



M O M A

Arbus
Bradford
Brancusi
Calder
Cézanne
de Chirico
Dalí
Disney
Gonzalez-Torres
Hopper
Kahlo
de Kooning
Klimt
LeWitt
Lichtenstein
Magritte
Marshall
Matisse
Mondrian
Nauman
Picasso
Pollock
Rothko
Sherman
Signac
Warhol
..

Etre moderne: le MoMA à Paris

11 octobre 2017 > 5 mars 2018

Paul Cézanne
Le Baigneur
vers 1885
The Museum of Modern Art, New York
Collection Lillie P. Bliss, 1934

exposition organisée par le Museum of Modern Art New York et la Fondation Louis Vuitton
réservez sur : fondationlouisvuitton.fr et fnac.com | [#fondationlouisvuitton](https://twitter.com/fondationlouisvuitton) | [#FLVMoMA](https://twitter.com/FLVMoMA) | 8 avenue du Mahatma Gandhi, Bois de Boulogne, Paris

DOSSIER DE PRESSE
Être moderne: le MoMA à Paris

Sommaire

I	Communiqué de presse	I
II	Préface de Bernard Arnault, Président de la Fondation Louis Vuitton	3
III	Préambule par Glenn D. Lowry, Directeur du Museum of Modern Art	5
IV	Introduction par Suzanne Pagé, Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton et parcours de l'exposition	6
V	La construction de la collection du MoMA par Quentin Bajac, commissaire de l'exposition, The Joel and Anne Ehrenkranz Chief Curator of Photography, MoMA	10
VI	« Être moderne: le MoMA à Paris » en quarante-quatre œuvres	16
VII	Quelques repères chronologiques	62
VIII	Publications	72
IX	Autour de l'exposition	73
X	Informations pratiques	76
XI	Annexe : visuels disponibles pour la presse	78

EXPOSITION

« ÊTRE MODERNE : LE MoMA À PARIS »

11 octobre 2017 – 5 mars 2018

I — Communiqué 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 XX^e et XXI^e 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.

DOSSIER DE PRESSE
Être moderne : le MoMA à Paris

Certaines œuvres sont exposées en France pour la première fois : bronze de *L'oiseau dans l'espace* de Constantin Brancusi (1928) ; *Campbell's Soup Cans* d'Andy Warhol (1962) ; *Tomb* de Philip Guston (1978) ; *(Untitled) « USA Today »* de Felix Gonzalez-Torres (1990) ; *144 Lead Square* de Carl Andre (1969) ; *Untitled* de Christopher Wool (1990) ; *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)* de Barbara Kruger (1982) ; *Patchwork Quilt* de Romare Bearden (1970).

« Être moderne : le MoMA à Paris » est co-organisée par le Museum of Modern Art à New York et la Fondation Louis Vuitton, sous la direction de Glenn D. Lowry (directeur, Museum of Modern Art) et de Suzanne Pagé (directrice artistique, Fondation Louis Vuitton). Le commissaire de l'exposition est Quentin Bajac (The Joel and Anne Ehrenkranz Chief Curator of Photography, MoMA), assisté de Katerina Stathopoulou (commissaire-assistante, MoMA) en collaboration avec Olivier Michelon pour la mise en place à Paris (Conservateur, Fondation Louis Vuitton). La section relative aux archives est organisée par Michelle Elligott (responsable des Archives, MoMA).

La sélection des œuvres et l'argumentaire de l'exposition ont été définis par Glenn D. Lowry et Quentin Bajac, avec l'aide des équipes des différents départements curatoriaux du Musée. Ces départements ont travaillé ensemble en amont de l'exposition favorisant les échanges, les regards croisés, l'ouverture vers d'autres horizons géographiques, esthétiques ou identitaires. Le projet est réalisé en étroite collaboration avec la Direction artistique de la Fondation Louis Vuitton.

Publié par le MoMA et la Fondation Louis Vuitton, un **catalogue** accompagne l'exposition. Sous la direction de Quentin Bajac, il place la constitution de la collection au cœur de son propos, à travers essais et notices. Reproduites dans leur intégralité, les œuvres de l'exposition y sont ainsi resituées chronologiquement par ordre d'acquisition.

