de Picasso suscita une lame de fond internationale en faveur des Républicains et favorisa l'acquisition par le MoMA de dix-huit affiches supplémentaires avec l'aide du North American Committee to Aid Spanish Democracy (Comité nord-américain de soutien à la démocratie espagnole).

The set of Spanish Civil War posters were initially published in Barcelona under the auspices of the Union General de Trabajadores (General Workers' Union) and the Catalan Ministry of Defense. One poster depicts a disciplined row of men pressing forward with bayonets to spear the red swastika of fascism, while another urges women to join the combat forces. The acquisition came as a gift of Christian Zervos, the founding editor of the Paris-based international art magazine *Cahiers d'Art* who had already embarked on a monumental study of the oeuvre of his friend Pablo Picasso. Zervos, a member of the Communist Party, was outspoken in his praise for Picasso's commitment to the Republican cause and of the artist's painting in response to the indiscriminate aerial bombardment of a civilian population in Guernica in November 1938. Picasso's painting helped to create a groundswell of international support for the Republican struggle, including MoMA's purchase of eighteen more Spanish posters with support from the North American Committee to Aid Spanish Democracy.



Marcel Duchamp (États-Unis, né en France, 1887-1968)

Roue de bicyclette, 1951 (troisième version après perte de l'original de 1913)
Roue métallique montée sur un tabouret en bois peint, 129,5 × 63,5 × 41,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967

Vers 1913, Marcel Duchamp commence à rapporter des objets trouvés dans son atelier à Paris et à les associer de différentes façons, une pratique expérimentale de l'art qui, se souviendra-t-il cinquante ans plus tard, cherche à « laisser les choses aller d'elles-mêmes et créer une sorte d'atmosphère dans

l'atelier, un appartement où l'on vit. Probablement pour aider les idées à vous sortir de la tête. » Ce n'est qu'en janvier 1916 que l'artiste, dans une lettre écrite de New York à sa sœur Suzanne à Paris, utilise pour la première fois l'expression « readymade » pour ces objets : « si tu es montée chez moi, tu as vu dans l'atelier une roue de bicyclette et un porte bouteilles. J'avais acheté cela comme une sculpture toute faite. [...] Écoute, ici à New York, j'ai acheté des objets dans le même goût et je les traite comme des "readymade". » Roue de bicyclette est l'un des premiers readymades de Duchamp. Des œuvres comme celles-ci ont révolutionné l'histoire du modernisme en plaçant au premier plan la question essentielle : Qu'est-ce que l'art ?

Comme beaucoup des premières versions des readymades de Duchamp, la version initiale de Roue de bicyclette, faite à Paris en 1913, n'a pas survécu. Une deuxième version, réalisée deux ans plus tard à New York, est également perdue pour la postérité. La Roue de bicyclette des collections du MoMA est la troisième version de ce readymade et donc la plus ancienne existante. Le collectionneur et galeriste américain Sidney Janis a collaboré avec Duchamp pour la création de cette œuvre en particulier, que Janis souhaitait voir figurer dans l'exposition « Climax in 20th Century Art, 1913 », dans sa galerie de New York au début de l'année 1951.

Janis achète la roue à Paris en 1950 et trouve le tabouret à Brooklyn ; Duchamp assemble les deux parties pour l'exposition. Contrairement aux autres versions de ce readymade, cette Roue de bicyclette a une fourche courbe distinctive qui descend beaucoup plus bas que le siège du tabouret. Les rapports des proportions entre les différentes parties de l'œuvre se distinguent également des autres versions de la sculpture.

En 1967, Sidney et Harriet Janis font don de leur collection comprenant plus de cent tableaux et sculptures au MoMA, dont cette Roue de bicyclette. Leur donation est une contribution importante aux collections du musée dans le domaine du modernisme historique tout en apportant de nouvelles œuvres importantes de jeunes artistes américains. « J'ai longtemps espéré que la collection Janis soit abritée par un grand musée, » a déclaré Sidney Janis, « et par bonheur Te Museum of Modern Art, celui de mon premier amour, l'a gracieusement acceptée. »

Talia Kwartler



Jackson Pollock (États-Unis, 1912-1956)

Echo: Number 25, 1951 (Écho n°25, 1951), 1951

Peinture laquée sur toile, 233,4 × 218,4 cm

Te Museum of Modern Art, New York

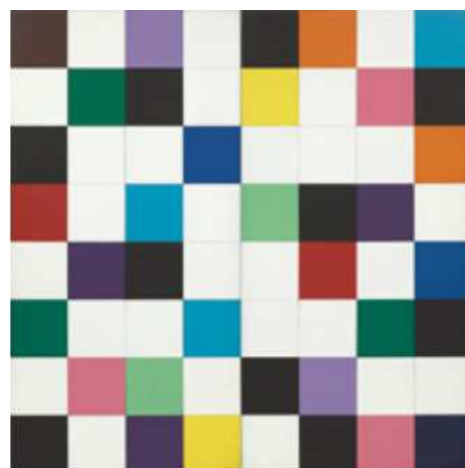
Acquis grâce au legs de Lillie P. Bliss et du Mr. and Mrs. David Rockefeller Fund, 1969

La restauration de l'œuvre a bénéficié de l'aide du Bank of America Art Conservation Project

« À une certaine période j'ai dessiné en noir sur la toile, » écrit Jackson Pollock en 1951, « certaines de mes premières images réapparaissent¹. » Echo: Number 25, 1951, toile non préparée d'environ deux mètres sur deux, peuplée de tracés linéaires de peinture laquée noire de diverses longueurs, épaisseurs et densités, appartient à cette série. Bien qu'abstraite, cette composition renvoie à la figuration : la calligraphie des touches franches évoque des formes humaines. L'espace pictural est fortement comprimé, à la fois matériellement et dans sa composition : la peinture laquée noire s'infiltré dans la toile non préparée et se confond avec le fond ; les parties en réserve de la toile, quant à elles, semblent former ou composer les lignes de Pollock pour en faire des silhouettes. Ce tableau marque un changement radical par rapport aux œuvres antérieures de Pollock, les drip paintings où il crée des compositions abstraites et dynamiques sur l'entièreté d'une toile posée au sol en versant, jetant ou éclaboussant directement la surface avec la couleur, ou en l'appliquant à l'aide de bâtons ou de pinceaux durcis. La composition relativement contrôlée d'Echo révèle un processus de création tout aussi contrôlé. À cette époque, Pollock commence à appliquer sa peinture avec des poires à jus, entre autres ustensiles : il mesure des doses de peinture en pressant sur la poire plus ou moins fort et en la traînant à travers la toile, comme le montrent les marques visibles à l'arrière de la toile, à l'intérieur des tracés noirs plus larges, qui indiquent les points de contact entre l'ustensile de cuisine et le support. Cette façon unique de travailler associe le médium de la peinture à la technique du dessin et crée une « catégorie nouvelle », selon la description de l'épouse de Pollock, Lee Krasner. Cette évolution permet à l'artiste de revenir à la représentation au sein de son approche de prédilection, exprimant une ambition paradoxalement visionnaire dans son intuition de revenir vers ses premières images.

Echo entre dans les collections du MoMA avec un ensemble d'œuvres majeures de l'expressionnisme abstrait acheté au collectionneur Ben Heller, l'un des premiers soutiens du mouvement et ami de nombre de ses artistes. L'un des seuls collectionneurs à accrocher des formats monumentaux chez lui, Heller en couvre les murs de son appartement de Central Park West du sol au plafond. En 1968, il accepte de vendre au MoMA un ensemble d'œuvres d'Arshile Gorky, Franz Kline et Pollock et fait don de *Vir Heroicus Sublimis* (1950–1951) de Barnett Newman. Ces acquisitions importantes vont contribuer considérablement à enrichir les collections du musée dans le domaine de l'expressionnisme abstrait.

Cara Manes



Ellsworth Kelly (États-Unis, 1923-2015)

Colors for a Large Wall (Couleurs pour un grand mur), 1951
Huile sur toile, 64 panneaux, dimensions totales, 240 x 240 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de l'Artiste, 1969

Quand Ellsworth Kelly termine *Colors for a Large Wall* en 1951, il est convaincu que la place de l'œuvre est d'être dans les collections du MoMA. Il a alors vingt-huit ans et c'est un artiste presque inconnu, à mi-parcours d'un séjour de près de six ans en France dans le cadre du GI Bill, programme éducatif du

gouvernement américain pour les vétérans (ou « GI »).

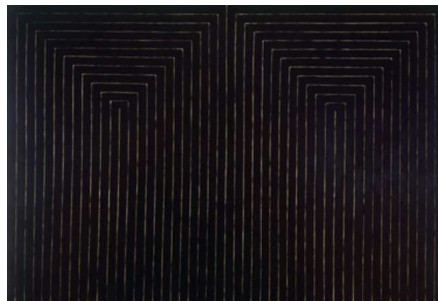
Il commence alors à élaborer le vocabulaire abstrait de lignes, de formes et de couleurs qui sera sa contribution à l'histoire de l'art américain de l'après guerre.

Colors for a Large Wall est formé de soixante-quatre toiles carrées monochromes d'environ 30 cm² disposées sur une grille de huit toiles par côté. Hormis cette décision structurelle, Kelly laisse l'organisation de la composition en grande partie au hasard. Comme d'autres tableaux réalisés par Kelly au cours de cette époque (Brushstrokes Cut into Forty Nine Squares and Arranged by Chance, 1951) il s'agit d'un collage de carrés découpés dans des feuilles de papier glacé de couleur vive, au revers enduit de colle, qu'on utilisait fréquemment dans les cours d'arts plastiques en France. Pour cette étude, Kelly utilise les chutes d'une série récente de huit collages intitulée « Spectrum Colors Arranged by Chance » (Couleurs du spectre disposées au hasard). Ces papiers colorés lui permettent de capturer ce qu'il appelle la « qualité » de la lumière dansant à la surface de la Seine, telle qu'il la voit des fenêtres de son logement sur l'Île Saint-Louis à Paris, tout en se démarquant de la théorie des couleurs pointilliste et en invitant l'élément déterminant du hasard à entrer en jeu — une stratégie que Kelly a commencé à explorer dans différents médiums après avoir découvert le travail de Jean (Hans) Arp. Le tableau est révolutionnaire en termes d'échelle et d'approche. Son achèvement indique à Kelly qu'il est sur une nouvelle voie intéressante. Évitant beaucoup des procédés et des techniques caractéristiques de l'art contemporain à New York — la gestualité dynamique ou les champs colorés contemplatifs typiques de l'expressionnisme abstrait — son travail de cette période témoigne d'un intérêt original pour l'anonymat et la création d'une œuvre résolument abstraite, mettant en avant la couleur et la forme pure au détriment de la main de l'artiste. Il démonte les panneaux, les emballe et les rapporte avec lui à New York en 1954.

De retour en Amérique, il dialogue avec d'autres artistes tels Agnes Martin, Robert Indiana et Jack Youngerman et continue à explorer les associations de panneaux monochromes en compositions variées.

En 1968, le critique et professeur E. C. Goossen intègre Colors for a Large Wall dans l'exposition phare qu'il organise au MoMA, « The Art of the Real » (L'Art du réel) réunissant des œuvres qui, pour reprendre les mots de Goossen, ne « cherchent pas à être réalistes — c'est-à-dire comme le réel — mais à être aussi réelles que les choses dont nous avons l'expérience quotidienne : celles que nous voyons, sentons, auxquelles nous sommes confrontés et que nous appréhendons en rentrant en contact physique avec elles. » Kelly est désormais un artiste reconnu dont deux tableaux, une sculpture et de nombreuses œuvres sur papier figurent déjà dans les collections du MoMA. Après cette première présentation dans l'exposition et suite à un accord entre Kelly et le conservateur en chef, William Rubin, Colors for a Large Wall entrera définitivement dans les collections du musée sous la forme d'un don de l'artiste, réalisant ainsi le rêve de Kelly de voir son œuvre définitivement installée au sein de l'institution.

Cara Manes



Frank Stella (États-Unis, né en 1936)
 Te Marriage of Reason and Squalor, II
 (Le Mariage de la raison et de la misère, II), 1959
 Peinture à l'émail sur toile, 230,5 × 337,2 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Larry Aldrich Foundation Fund 1959

Frank Stella est âgé d'à peine vingt-trois ans lorsque la conservatrice du MoMA Dorothy Miller décide de l'inclure dans l'exposition « 16 Americans » de 1959, où *Te Marriage of Reason and Squalor, II* (Le Mariage de la raison et de la misère, II) est présenté pour la première fois. Dorothy Miller s'était rendue peu auparavant à l'atelier de l'artiste, encore inconnu, dans downtown New York (le sud de Manhattan) en compagnie d'Alfred H. Barr Jr. ; Frank Stella leur avait montré ses grandes toiles dans un espace exigu. Elle se rappellera plus tard : « Pour nous les présenter, il attrapait une toile, sortait dans le hall, la tournait comme ça... et revenait à l'intérieur après l'avoir mise face en avant... C'était comme un ballet. » *Te Marriage of Reason and Squalor, II* est l'une des quatre œuvres de la série des « Black Paintings » (« Peintures noires », 1958-1960) de Stella présentées lors de l'exposition organisée par Dorothy Miller, conçue comme une suite de petites expositions personnelles de chacun des artistes dont plusieurs seront reconnus parmi les plus marquants de leur temps — entre autres Jay De Feo, Jasper Johns, Ellsworth Kelly et Robert Rauschenberg. Cette toile et deux autres figurant dans l'exposition sont les deuxièmes versions d'œuvres plus anciennes, refaites par Stella qui trouvait les originaux légèrement de biais.

Stella a réalisé ses « Black Paintings » avec de la peinture noire émaillée commerciale appliquée au pinceau de peintre en bâtiment sur une toile non préparée. La largeur du pinceau détermine celle des bandes noires tracées à main levée, ce qui rend perceptibles les imprécisions de l'exécution. Dans le catalogue d'exposition, le texte sur Stella est rédigé par l'artiste Carl Andre qui décrit de façon lapidaire les enjeux de son ami : « L'art exclut ce qui n'est pas nécessaire.

Pour Frank Stella il s'est avéré nécessaire de peindre des bandes. Il n'y a rien d'autre dans sa peinture. [...] La peinture de Frank Stella n'est pas symbolique. Ses bandes sont les chemins qu'emprunte le pinceau sur la toile. Ces chemins ne conduisent qu'à la peinture. » Le titre de l'œuvre est aussi de Carl Andre, qui l'avait initialement trouvé pour l'un de ses propres dessins (détruit par la suite). Les deux artistes pensaient que cette expression décrivait parfaitement ce que c'était que d'être un jeune artiste à New York. Dix ans plus tard, William Rubin, conservateur en chef du département de Peinture et de Sculpture du MoMA, qui organisa deux expositions de Stella en 1970 et 1987, expliquait que Stella recherchait « une expérience directe — une immédiateté, une simplicité, une franchise, une brusquerie même. » En réduisant le tableau à des compositions simples de bandes parallèles, employant uniquement de la peinture noire, Stella inaugure une nouvelle approche de l'abstraction dans le sillage de l'expressionnisme abstrait.

Peu avant sa visite à l'atelier de Stella avec Alfred H. Barr Jr., Dorothy Miller s'y était rendue avec le marchand Leo Castelli. Ce dernier, au moment où s'ouvrait l'exposition « 16 Americans » comptait déjà Stella au nombre des artistes de sa galerie. *Te Marriage of Reason and Squalor, II* fut donc acheté à la galerie Castelli en 1959, grâce aux fonds du Larry Aldrich Foundation Fund créé par Aldrich cette même année dans le but de permettre l'acquisition d'œuvres d'artistes américains émergents.

Margaret Ewing



Andy Warhol (États-Unis, 1928-1987)

Campbell's Soup Cans (Boîtes de soupe Campbell), 1962

Peinture acrylique sur trente-deux toiles, 50,8 × 40,6 cm chacune

Te Museum of Modern Art, New York

Don partiel d'Irving Blum

Financement supplémentaire par voie du legs Nelson A. Rockefeller, don de M. et Mme William A. M. Burden, Abby Aldrich Rockefeller Fund, don de Nina et Gordon Bunshaft en hommage à Henry Moore, acquis grâce au legs Lillie P. Bliss (par échange), Philip Johnson Fund, legs Frances R. Keech, don de Mme Bliss Parkinson et legs Florence B. Wesley (tous par échange), 1996

La première mention publique au MoMA des Boîtes de soupe Campbell d'Andy Warhol date probablement du 13 décembre 1962, lors d'un symposium sur le phénomène alors naissant du pop art. La majorité des participants exprimait un certain scepticisme quant aux sujets commerciaux et au rejet apparent de toute originalité par ce mouvement, même si cette semaine là, le MoMA avait acquis sa première œuvre de Warhol, *Gold Marilyn Monroe* (1962). Parmi les participants à ce symposium on trouvait les historiens d'art Dore Ashton et Leo Steinberg, le critique Hilton Kramer, le poète et critique Stanley Kunitz et les conservateurs Peter Selz du MoMA et Henry Geldzahler du Metropolitan Museum of Art — ce dernier étant le seul soutien sans réserve du pop art. Reflétant l'opinion générale de l'assemblée, Kunitz déclara qu'on pouvait difficilement considérer « les célèbres rangées de soupes Campbell » de Warhol, comme des peintures « puisque l'image reprise en série avait été apparemment reproduite mécaniquement au pochoir. »

Les Boîtes de soupe Campbell avaient été présentées au public pour la première fois moins de six mois auparavant, en juillet 1962, à la galerie Ferus à Los Angeles, lors de la première exposition personnelle dans la carrière de Warhol et la première exposition à présenter du pop art sur la côte Ouest. Le directeur de la galerie Ferus, Irving Blum, avait vu certaines des toiles quelques mois auparavant dans l'atelier new-yorkais de Warhol et lui avait aussitôt proposé une exposition.

Avec la bénédiction de l'artiste, Blum avait aligné les trente-deux Boîtes de soupe au mur de la galerie, posés sur une étroite étagère, soulignant ironiquement le lien entre les représentations de Warhol et la réalité — une soupe produite industriellement et disponible sur les rayons de supermarché partout en Amérique. Blum vendit cinq toiles mais ressentit bientôt le besoin de garder la série entière réunie et réussit à les racheter. Il conserva les toiles pendant trente ans, tandis que la réputation de Warhol croissait spectaculairement, le pop art triomphait de ses premiers détracteurs et les Soup Cans devenaient iconiques, la banalité assumée de leur esthétique ayant captivé le monde de l'art par sa nouveauté radicale, quand bien même la culture populaire a pu simultanément les célébrer et les mépriser. Jusqu'en 1996, date à laquelle les Soup Cans sont entrées dans les collections du musée, Blum les a prêtées pour certaines expositions, dont « High and Low » (« Haut et Bas » au sens de « grand art et art populaire ») au MoMA en 1989. Cette acquisition cruciale d'une œuvre singulière, emblématique de l'intégration de la culture de masse et des stratégies de répétition par le pop art américain, a donné une dimension exceptionnelle à la collection de Warhol du musée.

Malgré l'uniformité apparente des toiles, il existe des différences significatives entre elles.

Coulures, bavures et rouges variés résultent du processus progressif et laborieux de Warhol, qui associe dessin, tampons et peinture. Les Soup Cans sont les derniers tableaux exécutés de cette façon ; peu après il découvre la sérigraphie qui lui permet de reprendre indéfiniment la même image de façon plus précise et rapide. À la fois peintes à la main et réalisées en série, les Soup Cans oscillent entre une matérialité apparemment banale et des implications conceptuelles équivoques.

Renversant les conventions liées au statut d'auteur, à l'originalité, au talent et au goût, elles ont inauguré un réexamen essentiel de la nature de l'œuvre d'art.

Hillary Reder



Yayoi Kusama (Japon, née en 1929)

Accumulation No. 1, 1962

Tissu cousu rembourré, peinture et frange de fauteuil, 94 x 99,1 x 109,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don de William B. Jaffe et Evelyn A. J. Hall (par échange), 2012

À l'été 1962, la collectionneuse et propriétaire de galerie Beatrice Perry achète l'une des premières sculptures de l'artiste Yayoi Kusama, réalisée la même année : un fauteuil à la surface duquel l'artiste a audacieusement cousu des centaines de formes phalliques en tissu rembourrées et peintes en blanc. Beatrice Perry était l'une des premières mécènes et marchands de Yayoi Kusama et conserva cette œuvre, Accumulation No. 1, pendant près de cinquante ans jusqu'à son décès en 2011.