L'exposition « **Être moderne : le MoMA à Paris** » a été voulue par Bernard Arnault, Président de la Fondation Louis Vuitton ; elle a reçu l'appui constant de Jean-Paul Claverie, Conseiller du Président. Elle a bénéficié du soutien de Marie-Josée Kravis, Présidente du MoMA.

II — Préface de Bernard Arnault

Président de LVMH / Moët Hennessy, Louis Vuitton
Président de la Fondation Louis Vuitton

À la Fondation Louis Vuitton cet automne, et à une année d'intervalle, l'exposition « Être Moderne : Le MoMA à Paris » résonne avec « Icônes de l'art moderne. La Collection Chtchoukine ». À la collection légendaire de l'un des plus grands mécènes du début du xx^e siècle succède celle d'un musée mythique, le Museum of Modern Art de New York dont l'histoire se confond aujourd'hui avec celle de l'art du xx^e siècle. Les chefs-d'œuvre regroupés ici sont donc ceux du MoMA : un musée, extraordinaire passeur de la modernité européenne, mais aussi un acteur assumé de l'art américain devenu, par là même, une institution majeure de la scène artistique mondiale. Je suis particulièrement heureux que le public français puisse, par exemple, voir à Paris *Le Baigneur* (vers 1885) de Cézanne, *Jeune garçon au cheval* (1905-1906) de Picasso, *L'Espoir II* (1907-1908) de Klimt, le *Double Elvis* (1963) de Warhol, ou encore *Untitled (Club Scene)* (2013) de Kerry James Marshall ou *Let's Walk to the Middle of the Ocean* (2015) de Mark Bradford et tant d'œuvres remarquables que nous avons tant aimé voir ou découvrir à New York.

Mais, là encore, cette exposition est l'histoire de passions privées, celles de mécènes-collectionneurs engagés à œuvrer pour le bien public, à s'unir pour doter New York d'un musée d'art moderne digne d'une Amérique qui, au xx^e siècle, accède à la première marche des puissances mondiales.

Lors de l'ouverture de la Fondation Louis Vuitton, il y a trois ans, l'exposition « Les Clefs d'une passion » montrait — au travers des chefs-d'œuvre généreusement prêtés par plus de quarante institutions majeures — les lignes identitaires fortes de son engagement artistique : contemplation, expressionnisme, popisme et liens avec la musique. La collection de Sergueï Chtchoukine, ensuite, nous fit comprendre combien la passion pour l'art peut être provocante et visionnaire.

Aujourd'hui, cette nouvelle exposition exprime la démarche du MoMA, depuis sa création en 1929 : intime et collective, intuitive et raisonnée, définitivement citoyenne, engagée et généreuse. Elle est pour nous, amis de l'Amérique, tout aussi exemplaire car ce désir de témoigner, de conserver et d'offrir aux New-Yorkais, aux Américains, l'art le plus avancé de leur époque fut initié par de remarquables personnalités qui constituèrent toute une nouvelle communauté de philanthropes qui ne cessera de se développer, des années 1920 jusqu'à aujourd'hui. Collectionneuses et mécènes, Lillie P. Bliss, Abby Aldrich Rockefeller et Mary Quinn Sullivan, les trois « ladies » à l'origine de cette « aventure » qui fit le MoMA, n'ont pas seulement œuvré à la naissance de ce qui deviendra l'un des plus grands musées du monde. Elles l'ont fondé en assurant, après elles, la mobilisation de plusieurs générations. Le relais opéré entre Abby Aldrich Rockefeller et deux de ses fils, Nelson et David Rockefeller, amenés à devenir président et chairman du MoMA, est en cela exemplaire ; un flambeau aujourd'hui repris avec éclat par notre amie Marie-Josée Kravis, présidente du MoMA. Lorsqu'en novembre 1929, le Museum of Modern Art ouvre ses portes dans des locaux loués, il n'a ni bâtiment propre, ni collection. L'esprit pionnier et le courage de ses trustees n'ont alors d'égal que l'érudition et la vision du tout premier directeur du musée, Alfred H. Barr Jr., figure tutélaire de l'histoire de l'art aux États-Unis et dans le monde. C'est Glenn D. Lowry qui tient la barre aujourd'hui. C'est avec lui et Quentin Bajac que Suzanne Pagé et l'équipe de la Fondation ont mené à bien ce projet du « MoMA à Paris ». Je tiens à les en remercier très chaleureusement.