Yayoi Kusama a dit un jour qu'elle avait opéré sa « mue » de peintre pour devenir sculpteur d'environnements. Elle commence par peindre et dessiner des « flets d'infini », des champs vertigineux de points sur papier. Dans son travail de sculpteur, l'artiste poursuit sa construction de surfaces denses en attachant des protubérances phalliques qu'elle appelle « accumulations » à des tables, des canapés et des poussettes d'enfants. Parfois, son voisin d'atelier Donald Judd l'aide à récupérer des matériaux et à fixer les phallus, un processus que l'artiste décrit comme thérapeutique car l'aidant à lutter contre la peur de la sexualité qui l'habite depuis l'enfance. « Je les fabrique et les fabrique et continue à les fabriquer, jusqu'à m'ensevelir dans le processus », écrira-t-elle des années plus tard pour expliquer sa compulsion à faire des « flets d'infini » et des accumulations. « J'appelle ça une "oblitération". »

Accumulation No.1 est exposée au public pour la première fois en juin 1962, lors d'une exposition collective à la Green Gallery de Richard Bellamy qui soutient des artistes new-yorkais comme Claes Oldenburg, Mark di Suvero et Robert Morris. Les objets à forte connotation sexuelle faits à la main de Yayoi Kusama sont un défi à la scène artistique pop et minimaliste de New York, largement dominée par les hommes ; pendant de nombreuses décennies sa contribution à l'art du xxe siècle sera marginalisée. Le MoMA achète sa première œuvre de Yayoi Kusama, un dessin, en 1970, un an après la mise en scène par l'artiste d'un happening non-autorisé au musée, Grand Orgy to Awaken the Dead (Grande orgie pour réveiller les morts), où l'on voit des participants nus couverts de points peints danser dans le jardin de sculptures.

En 1996, le MoMA fait l'acquisition de sa première sculpture d'accumulations de l'artiste, Violet Obsession (1994), suivie par l'achat d'une seconde en 2005, Suitcase (2004). Le MoMA réexamine alors l'importance de l'apport de Yayoi Kusama à l'art des années 1960. Accumulation No. 1 est exposée lors de la rétrospective Kusama au MoMA en 1998, « Love Forever: 1958-1968 ». À l'époque, Beatrice Perry ne souhaite pas se séparer d'Accumulation No. 1, mais à sa mort elle lègue l'œuvre à son fils qui la vendra au musée où elle a été fréquemment exposée depuis.

Jessica Bell Brown



Andy Warhol (États-Unis, 1928-1987)

Double Elvis, 1963

Encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile, 210,8 × 134,6 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Don de la Jerry and Emily Spiegel Family Foundation en hommage à Kirk Varnedoe, 2001

En 1963, Andy Warhol exécute plus de trente toiles montrant Elvis Presley en cowboy pointant un pistolet, d'après une photo publicitaire pour le western hollywoodien, Flaming Star (1960).

Usant de sa technique sérigraphique qui deviendra bientôt caractéristique de son travail, Warhol imprime des images d'Elvis sur des toiles peintes de couleur argent, allusion visuelle au grand écran — en américain silver screen (écran d'argent). Parfois, comme dans Double Elvis, les silhouettes se juxtaposent créant un effet de superposition qui évoque le vacillement ou le saut d'images qui peut se produire lors d'une projection. Double Elvis est montré pour la première fois à la Ferus Gallery à Los Angeles, un peu plus d'un an après la première exposition personnelle de Warhol à la galerie où avaient été montrées ses Campbell's Soup Cans. Pour l'exposition de 1963, Warhol envoya à Irving Blum, le directeur de la galerie, un rouleau de toile non découpé peint et imprimé d'images d'Elvis accompagné de barres de châssis de différentes tailles. Plus tard, Blum se souvenait que l'artiste lui avait dit de « les couper comme il le voudrait » demandant seulement qu'« elles soient accrochées bord à bord, très proches l'une de l'autre, sur tout le pourtour de la galerie. » Dans certaines œuvres Elvis apparaît une seule fois ; plus fréquemment il apparaît deux ou trois fois ; l'une des œuvres exposées montre huit images d'Elvis. Lors de cette exposition à la galerie, les silhouettes d'Elvis pointant son pistolet devaient entourer le visiteur de presque tous les côtés, créant un environnement intense et immersif.

Warhol reprend les motifs et les procédés formels des médias de masse et de la culture populaire dans son choix de sujets et de formats. Elvis rejoint ainsi le panthéon warholien des célébrités des années 1960, avec Marilyn Monroe, Liz Taylor, Marlon Brando et Jackie Kennedy, entre autres. L'artiste sérigraphie leur image en des centaines d'exemplaires, rouleau de toile après rouleau de toile, soulignant ainsi l'ubiquité et la reproductibilité infinie de l'image imprimée et la fétichisation de son sujet. Il applique cette stratégie de création d'image aux stars de cinéma mais aussi aux accidents de voiture, aux criminels ou aux chaises électriques, associant de façon provocante le glamour aux plus sinistres objets de fascination du public. Ensemble, les peintures sérigraphiées de Warhol captent l'esprit de la culture américaine des années 1960 et fournissent une analogie visuelle de la formule de 1964 de Marshall McLuhan, « le médium est le message ».

Bob Dylan fut le premier propriétaire de Double Elvis qu'il avait reçu en cadeau de Warhol. Dylan aurait donné l'œuvre à son manager, Al Grossman, en échange d'un canapé3. Des années plus tard, en 2001, elle entre dans les collections du MoMA par le biais d'un don de la Jerry and Emily Spiegel Family Foundation. Collectionneurs d'art moderne et contemporain, les Spiegel ont financé ou

fait don au musée de dix-neuf œuvres — tableaux, sculptures, dessins et photographies. Leur don du Double Elvis a été fait en l'honneur de Kirk Varnedoe, conservateur en chef du département de Peinture et de Sculpture de 1988 à 2002, à l'occasion de son départ à la retraite, et rendait hommage à l'engagement du conservateur en faveur du travail de Warhol, le département ayant acquis dix peintures et quatre sculptures de Warhol pendant le mandat de Varnedoe.

Paulina Pobocha



Roy Lichtenstein (États-Unis, 1923-1997)

Drowning Girl (Fille qui se noie), 1963

Huile et peinture acrylique sur toile, 171,6 × 169,5 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Philip Johnson Fund (par échange) et don de M. et Mme Bagley Wright, 1971

Dans un rapport aux trustees du MoMA en 1933, Alfred H. Barr Jr. présente sa théorie de la collection idéale pour un musée dédié à l'art moderne, qu'il conçoit comme « une torpille qui avance dans le temps, son large “nez” se projette dans un présent toujours renouvelé, tandis que sa “queue” étroite s'enfonce dans un passé toujours plus lointain. » Cette vision tournée vers l'avenir nécessite, dès les débuts de l'activité du musée, une utilisation judicieuse du principe d'aliénabilité des œuvres, ce processus consistant à proposer à la vente des œuvres jugées moins importantes afin d'en acheter d'autres qui peuvent contribuer à l'avancée et à l'amélioration des collections du musée, une approche infatigablement soutenue par Barr. Drowning Girl de Lichtenstein est l'une des centaines d'œuvres des collections du MoMA financée, du moins en partie, par cette pratique.

Au début de l'année 1963, Lichtenstein commence sa série la plus célèbre : celle des tableaux inspirés de bandes dessinées DC Comics représentant des femmes éplorées dont il s'approprie les images, qu'il agrandit considérablement. Drowning Girl est d'abord présenté au public ce printemps-là à la Ferus Gallery à Los Angeles. Plus tard la même année, lors de la deuxième exposition personnelle de Lichtenstein à la galerie Leo Castelli à New York, la toile est achetée par Virginia et Bagley Wright, membres de l'International Council du MoMA, qui habitent à Seattle. Bagley est le promoteur immobilier à l'origine du projet phare de la ville, Space Needle, et, ensemble, le couple assemble la plus importante collection d'art moderne et contemporain de la côte Nord-Ouest des États-Unis.

En 1971, le conservateur en chef du département de Peinture et de Sculpture, William S. Rubin, demande au directeur de la Ferus Gallery, Irving Blum, d'entrer en contact avec les Wright. Rubin exprime sa haute appréciation de *Drowning Girl* et sa conviction qu'il s'agit d'un exemple particulièrement puissant du style inspiré des bandes dessinées de Lichtenstein, essentiel pour la représentation du travail de l'artiste dans les collections du MoMA. Les Wright acceptent de se séparer de leur chef-d'œuvre, en partie comme don partiel et en partie comme achat. Afin de pouvoir mener à bien cette opération sans créer de dette dans le fonds d'acquisition, le Comité des peintures et sculptures propose que *Flatten — Sand Fleas !* (Écraser — Pucès de sable !), une autre œuvre de la même époque de Lichtenstein, puisse être vendue pour contribuer à l'achat. *Flatten — Sand Fleas !* s'inspire d'une bande dessinée datant de la guerre ; l'œuvre avait été achetée en 1966 grâce au fonds d'acquisition créé par Philip Johnson, trustee de longue date du MoMA et président fondateur du département d'Architecture du musée.

Drowning Girl entre dans les collections en décembre 1971. Près d'un demi-siècle plus tard, les œuvres de Lichtenstein au MoMA représentent dix tableaux, deux sculptures, vingt-trois dessins, quatre-vingt-une estampes, dix-sept livres illustrés et quatre œuvres graphiques. Dans la mesure où le musée souhaite distinguer les donateurs qui contribuent aux collections, les noms de ceux dont les œuvres ont été « cédées » continuent de figurer dans la provenance des nouvelles acquisitions, comme en témoigne la ligne de crédit de *Drowning Girl* qui reconnaît la générosité des précédents propriétaires tout en rappelant le don initial de Philip Johnson.

Kayla Dalle Molle



George Brecht (États-Unis, 1926 –2008)

Start, vers 1966

Textile cousu et œillets métalliques, dimensions générales
(drapeau, irrégulier), 71 × 71 cm

The Museum of Modern Art, New York

Fluxus, New York

Nombre d'exemplaires inconnu

Don de la Gilbert and Lila Silverman Fluxus, Collection 2008

Comme *Zen for Film* de Nam June Paik, les quatre drapeaux de George Brecht entrent dans les collections du MoMA avec la Collection Fluxus de Gilbert et Lila Silverman. Pendant trente ans, les Silverman ont laissé libre cours à leur passion pour Fluxus et ont collectionné les œuvres de ce collectif international d'artistes très divers en restant attentifs aux dispositifs de création mis en place, qui subvertissaient les normes de l'époque. Comprenant près de dix mille dessins, sculptures, photographies, gravures, multiples, films, œuvres audio, éditions, éléments imprimés, documents d'archives et livres, la Silverman Fluxus Collection est la plus vaste, la plus diversifiée et la plus

importante de ce type ; son entrée au MoMA en 2008 a fait du musée le principal centre d'études de Fluxus au monde. Dès sa naissance au début des années 1960, Fluxus s'est attaché à générer des pratiques artistiques interactives, performatives et socialement engagées. Le court-circuitage joyeux des hiérarchies artistiques traditionnelles — y compris la vénération pour la peinture, la sculpture et autres objets précieux sur lesquels le MoMA a bâti sa réputation — joue un rôle central dans la production des artistes Fluxus, facétieuse, souvent abrupte et empreinte de critique sociale et politique.

L'ambition du mouvement de supprimer les frontières entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur s'exprime dans les éditions conçues par ses artistes, publiées en collaboration avec George Maciunas, artiste, designer et principal « organisateur » du mouvement. Ces quatre drapeaux sont une extension de l'édition Fluxus de 1963 de Brecht, Water Yam, qui consiste en une boîte dessinée par Maciunas contenant des cartes individuelles portant de brefs textes ouverts que d'autres doivent lire et activer. C'est à partir de ce type de consignes que Maciunas a choisi les mots ou symboles de chacun des drapeaux, dont des premières versions ont été proposées à la vente en mars 1965 pour 25 dollars pièce dans le périodique cc Valise e TRangle (Fluxus Newspaper, No. 3). Plus proches des fanions de signalisation utilisés dans l'armée ou en mer en remplacement des communications radio que des étendards nationaux traditionnels, ils pouvaient être achetés à l'unité ou dans n'importe quelle combinaison et accrochés dans n'importe quel ordre ; le sens des mots pouvait ainsi varier sans fin en dépit de leur apparence anodine, allant du non-sens au manifeste radical. Les drapeaux de Brecht renvoient ainsi à deux caractéristiques parmi les plus intéressantes de Fluxus : la notion de multiple et celle d'interaction participative et performative réunissant l'artiste, le propriétaire de l'objet et l'observateur.

David Platzker



JASPER JOHNS

1930, États-Unis | United States

Map, 1961

[Carte]

Huile sur toile | Oil on canvas

Don de | Gift of Mr. and Mrs. Robert C. Scull, 1962

Jasper Johns s'est appliqué à peindre des objets ordinaires, instantanément reconnaissables, des nombres, des lettres de l'alphabet, des cités, des drapeaux et ici une carte. Il utilise un plan des États-Unis comme point de départ et transforme les frontières de chaque État en une succession de touches de couleur vive, irrégulières, vigoureuses et appuyées. De loin, on peut discerner les frontières, mais de près celles-ci sont prises dans un maillage de couleurs, de traces de pinceau et de lettres au pochoir.

Première institution à accueillir l'œuvre de Johns dans ses collections, le MoMA a acheté trois peintures à l'artiste lors de son exposition à la galerie Leo Castelli en 1958. En 1961, Johns décide de vendre *Map*, mais uniquement à un acquéreur qui en ferait don au MoMA. Il refuse de nombreuses offres jusqu'à ce que Robert et Ethel Scull – administrateurs du Pop Art et du minimalisme et collectionneurs passionnés de Johns – achetent la peinture pour le musée.



Joseph Beuys (Allemagne, 1921 –1986)

Filanzug (Costume en feutre), 1970

Multiple en feutre, dimensions générales (irrégulières),

177,5 × 71,5 × 13,5 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Éditeur : Galerie René Block, Berlin
 Édition de 100
 Te Associates Fund, 1993

Comme l'indique son titre descriptif, le Costume en feutre (Filzanzug) de Joseph Beuys est constitué de feutre gris épais coupé et assemblé en une version grossière d'un costume d'homme.

Le feutre est la matière distinctive travaillée par Beuys dans ses sculptures, installations et performances. Il explique l'importance qu'a pour lui ce matériau par un récit apocryphe relatant son expérience de pilote allemand abattu pendant la Seconde Guerre mondiale et sauvé par des Tatars nomades qui l'ont recouvert de graisse et de feutre pour le réchauffer. Dans l'art de Beuys, le feutre symbolise le thème fondamental du flux d'énergie (Hauptstrom) et le salut apporté par la chaleur et l'isolation. Pour Beuys, devenu l'artiste, enseignant et activiste emblématique de la génération d'après guerre en Allemagne qui commence à se confronter au passé récent de son pays, ce concept d'énergie enveloppante, nourrissante, va au delà de la dimension physique pour atteindre à une « chaleur spirituelle ou [au] début d'une évolution. »

Taillé d'après l'un de ses propres vêtements, Costume en feutre est édité à 100 exemplaires par le galeriste berlinois de Beuys, René Block. Évoquant la présence de l'artiste lui-même comme soigneur et catalyseur de la révolution sociale, c'est le plus emblématique des centaines d'éditions ou de multiples créés par Beuys au cours de sa carrière. L'artiste adopte le format du multiple dans les années 1960, à l'instar d'artistes tels que Dieter Roth et Claes Oldenburg, eux aussi inspirés par l'héritage des readymades de Marcel Duchamp, et cherche à subvertir les notions traditionnelles d'originalité en art. « Je m'intéresse à la distribution de véhicules matériels sous forme d'éditions », déclare Beuys, « parce que je m'intéresse à la diffusion des idées. » Il considère que ses multiples sont imprégnés d'énergie psychique et que leur circulation permettra à d'autres d'activer leurs propres pouvoirs créatifs, la force génératrice sous jacente à sa fameuse déclaration, « chaque homme est un artiste ». Reconnaisant l'importance fondamentale qu'il confère à ses œuvres d'art éditées, Beuys aurait déclaré : « Si vous possédez la totalité de mes multiples, vous m'avez en totalité. »

Le MoMA commence à acquérir le travail de Beuys en 1970, quelques années après que l'artiste est devenu connu en Allemagne grâce à plusieurs expositions et à ses performances très médiatisées, ses Actions. Même si la première œuvre de Beuys à entrer dans les collections du MoMA, *Te Sled* (Le Traîneau) (1969), est un multiple aux dimensions sculpturales, la pratique de l'artiste et son usage de l'édition questionnent les principes d'acquisitions du musée par départements spécifiques. C'est l'une des principales raisons pour laquelle *Costume en feutre* n'a été acheté que vingt ans après sa création. Le département des Estampes et des Livres illustrés (aujourd'hui département des Dessins et des Estampes) s'occupait principalement d'éditions d'œuvres sur papier et le département de Peinture et de Sculpture essentiellement de pièces uniques. Toutefois, ces frontières sont récemment devenues plus poreuses du fait de l'acquisition de nombreux multiples, dont ceux de Beuys, qui font partie d'un fonds d'œuvres de l'artiste de plus en plus important.

Starr Figura



Juan Downey (Chili, 1944 –1993)

Map of America (Carte de l'Amérique), 1975

Crayons de couleur, crayon et acrylique sur carte sur panneau de bois,
86,7 × 51,4 cm

The Museum of Modern Art, New York

Acquis grâce aux fonds du Latin American and Caribbean Fund
et de Donald B. Marron, 2013

Après une formation d'architecte à Santiago du Chili, sa ville natale, Juan Downey part pour l'Europe à l'âge de vingt et un ans. Il vit à Madrid, Barcelone et Paris avant de se rendre aux États-Unis vers 1965 et de s'installer définitivement à New York en 1967. En tant qu'expatrié chilien, il est bouleversé par le coup d'État militaire qui, en 1973, renverse le président du Chili Salvador Allende, un coup d'État que beaucoup pensent soutenu par le gouvernement Nixon.

« Je me suis rendu compte que le choc culturel ressenti pouvait faire germer une œuvre d'art », se rappellera Downey par la suite, « et j'ai compris qu'il était important que je retourne vers mes racines, vers ce qui est strictement sud-américain. » C'est le début du plus ambitieux des projets de Downey : il décide de traverser le continent sud-américain et d'enregistrer les communautés locales en utilisant la technologie de la vidéo portable, disponible depuis peu, puis de montrer le résultat dans les régions voisines afin de réduire leur isolement réciproque.

Entre 1973 et 1979, Downey effectue plusieurs excursions en voiture et un séjour d'un an dans la forêt amazonienne, où il partage la vie des communautés indigènes Yanomami au Venezuela, le long du fleuve Orénoque. Plus tard, Downey se souviendra que « la carte des continents américains était une métaphore de ma confusion mentale ; lorsque j'ai commencé à la considérer par sections, un processus d'introspection a commencé. » C'est au cours de cette période que Downey crée Map of America ; il utilise une carte existante pour construire l'image fascinante d'une Amérique du Sud formée d'un tourbillon de couleurs et de lignes. Le support du dessin est divisé en cinq sections rectangulaires et le centre du vortex formé par ces spirales tourbillonnantes correspond géographiquement à la zone du bassin amazonien, au nord-ouest du Brésil. Significativement, le dessin occulte les frontières politiques, soulignant plutôt les lignes cartographiques qui indiquent, à la façon d'un réseau veineux, les plus grands fleuves du continent : l'Orénoque, l'Amazone, le Tocantins, le Paraná et le Xingu, évoquant des canaux d'énergie et de communication qui transcendent les divisions géopolitiques.

Map of America est acquis par le MoMA en 2013, grâce à la générosité de son président émérite Donald B. Marron et au Latin American and Caribbean Fund. Ce dernier, un comité de financement actif depuis 2006, a pour mission de promouvoir et de soutenir les acquisitions d'œuvres de la région — une mission à laquelle la Map of America de Downey fait remarquablement écho, avec sa représentation d'une intégration transnationale. Immédiatement après son acquisition, l'œuvre a été présentée au MoMA dans l'exposition « A Trip from Here to There » (Un voyage d'ici à là-bas), qui intégrait des œuvres d'artistes voyageurs de la collection de dessins du musée. Exposée à nouveau en 2015, elle sera l'image phare de « Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980 », une exposition qui établissait des parallèles entre les pratiques artistiques de ces deux régions pendant des périodes de troubles politiques. À la fois emblème et journal de voyage, Map of America garde sa pertinence pour les publics d'aujourd'hui du fait de la beauté fascinante de son appel à renverser les notions traditionnelles de territoire.