Le MoMA, devenu un modèle pour l'éducation et l'enrichissement artistique, ne cesse de se développer. Il s'apprête à inaugurer, dans deux ans, une nouvelle et remarquable extension architecturale de ses espaces. Pour son ouverture, en 2019, ce « nouveau » MoMA sera l'occasion de réaffirmer des valeurs fondamentales que nous retrouvons dans le propos même de l'exposition « Être Moderne : Le MoMA à Paris » : la pluridisciplinarité — qui le voit collectionner, dès le début des années 1930, peintures, sculptures mais également photographies, estampes, performances, dessins, architecture, design, nouveaux médias et films — et, toujours, cette dimension internationale de l'art qui caractérise aujourd'hui plus que jamais notre monde « global ».

« Être moderne », pour nous tous une même ambition, presque une devise : celle pour les artistes d'avoir une place déterminante dans notre monde en perpétuelle évolution, celle d'aller de l'avant, toujours ; une ambition de liberté où la passion se vit et se partage avec le public le plus large autour de la création et de la pensée certes contemporaines mais aussi héritées de tout le *xxe* siècle ; une ambition où « l'art sert à laver l'âme de la poussière de tous les jours » comme le disait Pablo Picasso.

III — Preamble

Glenn D. Lowry
Directeur
The Museum of Modern Art New York
(Texte issu du catalogue)

« Être moderne : Le MoMA à Paris » est la première exposition d'envergure en France des collections du Museum of Modern Art. Nous sommes très heureux de collaborer avec la Fondation Louis Vuitton à Paris pour présenter les extraordinaires œuvres d'art moderne et contemporain acquises par le musée entre sa fondation en 1929 et aujourd'hui. Cette sélection de plus de deux cents œuvres de toutes les disciplines a été conçue pour le bâtiment de la Fondation créé par Frank Gehry et accrochée de façon à créer un parcours fort sur ses quatre niveaux. « Être moderne » ne se concentre pas sur les objectifs traditionnels de cohésion et d'exhaustivité des grandes rétrospectives mais sur l'évolution des collections du MoMA au cours des quatre-vingt-dix dernières années.

Organisée en collaboration par les deux institutions, notre présentation associe peintures, sculptures, dessins, estampes, photographies, films, médias, performances, architecture, design et documents d'archives afin de créer un récit chronologique des collections exceptionnelles du musée. Réunissant des œuvres iconiques telle que le *Portrait de Félix Fénéon, Opus 217* de Signac (1890) mais aussi un pan du mur-rideau du Secrétariat des Nations-Unies à New York (1952) et la version originelle des 176 Emoji (1998-1999) créés par Shigetaka Kurita que nous utilisons quotidiennement sur nos téléphones portables, l'exposition souligne la diversité et la pertinence des collections du MoMA tout en offrant une nouvelle perspective sur les canons de la modernité.

Au cours des dernières décennies, le MoMA s'est engagé à étendre la portée géographique et ethnique de ses collections afin de témoigner clairement du fait que l'art moderne ne se limite pas (et ne s'est jamais limité) à l'Amérique du Nord et à l'Europe occidentale. Alors que se déroule l'exposition « Être moderne » à Paris, le MoMA poursuit son projet d'agrandissement qui nécessite plusieurs années de travaux et dont la livraison est prévue pour 2019. Quinze mille mètres carrés de galeries permettront de réaliser notre ambition de longue date : présenter une bien plus vaste partie des collections selon des parcours interconnectés et fluides, en incluant toute la gamme des médiums et des disciplines et en proposant une vision globale plus inclusive.

C'est avec un réel plaisir que nous avons collaboré avec la Fondation Louis Vuitton. « Être moderne », l'exposition et le catalogue qui l'accompagne ont nécessité plusieurs années de concertation. Le partenariat entre la Fondation et le MoMA s'est renforcé grâce à l'engagement de nos deux institutions sur ce projet. Au nom des trustees du MoMA, je souhaite exprimer toute ma gratitude à Bernard Arnault, Président de la Fondation Louis Vuitton, et à Jean-Paul Claverie, Conseiller du président et Administrateur, à Suzanne Pagé, Directrice artistique, et à Sophie Durrleman, Directrice déléguée.