Karen Grimson



Rem Koolhaas (Pays-Bas, né en 1944)

Madelon Vriesendorp (Pays-Bas, née en 1945)

Welfare Palace Hotel Project, Roosevelt Island, New York City, New York,
Cutaway axonometric (Projet pour le Welfare Palace Hotel, Roosevelt Island,
New York City, État de New York, Axonométrie éclatée), 1976

Gouache sur papier, 129,5 × 102,9 cm

Te Museum of Modern Art, New York

Don de la Howard Gilman Foundation, 2000

Le rôle essentiel joué par l'Ofce for Metropolitan Architecture (OMA), conduit par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, et son influence comme l'un des plus importants cabinets d'architecture de la fin du xxe siècle se reflètent dans la présence dans les collections du musée de quelque deux cents dessins d'architecture visionnaires, rassemblés par la Howard Gilman Foundation et offerts en intégralité au MoMA en novembre 2000. Rassemblée entre 1976 et 1980 par Gilman et son conservateur, Pierre Apraxine, la collection documente la genèse du postmodernisme des années 1960 jusque dans les années 1970. La période marque notamment les derniers développements significatifs du dessin d'architecture avant que l'arrivée des technologies numériques ne mette fin à l'illustration à main libre. Outre le travail d'OMA, la collection Gilman comprend des dessins des protagonistes majeurs des débuts du postmodernisme architectural tels que Cedric Price, Superstudio et Aldo Rossi. Koolhaas fonde OMA en 1975 avec Madelon Vriesendorp et Elia et Zoe Zenghelis. Trois ans plus tard, il publie *Delirious New York*, un « Manifeste rétroactif », pour reprendre les mots de l'auteur. Le livre célèbre la nature architecturale et urbaine de Manhattan — une culture de la congestion que Koolhaas propose comme scénographie du « stade terminal de la civilisation occidentale » — avec un récit sardonique du développement de la ville depuis sa fondation comme colonie hollandaise au XVIIe siècle. Le livre comporte des illustrations de Vriesendorp et des deux Zenghelis décrivant des récits spéculatifs et des futurs hautement hypothétiques pour l'architecture de la ville : le dessin du Welfare Palace Hotel, par exemple, montre un hôtel constitué de six gratte-ciels sur l'East River conçu sur un thème freudien, tandis que le dessin pour le Roosevelt Island Redevelopment Project montre des propositions d'urbanisme inspirées par le passé d'asile d'aliénés de l'île. Ces dessins ont contribué à la pérennité de la renommée de *Delirious New York*, qui est l'un des documents les plus célèbres et les plus cités du discours sur l'architecture au xxe siècle.

L'acquisition de la collection Gilman constitue un apport essentiel pour le département d'Architecture et de Design, étendant la portée historique du MoMA au-delà de l'architecture moderne pour intégrer la réaction d'après-guerre au style international et à l'orthodoxie moderniste. La majorité du contenu de la

collection Gilman — 173 des 200 dessins — est présentée lors de l'exposition « The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection » (Changement d'avant-garde : dessins d'architecture visionnaire de la Howard Gilman Collection).

L'iconographie surréaliste des premiers dessins et peintures d'OMA semblent visionnaires aujourd'hui, alors que le paysage urbain contemporain de New York devient toujours plus haut, plus cher, plus surpeuplé et plus proche de la caricature de *Delirious New York*.

En fin de compte, la congestion à la fois parodiée et célébrée par Koolhaas et ses proches au milieu des années 1970, par le biais de l'exagération et de l'ironie — si brillamment rendue dans les dessins de Vriesendorp et de Zoe Zenghelis — prend aujourd'hui une dimension beaucoup moins hypothétique et plus perverse.

Anna Kats



Cindy Sherman (États-Unis, née en 1954)

Untitled Film Still #21, 1978

Épreuve gélatino-argentique, 19,1 × 24,1 cm

The Museum of Modern Art, New York

Horace W. Goldsmith Fund par l'intermédiaire de Robert B. Menschel, 1995

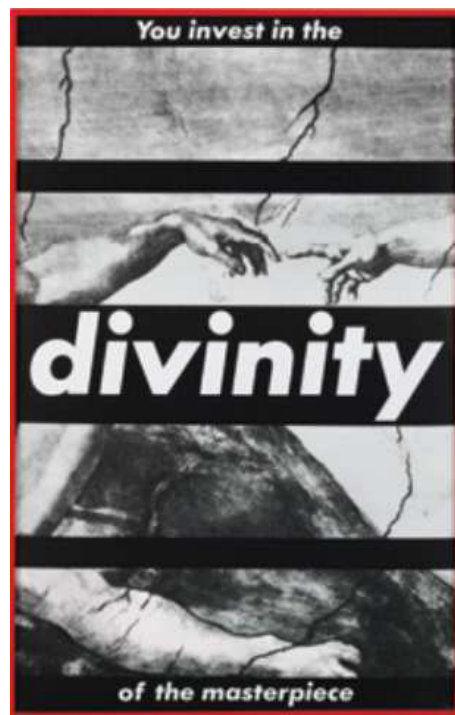
Les *Untitled Film Stills* (Photographies de plateau sans titre) de Cindy Sherman adoptent le format des photographies promotionnelles en noir et blanc de format 18 × 24, naguère omniprésentes, qui accompagnaient la distribution des films hollywoodiens. Bien que le travail de Cindy Sherman n'ait pas figuré dans l'exposition « Pictures Generation », qui fit date, organisée en 1977 par Douglas Crimp à l'Artists Space à New York, on l'associe au groupe d'artistes ainsi nommés d'après l'exposition et dont le travail traite souvent de l'excès d'images et de médias dans la culture populaire. Toutefois, les *Stills* de Cindy Sherman ne sont pas des images trouvées et n'essaient pas d'imiter des actrices ou des films en particulier. Les femmes de ces images incarnent plutôt des prototypes féminins hollywoodiens — de l'ingénue à la vamp en passant par la *working girl* ; tous ces personnages étant incarnés par l'artiste elle-même, le plus souvent photographiée dans un cadre vaguement familier mais indéterminé. De la technique médiocre de ces images, granuleuses, légèrement floues et parfois grossièrement recadrées, Cindy Sherman dit : « Je voulais qu'elles aient l'air bon marché et vulgaires, comme celles que l'on trouve chez les vendeurs d'objets de pacotille, qui ne coûtent rien. Je ne voulais pas qu'elles ressemblent à de l'art. »

Lorsqu'elle commence ses *Stills* Cindy Sherman est encore à l'université à Buffalo dans l'État de New York ; elle continue ce travail après s'être installée à New York. Les six premières photographies de la série montrent Sherman interprétant la même actrice aux cheveux blonds coupés courts ; elles sont

présentées pour la première fois en 1977 dans une exposition de groupe à Hallwalls, un atelier espace d'exposition géré par des artistes à Buffalo, après laquelle Cindy Sherman décide de continuer à développer son projet. Pendant un temps, elle vend ses tirages présentés dans un classeur depuis le bureau d'accueil de l'Artist's Space où elle travaille comme secrétaire. Une sélection de Stills de grand format est présentée pour la première fois à New York en 1978, dans une exposition à l'Artists Space réunissant quatre artistes : Cindy Sherman, Louise Lawler, Christopher d'Arcangelo et Adrian Piper. Elle arrête la série en 1980, pensant être à court de nouveaux personnages ; durant la décennie suivante, son exploration sérielle des rôles féminins et des nuances qui accompagnent les changements culturels sera abondamment commentée — des analyses féministes et psychanalytiques aux présentations détaillées de la presse populaire.

En 1995, le MoMA fait l'acquisition de la totalité des Stills garantissant ainsi la conservation de ce corpus d'œuvres pionnières dans une institution publique unique. La série est exposée en 1997 et publiée sous forme de livre par le musée en 2003. Lors de la préparation du livre, Cindy Sherman a retrouvé une image à la fois caractéristique de la série (l'artiste pose en starlette de Hollywood typique, en talons aiguilles, les yeux fardés) et unique (elle fixe l'objectif) ; cette photographie, exposée ici sous le titre *Untitled Film Still #622*, a été ajoutée à la série dont elle est devenue le soixante-dixième numéro. En 2012, le MoMA a présenté de nouveau la série complète des Stills dans le cadre d'une rétrospective majeure embrassant la totalité des investigations photographiques de Cindy Sherman sur la représentation et la construction de l'identité et leurs multiples facettes.

Lucy Gallun



Barabara Kruger (États-Unis, née en 1945)
 Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)
 (Sans titre [Vous investissez dans la divinité du chef-d'œuvre]), 1982
 Épreuve gélatino-argentique, 182,2 × 115,8 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Acquis par le biais d'un fonds anonyme, 1983

Barbara Kruger travaille comme graphiste, directrice de la photographie et directrice artistique dans la presse magazine des années 1960 et 1970. Elle est sensibilisée à la manipulation des images par les médias de masse et connaît le pouvoir de persuasion de la publicité.

Ces expériences contribuent à nourrir son travail artistique au début des années 1970, alors qu'elle

commence à le diffuser sur des plateformes de distribution grand public, sous forme de posters, de cartes postales, d'affiches, de couvertures de magazines, d'objets publicitaires et dans les pages éditoriales du New York Times. Son but est d'étendre et d'amplifier la portée de ses images. Elle dira plus tard : « Mon "métier" de graphiste est devenu, après quelques ajustements, mon "travail" d'artiste¹. » En 1979, Barbara Kruger cesse de prendre ses propres photos et commence à s'appropriier des images trouvées dans des magazines, des livres, des manuels d'information et autres publications. Elle superpose des blocs de texte sur des photographies en noir et blanc, souvent bordées d'un rouge qui attire l'attention. Elle décrit son utilisation de l'esthétique publicitaire comme un « procédé pour attirer le regard des gens et faire glisser le sens conventionnel habituellement véhiculé par une image vers, peut-être, toute une série d'autres lectures. » Son travail traite souvent de questions féministes (« Your body is a battleground » / « Ton corps est un champ de bataille »), de consumérisme (« I shop therefore I am » / « J'achète donc je suis »), de religion (« God said it. I believe it. And that settles it. » / « Dieu l'a dit. Je le crois. C'est tout. ») et de pouvoir (« Your money talks » / « Votre argent parle »).

Kruger atteint la maturité artistique au cours des années 1980, années conservatrices du gouvernement Reagan aux États-Unis. Le MoMA a été la première institution culturelle à soutenir son travail en achetant *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)* en 1983, après qu'il a figuré à la Biennale du Whitney plus tôt la même année. Dans cette œuvre, l'artiste emploie le papier argentique spécialement utilisé dans les appareils Photostat, un système de reprographie habituellement utilisé dans le design industriel. Le procédé est idéal pour le travail graphique, comme on le voit ici avec la superposition du texte sur l'iconique scène de la Chapelle Sixtine peinte par Michel-Ange, où l'on voit Dieu créer l'homme en touchant le doigt d'Adam. L'œuvre établit un parallèle entre l'histoire de la création tirée de la Bible et le chef d'œuvre idéalisé de la peinture occidentale — une mise en cause du statut de marchandise de l'art.