Ma profonde gratitude s'adresse à l'équipe du commissariat de l'exposition qui a conduit le projet : Quentin Bajac, The Joel and Anne Ehrenkranz Chief Curator of Photography, MoMA, et Olivier Michelon, Conservateur, Fondation Louis Vuitton, ainsi qu'à Katerina Stathopoulou, Assistant Curator, MoMA, et Michelle Elligott, Chief of Archives, Library, and Research Collections, MoMA.

Je tiens à remercier l'architecte de l'exposition, Jean-François Bodin, pour son approche éclairée et Lana Hum, Exhibition Design and Production, MoMA, pour sa contribution majeure.

IV — Introduction (et parcours de l'exposition)

Suzanne Pagé
Directrice artistique
Fondation Louis Vuitton
(Texte issu du catalogue)

Dès l'ouverture de notre Fondation, « Les Clefs d'une Passion » en 2015 puis « La Collection Chtchoukine » en 2016 ont permis des collaborations privilégiées avec les plus importants musées d'art moderne et contemporain du monde. Pourquoi un focus spécial MoMA aujourd'hui ? C'est que celui-ci, universellement reconnu comme emblématique d'une certaine modernité, présente — à travers « Être moderne » — une forme de manifeste des principes de base de son nouveau musée, tel qu'il doit rouvrir, en 2019, agrandi par Diller Scofidio + Renfro.

Depuis longtemps mythique pour le monde de l'art, le MoMA, né en 1929, ne l'est pas moins pour le grand public, singulièrement français, que l'on sait fasciné par la ville de New York indissociable à ses yeux de la visite de ce Musée qui, à lui seul, relève pour chacun le défi d'« Être moderne ». Particulièrement addictif pour nos compatriotes, le parcours des collections du MoMA s'impose avec d'autant plus d'évidence que, depuis ses débuts, il s'ancre — à travers la voie royale de la peinture et de la sculpture — dans une histoire de l'art européenne familière, propulsant bientôt, dès les années 1960, une image américaine caractérisée.

Référence de l'art moderne en Occident, instance longtemps incontestée d'un récit historique admis, le MoMA s'est aussi imposé comme une instance de décryptage de l'actualité qui serait par ailleurs dotée d'une lucidité visionnaire quant à l'avenir. Doxa et Légende, aujourd'hui reconsidérées.

La mobilisation suscitée par les mythes autorise leur perdurance au prix d'une certaine plasticité. Tel est le cas pour le MoMA à travers l'intégration volontariste de nouveaux paramètres et une ouverture tactique d'ordre géographique, culturel, identitaire et technologique, incluant des « rattrapages » concernant les modernités. Ici, cette exposition du MoMA par le MoMA se propose de les dévoiler et d'en montrer les enjeux actualisés.

Sans remettre en question les données chronologiques, deux principes fondateurs la structurent : le premier renvoie à la pluridisciplinarité qui a présidé à la conception originelle alors totalement innovante et désormais déterminante pour le MoMA, qui accentue les mixités — peinture, sculpture, photographie, cinéma, arts graphiques, architecture et design industriel —, autorisant une transversalité sans précédent ; le second vise à élucider l'histoire spécifique de la Collection de cette institution privée, à travers ceux qui l'ont voulue, pensée et conduite — donateurs et collectionneurs, conservateurs et artistes (cf. la présentation des archives). Ces partis-pris surprendront parfois le visiteur par des voisinages inédits et pourtant toujours éclairants sur l'art et son histoire à travers une instance de référence majeure réfléchissant à l'élaboration d'une nouvelle approche désormais exigible pour encore « Être moderne ».

Paradoxalement en effet, les singularités du MoMA ont souvent été éclipsées par son succès. Sa presque hégémonie a imposé la fable d'un (possible) musée d'art moderne universel dont les responsables ont aujourd'hui pris conscience de l'obsolescence.

Le fameux « Canon », représenté par le schéma d'Alfred H. Barr Jr., le premier et légendaire directeur, instaurait, à partir de précurseurs européens, deux directions : le Fauvisme et le Cubisme aboutissant à l'Abstraction. Il est devenu une référence quasi incontestée, ceci contredisant pourtant certains des principes d'ouverture — arrêtés par Alfred H. Barr Jr. lui-même — vers d'autres horizons géographiques, identitaires et disciplinaires explicités ici tels que redéfinis et redéployés, avec un positionnement neuf.

Le parcours se déploie dans l'ensemble des espaces de la Fondation. Il s'ouvre par une salle relative au premier MoMA, celui d'Alfred H. Barr Jr., et se conclut par un choix des acquisitions les plus récentes à travers des accords de plus en plus poreux et transversaux. La sélection, alternant chefs-d'œuvre reconnus et œuvres moins célèbres mais toujours significatives, ainsi que l'argumentaire de la démonstration, ont été menés par Glenn D. Lowry (Directeur) et Quentin Bajac (Conservateur) avec l'apport de nombreux collaborateurs du MoMA à travers ses six départements qui, tout en maintenant une autonomie spécifique, multiplient désormais croisements et correspondances. Le projet a été réalisé en commun avec la Direction artistique de la Fondation dont la réflexion a conduit à opter pour un cheminement par paliers dans une complicité recherchée avec les espaces de Frank Gehry, leurs articulations et atouts particuliers. Ainsi en est-il, par exemple, des différents espaces interstitiels (Sol LeWitt, *General Idea*) et des lieux distinctifs occupés par Cindy Sherman (galerie 7), Roman Ondák (galerie 8), ou encore, très différemment, par Janet Cardiff (galerie 10).

Au rez-de-bassin — galeries 1 et 2 — la première salle constitue une sorte d'exposé des principes fondateurs. Le Musée regardant d'abord vers l'Europe, on y trouve des œuvres de référence comme *Le Baigneur* de Cézanne, *l'Oiseau dans l'espace* de Brancusi, *L'Atelier* de Picasso, etc., à côté de la photographie — Walker Evans —, du cinéma — Edwin Middleton —, et de pièces mécaniques dont l'intégration au Musée, totalement inédite, s'inspire de l'esprit du Bauhaus. Par ailleurs, *Maison près de la voie ferrée* de Hopper, un des premiers achats du Musée, devenu emblématique, témoigne de la volonté de l'Institution d'être présente, d'emblée également, à l'actualité artistique américaine. La deuxième séquence compte quelques-uns des chefs-d'œuvre « modernes » de la Collection du MoMA. On y trouve les racines européennes de la modernité : le Post-impressionnisme (*Portrait de Félix Fénéon, Opus 217*, de Signac), le Futurisme (*États d'âme*, de Boccioni), les figures tutélaires du xx^e siècle (*Jeune garçon au cheval*, de Picasso ; *Poissons rouges et Palette*, de Matisse), ainsi que Dada (*Roue de bicyclette*, de Duchamp et *M'amenez-y*, de Picabia), le Surréalisme (*Gare Montparnasse [La Mélancolie du départ]*, de De Chirico ; *Persistance de la mémoire* de Dalí ; *Le Faux Miroir* de Magritte), et l'Abstraction (*Composition en blanc, noir et rouge*, de Mondrian ; *Composition suprématisse : blanc sur blanc*, de Malevitch...). L'Europe centrale y trouve aussi sa place avec *L'Espoir II* de Klimt ; de même en est-il de la photographie (Atget).

La période de crise et de conflits des années 1930 est évoquée à travers *Le Départ* de Max Beckmann qui en est un symbole puissant. Ici, films (Eisenstein), photographies (Lisette Model, Alfred Stieglitz) et œuvres graphiques (Gustav Klutsis) ne se formalisent pas de voisiner avec Mickey.

Le passage de témoin de l'Europe vers les États-Unis, dans les années 1939-1960, apparaît ensuite avec l'espace consacré aux Expressionnistes abstraits américains où sont réunies d'importantes peintures de Jackson Pollock (*Echo No. 25* ; *The She-Wolf*), Mark Rothko (*No. 10*) et les œuvres iconiques de Willem de Kooning (*Woman I*) et Barnett Newman (*Onement III*).