Dans les années 1980, la façon dont Barbara Kruger s'approprie les images empêche la reconnaissance de sa pratique par la communauté des photographes, y compris le département de Photographie du MoMA. De fait, *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)* sera acheté par le département de Peinture et de Sculpture, qui a une longue expérience des œuvres intégrant des objets ou des images préexistants — depuis les *readymades* de Marcel Duchamp jusqu'aux techniques mixtes de Robert Rauschenberg et aux sérigraphies de Warhol.

Katerina Stathopoulou



Bruce Nauman (États-Unis, né en 1941)

Human/Need/Desire (Humain/Besoin/Désir), 1983

Tubes de néon et fils électriques, cadres de suspension en tube de verre, 239,8 × 179 × 65,4cm

Te Museum of Modern Art, New York
Don d'Emily et Jerry Spiegel, 1991

Cette sculpture en néon de Bruce Nauman comporte six rayons montrant les mots human, hope, need, dream et desire (Humain, Espoir, Besoin, Rêve et Désir). Les mots en tube de néon sont chacun de deux couleurs différentes. Bruce Nauman a commencé à utiliser les tubes en néon dans ses sculptures en 1965, alors qu'il étudiait encore à l'université de Californie, à Davis.

Ses études achevées, il installe un atelier dans une ancienne épicerie à San Francisco dans la vitrine de laquelle les précédents occupants ont laissé une enseigne publicitaire en néon pour de la bière. Bruce Nauman se rappellera plus tard que le fait de voir l'enseigne des deux côtés lui a inspiré l'idée d'intégrer des inscriptions en néon dans ses œuvres. C'est à cette époque qu'il crée Window or Wall Sign (Enseigne de fenêtre ou de mur) (1967) où l'on lit : « Te true artist helps the world by revealing mystic truths » (Le véritable artiste aide le monde en révélant des vérités mystiques). Cette première enseigne présente le langage à la fois comme forme et sujet, dans un médium lumineux et accrocheur auquel l'artiste reviendra de façon répétée tout au long de sa carrière, tout en continuant à innover dans de nombreuses autres techniques — de la sculpture au dessin, au son et à la vidéo.

En 1982, le Baltimore Museum of Art présente une rétrospective complète de ses œuvres en néon, ce qui encourage l'artiste à travailler à nouveau avec ce support. Nauman expliqua par la suite : « Ce que j'ai tendance à faire c'est voir quelque chose puis le refaire, le refaire et le refaire encore et essayer toutes les façons possibles de le refaire. Si je persiste suffisamment, je reviens à mon point de départ. » Human/Need/Desire est la quatrième enseigne au néon créée par Nauman l'année qui a suivi l'exposition de Baltimore, dans une série d'œuvres qui font référence à la nature humaine, aux besoins charnels et aux désirs du corps, mettant au premier plan des éléments centraux et permanents dans l'œuvre de l'artiste.

Les néons de Bruce Nauman, y compris Human/Need/Desire, ont pour point de départ des dessins de mots souvent de grande dimension et élaborés. Dans le dessin réalisé pour cette œuvre-ci, les différents mots sont accompagnés de notes détaillées sur les couleurs à utiliser et sur la façon dont ils doivent fonctionner, par exemple en mode clignotant, dans des combinaisons changeantes ou selon un modèle spécifique. Les consignes sur le dessin précisent : « human need desire / lumière rouge + jaune / rose pâle (vert froid) / Desire peut être violet clair + jaune clair / pour Desire pâle / (novembre) jaune pâle / bleu + orange / hope / dream / simultanés / 1A Clignotement dans le sens des aiguilles d'une montre / clignotement dans le sens contraire des aiguilles d'une montre / 4 fois et / tout clignote en même temps 1 s. + / répéter / cycle total 5 s.3 » Une fois allumés, les mots de Human/Need/Desire fonctionnent comme une litanie évasive et clignotante de l'expérience humaine.

L'œuvre a été offerte au MoMA en 1991 par Emily et Jerry Spiegel, bienfaiteurs de longue date du musée qui ont assemblé une importante collection d'art moderne et contemporain.

Le MoMA collectionne alors le travail de Nauman depuis vingt ans ; la première acquisition, celle de la lithographie Studies for Holograms (1970) ayant été suivie par celles de sculptures, de dessins, d'autres gravures et d'une vidéo. Human/Need/Desire est le premier néon de l'artiste à entrer dans les collections. En 1996, un néon antérieur de Nauman, Perfect Door/Perfect Odor/ Perfect Rodo (1972) a été offert par Werner et Elaine Dannheisser et le musée a poursuivi ses acquisitions de nombreuses œuvres de Bruce Nauman au cours des deux décennies suivantes, dont des installations importantes, des sculptures, des vidéos et des œuvres sur papier.

Talia Kwartler



Sherrie Levine (États-Unis, née en 1947)
 Black Newborn (Nouveau-né noir), 1994
 Verre moulé et sablé, 12,7 × 20,3 cm
 Te Museum of Modern Art, New York
 Comité du Painting and Sculpture Fund,
 et don de Susan G. Jacoby en souvenir de sa mère,
 Marjorie Goldberger, 2004

Long de vingt centimètres et présentant une ouverture sphérique en son centre, Black Newborn (Nouveau-né noir) de Sherrie Levine ressemble à une tête abstraite de nouveau-né la bouche béante. L'objet lisse et ovoïde est emblématique de la pratique de l'artiste qui a réinterprété tout au long de sa carrière des chefs-d'œuvre modernistes existants. On ne saurait pourtant réduire la création de Sherrie Levine à la reprise d'un « original » dont elle ne serait qu'une simple réplique. De fait, son œuvre s'ancre dans la conscience des récits parallèles sur les conditions de fabrication, d'exposition et de circulation des objets sur lesquels elle jette son dévolu — récits qu'elle estime souvent occultés — et qu'elle révèle habilement et subtilement.

Cette sculpture de Sherrie Levine s'inspire du célèbre Nouveau-né de Constantin Brancusi appartenant à un ensemble de sculptures ovoïdes commencé par l'artiste en 1908, sur le thème des nouveaux-nés, de la naissance et du renouveau. Levine s'inspire des allégories de Brancusi sur l'origine et la création tout en attirant l'attention sur la propension du sculpteur à la répétition. En effet, après un Nouveau-né en marbre de 1915, Brancusi a créé deux versions supplémentaires en bronze, en 1920, puis par la suite d'autres versions en marbre, en acier et en bronze.

Une prolifération similaire et délibérée se manifeste dans le travail de Sherrie Levine.

La première reprise de son Nouveau-né consiste en six versions identiques, en verre dépoli blanc, créées pour une exposition de 1993 au Philadelphia Museum of Art — qui abrite par ailleurs la première version en marbre du Nouveau-né de Brancusi. Plutôt que sur un socle mûrement pensé comme celui élaboré par Brancusi, Levine dispose chacun de ses objets sur un piano demi-queue lustré et brillant, en s'inspirant d'une photographie qu'elle trouve dans un magazine où l'on voit une autre sculpture ovale de Brancusi posée sur un piano à Kettle's Yard, Cambridge, le domicile du collectionneur anglais H.S. Ede aujourd'hui transformé en musée.

En rappelant les stratégies de Brancusi et les variantes qu'il faisait de ses œuvres, mais aussi les différentes façons de les intégrer chez un collectionneur, elle situe son travail non seulement dans le champ consacré « du physique et du sensoriel », pour reprendre ses termes, mais aussi dans celui « du contingent et de l'instable ».

En 1994, Levine reprend la sculpture en verre noir et la rebaptise Black Newborn. Acquis par le MoMA en 2004, elle est directement liée aux collections qui conservent une version en bronze de 1920 du Nouveau-né de Brancusi. Au sein des collections, sa sculpture joue le double rôle d'hommage sensuel à Brancusi et de subtile provocation.

Tamar Margalit



Shigetaka Kurita (Japon, né en 1972)

NTT DOCOMO, Inc. Tokyo (Japon, fondée en 1992)

Emoji, 1998-1999

Image numérique, dimensions variables

The Museum of Modern Art, New York

Don de NTT DOCOMO, Inc., 2016

Depuis l'origine, la collection de design du MoMA célèbre des œuvres qui peuvent apparaître étonnamment simples à première vue. Dès l'exposition « Machine Art » de 1934 où des roulements à billes et des ressorts étaient présentés sur des socles telles des sculptures, le MoMA a replacé les créations des designers au cœur du récit moderniste. Les rapides évolutions technologiques lui sont intrinsèquement liées et c'est dans le champ du design qu'elles apparaissent avec le plus d'évidence. Tout comme le roulement à billes et bien d'autres « humbles chefs-d'œuvre » des collections du MoMA, les emoji originels incarnent les meilleures qualités du design : simplicité, fonctionnalité et beauté. Conçus par Shigetaka Kurita pour la société de télécommunications japonaise NTT DOCOMO, les emoji étaient une réponse élégante à l'épineux problème de trouver une interface visuelle attrayante pour la plateforme logicielle i-Mode de DOCOMO, premier service Internet mobile sur téléphone portable. Travaillant dans les limites imposées par les logiciels et le matériel informatique de la fin des années 1990, Kurita crée ses emoji sur une petite grille de 12 × 12 pixels. S'inspirant de sources aussi variées que les mangas, les Zapf Dingbats et les émoticônes les plus répandues, Kurita conçoit un ensemble de 176 pictogrammes (emoji en japonais) : des illustrations de phénomènes météo, des pictogrammes comme le ❤️ et une gamme de visages expressifs. Publiés en 1999, les emoji de DOCOMO rencontrent un succès immédiat et sont aussitôt copiés par ses concurrents au Japon. Onze ans plus tard, lorsqu'un ensemble encore plus important d'emoji est publié par Apple à l'occasion de la mise à jour de son système d'exploitation iOS, leur usage explose, se transformant en une nouvelle forme de communication visuelle mondialisée.

L'achat des emoji originels DOCOMO participe de l'engagement du MoMA à collectionner les plus grandes réussites du design dans le domaine numérique. Faire entrer dans les collections d'un musée d'art des créations éphémères issues de l'univers numérique est un défi aux conventions établies de longue date autour des concepts de propriété et d'exclusivité.

La capacité du design à pénétrer nos vies et à être utilisé quotidiennement le distingue des autres beaux-arts : il en fait l'une des expressions de la créativité humaine qui nous affectent le plus puissamment en façonnant à la fois nos comportements et nos modes de communication.

Les emoji, ainsi que les applications et les jeux vidéo— autres dispositifs de design interactif — facilitent l'utilisation de technologies toujours plus complexes et omniprésentes aujourd'hui, tout en apportant une dimension réellement humaine à un monde numérique qui resterait sinon froid et impersonnel. Les emoji d'aujourd'hui (près de 1 800 à ce jour) ont évolué bien au-delà des créations de Kurita pour NTT DOCOMO. Toutefois, l'ADN de nos emoji actuels est clairement déjà présent dans le modeste et séminale design pixelisé de Kurita.

Paul Galloway



Jeff Wall (Canada, né en 1946)

After « Invisible Man » by Ralph Ellison, the Prologue.

(D'après « L'Homme invisible » de Ralph Ellison, Prologue.), 1999-2000

Diapositive cibachrome et caisson lumineux en aluminium, 174 × 250,8 cm

The Museum of Modern Art, New York

Photography Council Fund, Horace W.

Goldsmith Fund par Robert B. Menschel, et grâce à la générosité de Jo Carole et Ronald S. Lauder et Carol et David Appel, 2003

« La lumière confirme ma réalité, donne naissance à ma forme » dit le personnage principal du roman de 1952 de Ralph Ellison L'Homme invisible. Le protagoniste anonyme d'Ellison devient invisible, dans les rues de New York, parce qu'il est noir dans une société où « les gens refusent tout simplement de me voir. » Lorsqu'il est seul chez lui, sa corporéité — son humanité même — est entretenue et nourrie par l'environnement lumineux qu'il s'est créé : un appartement en sous-sol éclairé par 1 369 ampoules couvrant chaque centimètre carré de plafond et une partie des murs, alimentées par le courant électrique qu'il prélève illégalement à la société Monopolated Light & Power. Près de cinquante ans après la naissance littéraire de ce personnage dans son extraordinaire logement souterrain, Jeff Wall lui donne une existence visuelle dans une image littéralement éclairée de l'intérieur. Dans ce portrait, qui se présente sous la forme d'un caisson lumineux rétro-éclairé, Wall intègre certains détails précis d'après le texte d'Ellison, le nombre d'ampoules par exemple, mais aussi de nombreux éléments imaginaires (des piles d'assiettes dans l'évier, des murs couverts de carton) dans une construction élaborée, bâtie au cours d'un processus long et exigeant dans son atelier de Vancouver, construisant ce que le conservateur Peter Galassi décrit comme « une esthétique de l'accumulation ».

Au moment de son acquisition en 2003 pour les collections du MoMA, After « Invisible Man » a déjà été salué par la critique à l'occasion de sa première présentation au public en 2002 à la Documenta 11 de Kassel, organisée par Okwui Enwezor, et de son exposition peu après à la galerie Marian Goodman de New York. Une exposition personnelle au Hammer Museum de Los Angeles est organisée en 2003, centrée sur cette œuvre essentielle également sélectionnée pour la couverture du catalogue de la rétrospective de Jeff Wall au MoMA en 2007. Quarante ans se sont alors écoulés depuis la première présentation du travail de l'artiste au musée en 1970, lors de l'exposition phare « Information » ; ses œuvres ont fait l'objet de prêts pour d'autres expositions du MoMA dans les années suivantes. On peut donc s'étonner de ce qu'After « Invisible Man » ait été la première œuvre de Wall à entrer dans les collections du musée en 2003, suivie l'année suivante par deux caissons lumineux plus anciens, Milk (1984) et Restoration (1993). Wall produit très peu d'œuvres chaque année, éditées à un petit nombre d'exemplaires. Au début des années 2000, son travail est très recherché et son prix réévalué en conséquence. Un financement venu de plusieurs sources et de fidèles mécènes du musée a rendu

possible l'achat de cette œuvre emblématique de l'un des photographes contemporains les plus respectés et les plus influents.

Lucy Gallun



ROMARE BEARDEN

1911-1988, États-Unis | United States

Patchwork Quilt, 1970

[Édredon en patchwork]

Tissus et papiers découpés et peinture acrylique sur panneau /
Cut-and-pasted cloth and paper with synthetic polymer paint
on composition board

Blanchette Hooker Rockefeller Fund, 1970

Assemblage de fragments de tissu et de papier colorés, découpés et collés sur carton. *Patchwork Quilt* est emblématique de la technique de collage propre à Romare Bearden. Rappelant celui des papiers collés cubistes, ce procédé est aussi lié à la tradition afro-américaine du patchwork. L'œuvre représente, selon l'artiste, « une femme sur un édredon en patchwork, dans ce qui pourrait être une case du Sud, dans des tons qui le relient à l'ancien Bénin et à l'Égypte ».

Son acquisition en 1970 fait suite aux protestations d'artistes et d'activistes qui reprochent au MoMA d'exclure de sa collection et de son programme les artistes noirs ou issus d'autres minorités. Le musée reconnaît alors que « bien que [sa] politique d'acquisition ne soit pas consciemment ethnographique, les sélections pour les collections étaient principalement axées sur l'expérience "blanche" » (« qui a pu » inconsciemment contribuer » à « des années de négligence ».

Made of many different bits of colorful cloth and paper cut and pasted onto board. *Patchwork Quilt* is exemplary of Romare Bearden's signature collage technique. While his strategy of fragmentation and recombination echoes the Cubist paper collage style, this particular work also explicitly connects Bearden's process to the African American tradition of quilting. "Here a woman on a patchwork quilt, in possibly a southern cabin, is given overtones that relate her to ancient Benin and Egypt," Bearden explained.

MoMA's acquisition of this work in 1970 came in response to vigorous protests by artists and activists who accused the institution of excluding black artists and other minority groups from its collection and exhibition program. Forced to analyze its own practice, the Museum recognized that "whites [its acquisitions policy] was not consciously ethnographic; selection decisions for the collection were based primarily on the 'White' experience," which is true "they have unconsciously contributed" to a "legacy of neglect."



DIANE ARBUS

1923-1971, États-Unis | United States

Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967

[Jumelles, Roselle, New Jersey]

Épreuve gélatino-argentique | Gelatin silver print

Richards Avedon Fund, 1967

Au cours de ses quelque trente années de carrière, le goût de Diane Arbus pour l'exceptionnel, le non-conventionnel et l'extraordinaire l'a amenée à photographier une vaste palette de sujets humains : artistes de cirque, radiates, travestis, gémeaux, enfants, riches ou, comme ici, jumelles. L'artiste décrit parfaitement l'attention qu'elle porte aux individus placés devant son objectif : « Je crois seulement qu'il y a des choses que personne ne verrait si je ne les photographiais pas. »

Identical Twins, Roselle, New Jersey date de 1967, année où se tient au MoMA l'exposition fondatrice « *New Documents 2* : Aux côtés de Lee Friedlander et Garry Winogrand, Arbus y représente une nouvelle génération de photographes américains qui emploient les techniques et l'esthétique de la photographie documentaire à des fins plus personnelles.

Over her thirty-year career, Diane Arbus's appreciation for the essential, unconventional, and extraordinary led her to photograph a broad gamut of human subjects—circus performers, nudists, transvestites, giants, children, the wealthy, and identical twins, as presented here. Arbus's attentiveness to the individuality of the people before her camera can best be described in the artist's own words: "I really believe that there are things which nobody would see unless I photographed them."

In 1967, the year she made *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, the photograph was featured in the seminal MoMA exhibition *New Documents*, which also included Lee Friedlander and Garry Winogrand. The exhibition focused on a new generation of American photographers who were redefining the techniques and aesthetics of documentary photography to more personal ends.



LYGIA CLARK

1920-1988, Brésil | Brazil

Contra-Relievo no. 1, 1958

[*Contre-Relief n° 1* | *Counter Relief no. 1*]

Peinture acrylique sur bois | Synthetic polymer paint on wood
 Promesse de don de Patricia Phelps de Cisneros par le biais du Latin American and Caribbean Fund | Promised gift of Patricia Phelps de Cisneros through the Latin American and Caribbean Fund, 2016

À la fin des années 1950 à Rio de Janeiro, le mouvement néo-concret rejette la dimension objective et impersonnelle de l'abstraction géométrique. Lygia Clark en est l'une des fondatrices et cherche, avec ses pairs, à fusionner l'art et la vie. Ses œuvres outrepassent les limites des formes conventionnelles et suscitent l'interaction entre l'objet et le spectateur. Composé de plaques de bois peintes en noir ou en blanc avec une peinture industrielle, *Contra-Relief n° 1* oscille entre peinture et sculpture.

En 2016, Patricia Phelps de Cisneros, trustee du MoMA, fait don au musée de plus d'une centaine d'œuvres d'art moderne d'Amérique latine, dont *Contra-Relief n° 1*. Cet ensemble renforce la position du musée parmi les principaux dépôts mondiaux d'art d'Amérique latine.

Lygia Clark was at the forefront of Neo-Concretism, a Rio de Janeiro-based vanguard movement that rejected the impersonal and objective qualities of geometric concrete abstraction. Instead, Clark and her peers aimed to integrate art and life, creating works that went beyond the limits of conventional artistic forms and fostered dynamic interactions between the object and viewer. Comprised of superimposed plaques of wood uniformly painted in industrial black or white, *Counter Relief no. 1* lies between painting and sculpture.

In 2016, the Museum received a transformative gift of more than a hundred works of Latin American modern art from trustee Patricia Phelps de Cisneros. The acquisition of this gift, which included *Counter Relief no. 1*, has reinforced MoMA's position as one of the world's leading repositories of Latin American art.



LEO FENDER
1909-1991, États-Unis | United States
GEORGE FULLERTON
1923-2009, États-Unis | United States
FREDDIE TAVARES
1913-1990, États-Unis | United States

**Fender Stratocaster Electric Guitar,
Conception | Designed 1954,
ce modèle | this example 1957**

Bois, métal et plastiques | Wood, metal, and plastic
Committee on Architecture and Design Funds, 2014

Conçue en 1954 par Leo Fender avec l'aide de l'ingénieur George Fullerton, la guitare électrique Stratocaster est une icône du design du XX^e siècle. Musicien et inventeur, Fender est un pionnier dans la fabrication de guitares électriques à corps plein. Dès 1952, il introduit le succès avec la Telecaster. La Stratocaster se distingue par un profil caractéristique symbolisant la nouveauté radicale de cette guitare électrique. Sportant une tête au bord avec le corps en son utilisation. Originellement destinée aux musiciens professionnels, elle est rapidement adoptée par les musiciens rock et pop pour sa sonorité distinctive et son confort : elle devient dès lors une référence incontournable et durable le marché. Après plusieurs années de production, sa forme unique est le résultat de Fender, Freddie Tavares, reste inchangée. C'est un précurseur de l'exposition de 2015 « Making Music Modern », que le MoMA a acquise cette Stratocaster de 1957 dont toutes les pièces sont originales et patentes, pièces partiellement conservées.