Au rez-de-chaussée, la galerie 4, introduite par *Wall Drawing #260*, de Sol LeWitt, propose en diptyque les nouvelles esthétiques nées autour des années 1960 — Art minimal

et Pop — caractérisées par la série et la répétition. Avec, d'un côté, l'Abstraction géométrique et minimale d'Ellsworth Kelly (*Colors for a Large Wall*), Frank Stella (*The Marriage of Reason and Squalor, II*) et Carl Andre (*144 Lead Square*), en lien avec l'architecture moderne de Mies van der Rohe. De l'autre, Jasper Johns (*Map*), Andy Warhol (*Double Elvis, Campbell's Soup Cans, Screen Tests*), Roy Lichtenstein (*Drowning Girl*), transposant une culture populaire revisitée; de même en est-il du *Patchwork Quilt* de Romare Bearden. Cette séquence développe également la photographie — Diane Arbus (*Identical Twins*) — audacieusement alors élargie à un ensemble de clichés anonymes et s'ouvre aux objets, avec la légendaire *Fender Stratocaster Electric Guitar*.

Au premier niveau, *General Idea (Aids [Wallpaper])* introduit aux galeries 5 et 6. Celles-ci s'ouvrent à de nouvelles expressions développées à partir du corps et de l'identité dès le milieu des années 1960 répercutant les révolutions sociales et sociétales auxquelles fait ici écho le *Rainbow Flag* de Gilbert Baker. Les formes « classiques » — Philip Guston, Christopher Wool — se voient pollinisées par l'action et la performance: ainsi de la peinture par Krasiński, de la sculpture par Joseph Beuys ou encore Cady Noland et Felix Gonzales-Torres à travers son extension en installations. L'intrusion du néon par Bruce Nauman en propose une percutante reformulation, tout comme l'usage de la light box par Jeff Wall. Anticipant les propositions radicales les plus actuelles à travers la vidéo, la danse (Yvonne Rainer) et la performance (Laurie Anderson) trouvent dès lors leur « lieu » dans l'espace du musée renvoyant à une certaine dématérialisation de l'art et à la culture médiatique. Dans le même temps, collages et manipulations participent d'un tout nouveau traitement de l'image, comme en témoigne ici Barbara Kruger. Significatif, s'affirme alors un engagement ouvert à d'autres univers, d'autres identités, dans les œuvres explicites de David Hammons ou Juan Downey ou encore au genre (Lynn Hershman Leeson). En dépit de son format, *September* de Gerhard Richter renvoie avec force à une conscience neuve de la réalité d'un monde-archipel. Décidément à part, galerie 7, Cindy Sherman organise dans un espace propre l'agencement de ses multiples identités redéfinies à travers des stéréotypes hollywoodiens, eux-mêmes véhiculés par les médias dont l'emprise s'affirme dans les œuvres (cf. la série « *Film Stills* »).

Au deuxième niveau, galerie 8, *Measuring the Universe* de Roman Ondák inscrit la trace personnalisée des individus sur le mur même du musée, marquant ainsi un nouveau rapport à l'art et au monde.

Déterminante, galeries 9 et 11, une ouverture culturelle et géographique inédite (Amérique latine, Europe centrale et de l'Est, etc.) opère à l'échelle de nouveaux horizons prenant en compte à la fois la mondialisation et les révolutions technologiques. Des expressions issues de zones géographiques encore peu présentes dans les collections y trouvent désormais leur place: ainsi de celles d'Iman Issa (Égypte) et Aslı Çavuşoğlu (Turquie). À côté de la peinture, qui intègre de nouvelles données (Mark Bradford ou encore Rirkrit Tiravanija), la sculpture (Trisha Donnelly, Cameron Rowland) et la photographie (Ruby Frazier) répercutent des questionnements à la mesure d'enjeux formels et identitaires reconsidérés. S'impose alors au Musée l'intrusion de la rue, avec son actualité, son quotidien, ses combats et ses récits minoritaires — *The Newsstand* de Lele Saveri. En surplomb, les visions prémonitoires de la congestion architecturale new-yorkaise d'un architecte comme Rem Koolhaas anticipent, en un âge encore analogique, la culture du virtuel à travers ses projets pour Roosevelt Island, New York. L'informatique et Internet s'affirment, ayant acquis définitivement un accès au musée, à travers les originaux des *Emoji* de Shigetaka Kurita, le *Google Maps Pin* de Jens Eilstrup Rasmussen ainsi que des symboles graphiques universels comme celui du Symbole marche/arrêt (IEC) et de l'arobase stylisée par Ray Tomlinson. Ceux-ci voisinent avec des jeux vidéo comme

ceux de Tomohiro Nishikado ou de Dave Theurer.