One of the most influential instruments design of the twentieth century, the iconic Stratocaster electric guitar was designed in 1954 by Leo Fender, with engineering assistance from George Fullerton. Fender had already pioneered the development of the solid-body electric guitar with his commercially successful Telecaster from 1950. The Stratocaster diverged from its predecessor with a bold profile that revolutionized electric guitar as a wholly new type of instrument. Its distinctive form, designed by Fender designer Freddie Tavares and unchanged after sixty years of production, was ergonomically adapted to match with the player's body. When originally intended to courtly musicians, the Stratocaster's distinct sound and player-friendly design quickly found favor with pop and rock musicians. The model set a new standard for electric guitar design and performance, and eventually it came to dominate the market. In preparation for the 2015 exhibition Making Music Modern, the MoMA acquired this original 1957 Stratocaster, miraculously in near-perfect condition.

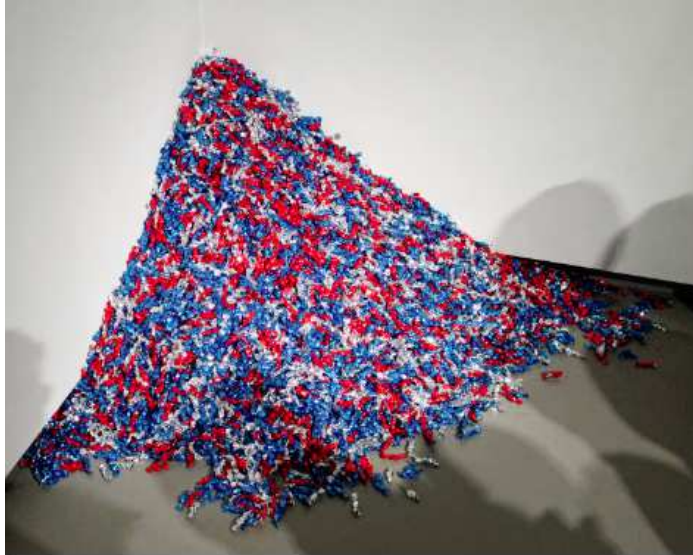


Colors for a Large Wall, 1951
[Couleurs pour un grand mur]

Huile sur toile, 64 panneaux | Oil on canvas, sixty-four panels
Don de l'artiste | Gift of the artist, 1969

Lorsque Ellsworth Kelly finit *Colors for a Large Wall* en 1951, il est convaincu qu'il a sa place dans la collection du MoMA. Âgé de vingt-huit ans et pratiquement inconnu, il séjourne alors en France où il élabore le vocabulaire abstrait de lignes, de formes et de couleurs qui caractérise sa contribution singulière à l'histoire de l'art américain. *Colors for a Large Wall* est composé de soixante-quatre toiles monochromes de un pied carré (923 cm²), arrangées sur une grille de 8 par 8. Le choix comme l'arrangement des couleurs a été laissé au hasard : les teintes sont celles de chutes de papiers colorés standard acquis pour des collages précédents. Cette œuvre est alors en rupture totale avec l'expressionnisme abstrait. En 1954, Kelly démonte les panneaux et les ramène à New York : quinze ans plus tard, il fait don de l'œuvre au musée.

When Ellsworth Kelly finished *Colors for a Large Wall* in 1951, he was convinced that it belonged in the MoMA collection. At the time, Kelly was twenty-eight, virtually unknown, and living in France, where he began to develop the abstract vocabulary of line, form, and color that would come to define his singular contribution to the history of American art. *Colors for a Large Wall* is composed of sixty-four individual one-square-foot monochrome canvases, arranged in an eight-by-eight-panel grid. The artist left the choice and sequence of colors largely to chance; the hues were derived from commercial colored papers, purchased from art supply stores, that were left over from a previous series of collages. This work expresses a radical departure from the art being produced at the time by his American Abstract Expressionist peers. In 1954, he dismantled the panels and brought them back to New York; fifteen years later, he gifted the work to the Museum.



FELIX GONZALEZ-TORRES

1967-1996, États-Unis | United States (né à Cuba | born Cuba)

"Untitled" (USA Today), 1990

[« Sans titre » (USA Today)]

Bonbons emballés individuellement dans du papier cellophane rouge, argent et bleu, fournis en quantité illimitée | Candies individually wrapped in red, silver, and blue cellophane, endless supply.
Poids idéal : 136 kg | Ideal weight: 300 lbs. (136 kg)
Don de | Gift of the Dannehauser Foundation, 1996

« Sans titre » (USA Today) prend la forme d'un tas de bonbons emballés dans du papier cellophane aux couleurs du drapeau américain. Par son titre, l'œuvre fait référence à USA Today, un quotidien américain à grand tirage connu pour synthétiser les événements de la vie contemporaine, souvent fragmentés, en de courtes histoires faciles à digérer. Le spectateur est invité à prendre un bonbon, une idée qui s'ordonne à mesure que l'œuvre progresse de l'œuvre. Gonzalez-Torres a expliqué que permettre aux spectateurs de retirer des parties de son œuvre lui avait été inspiré par son expérience intime du décès lié à l'épidémie de Sida et par le cheminement qu'il a dû suivre pour apprendre à lâcher prise.

Gonzalez-Torres est mort d'une maladie liée au VIH en 1996, trois mois avant l'annonce du don au MoMA par Elaine Dannehauser de quatre-vingt-cinq œuvres, dont celle-ci. Elaine Dannehauser et son défunt mari, Werner, avaient hérité l'une des plus importantes collections d'art des années 1980 et 1990.

"Untitled" (USA Today) by Felix Gonzalez-Torres consists of a shifting heap of candies, individually wrapped in red, white, and blue cellophane. Mocking the colors of the American flag, the work also references USA Today, a widely circulated American daily newspaper known for synthesizing the utterly complex and often tragic events of contemporary life down to short, easy-to-digest stories. Central to Gonzalez-Torres's candy spills is the implicit invitation for viewers to take a piece of candy, meaning the works gradually disappear as they are used. Allowing viewers to remove parts of his work, Gonzalez-Torres explained, was motivated by his own experience of loss during the AIDS epidemic and his process of learning to let go.

Elaine Dannehauser's 1996 gift of eighty-five artworks, including this work, was among the largest in MoMA's history. Dannehauser and her late husband, Werner, had amassed one of the greatest private collections of art at the 1980s and '90s.



DAVID HAMMONS

1943, États-Unis | United States

African American Flag, 1990

[Drapeau africain-américain]

Toile de coton et cillies | Cotton canvas and grommets
Promesse de don au Museum of Modern Art et au Studio Museum de Harlem de la famille Hudgins, en mémoire de Jack Tilton | Promised gift to The Museum of Modern Art and The Studio Museum in Harlem by the Hudgins Family in memory of Jack Tilton, 2017

Depuis la fin des années 1960, David Hammons aborde dans son travail l'identité africain-américaine, la culture urbaine ou encore les stéréotypes raciaux. Éminemment, son *Drapeau africain-américain* fusionne le motif du drapeau américain avec les couleurs du drapeau panafricain. Composé de trois bandes horizontales rouge, noire et verte et dessinée en 1920 par Marcus Garvey, le drapeau panafricain symbolise la diaspora africaine et l'encouragement à tisser des liens de solidarité.

La version de Hammons date de 1990, année marquée par des tensions raciales exacerbées mais aussi par l'élection du premier maire noir de New York, David Dinkins. Si certains ont vu dans la création de Hammons un commentaire antipatriotique, l'artiste explique qu'il l'a conçue comme « une affirmation positive plutôt qu'un symbole séparatiste ». L'œuvre commémore fidèlement les identités africain-américaines dans leur complexité, recherchant visuellement l'activisme noir et le patriotisme américain.

Since the late 1960s, David Hammons' work has engaged with a vernacular that touches on African American identity, urban culture, and racial stereotyping. Hammons' iconic *African American Flag* conflates the design of the American flag with the colors of the Pan-African flag, which consists of three equal horizontal bands of red, black, and green. Designed in 1920 by Marcus Garvey, the Pan-African flag aimed to represent all people of African descent across the world, and to encourage bonds of solidarity between them.

Hammons' version was created in 1990, a time of heightened racial tensions that nevertheless also saw the election of New York City's first black mayor, David Dinkins. While some saw Hammons' banner as an unpatriotic mockery, the artist explained that he conceived his work as a "positive statement, rather than a separatist symbol." Literally denoting both an African flag and an American one, the work appears as a proud celebration of African American complex, multidimensional identities, visually reconciling black activism and American patriotism.



PHILIP GUSTON

1913-1980, États-Unis | United States
(né au Canada | born Canada)

Tombe, 1978

(Tombe)

Huile sur toile | Oil on canvas

Acquis grâce aux A. Conger Goodyear and Elizabeth Bliss Parkinson Funds et à un don de l'artiste | Acquired through the A. Conger Goodyear and Elizabeth Bliss Parkinson Funds and gift of the artist, 1981

« Je viens de terminer une peinture que je vais appeler La Tombe ou Tombe de l'artiste » écrit Guston peu après avoir terminé cette œuvre. « C'est donc bien une comédie amère qui se joue. » Vers la fin de sa vie, Philip Guston recroisette son style et sa palette pour signer une série de peintures inspirées par la préoccupation grandissante de la mort. Une accumulation monumentale de plaques ou de briques amplit la toile, au sommet de laquelle repose un assortiment de ses objets familiers : une cigarette exhalant sa fumée ; un pinceau plongé dans un pot de peinture noire ; une balle perchée sur le bord de la pile, comme saisie par l'artiste juste avant sa chute. Partout apparaît, inlassablement répétée, une forme en fer à cheval - il s'agit probablement d'un fer à repasser - qui est souvent interprétée comme l'oméga, la dernière lettre de l'alphabet grec.

Avant sa mort en juin 1980, Guston exprime le vœu de faire un don au MoMA, souhait exaucé l'année suivante avec Tombe.

"I just did a painting which I shall call *The Tomb* or *The Artist's Tomb*," Guston wrote soon after completing this work. "So it is truly a bitter comedy that is being played out." Toward the end of his life, Philip Guston repurposed his style and signature palette in a series of paintings that display a growing preoccupation with impending death. This canvas is dominated by a monumental accumulation of slabs or bricks on top of which rests an assortment of everyday objects from his studio: a smoking cigarette; a paintbrush plunged into a can of black paint; a ball perched on the mound's edge as if captured in the moment before its final fall; and throughout, the repeated image of a horseshoe form—likely that of a pressing iron—often interpreted as an omega, the last letter of the Greek alphabet.

Before his death in June 1980, Guston expressed his desire to make a gift to MoMA, and as a reflection of that wish, *Tomb* entered the collection the following year.