Dans la galerie 11, une grande installation vidéo, immersive et captivante, de Ian Cheng s'invente à l'infini, à partir de l'inclusion de ses propres données dans un programme informatique autogénéré en live.

Hors-champ, galerie 10, point d'orgue se voulant résolument « à part », *The Forty-Part Motet* de Janet Cardiff transporte le visiteur dans l'infini de l'espace-temps propre à l'art.

À travers cette exposition, il est dès lors passionnant d'assister à chaud à l'aventure de l'explorateur réinventant la mission originelle du pionnier. « Être moderne », ce serait redécouvrir l'esprit de laboratoire qui, au-delà de la fable téléologique, présidait à la création du MoMA. Aujourd'hui, au prix de corrections clairvoyantes du passé et d'explorations intrépides des nouveaux territoires d'un monde illimité, une nouvelle jeunesse s'affiche, assumant le risque de tâtonnements, de malentendus et de déséquilibres ponctuels. Une formidable énergie émerge alors de l'intégration lucide d'identités plurielles : les femmes, les Afro-Américains, l'Amérique latine, l'Europe de l'Est, ainsi que de nouveaux questionnements critiques, sociaux, économiques et politiques. Stratégie particulièrement significative venant des États-Unis.

« Être moderne » pour le MoMA, c'est prendre conscience que le « canon » développé à sa création contenait les paramètres d'une dynamique et de passerelles vers d'autres ailleurs, garants d'un avenir comme prémices d'une pensée rhizomatique pour aujourd'hui, indissociable des réseaux. Le risque de remise en cause d'une image canonique devient alors pour ce musée le protocole lucide pour la conforter, conscient que sa responsabilité liée à la visibilité d'une Collection exceptionnelle le contraint au rôle de Phare. Ce défi neuf, impulsé aux côtés des artistes et déjà initié par quelques musées proches d'eux (Tate Modern, notamment) contraint désormais à accepter et adopter le provisoire et l'instabilité comme dynamique impérative pour qui veut « Être moderne ».

La mission propre à la Fondation Louis Vuitton, résolument ancrée dans l'histoire de l'art moderne, de répercuter à chaud la jeune création internationale rend le dialogue avec ce nouveau MoMA particulièrement stimulant. La dynamique métaphorique de la « torpille » du MoMA originel fait écho à l'élan de la goëlette, vent debout, imaginée par l'architecte Frank Gehry.

V — La construction de la collection du MoMA

Quentin Bajac, commissaire de l'exposition
The Joel and Anne Ehrenkrantz Chief Curator of Photography, MoMA
(Texte issu du catalogue)

En 2008, invité à réaliser une exposition à partir de la collection du MoMA dans le cadre de la série « *Artist's Choice* », l'artiste brésilien Vik Muniz avait choisi de placer son accrochage sous le signe visuel du rébus, créant entre quatre-vingts œuvres de la collection issues de toutes les disciplines — de la peinture au design, du dessin à la sculpture, de l'image animée à la photographie — une chaîne d'associations libres, tantôt visuelles (couleur ou forme similaire...), tantôt intellectuelles (sujets proches, affinités...)¹. Ludique et surprenant, l'accrochage transgressait les traditionnelles notions de style, de mouvements, de chronologie ou encore — selon le principe de pluridisciplinarité au cœur de l'institution depuis l'origine — de logique départementale : le *costume en feutre* de Joseph Beuys (1970) précédait une photographie de vitrines de complets pour hommes prise par Atget, *Magasin, avenue des Gobelins* (1925), laquelle était suivie d'une toile en tondo de Lichtenstein évoquant un reflet dans un miroir intitulée *Mirror #10* (1970), etc. À la manière d'un collage dadaïste, la proposition dynamitait le sérieux de la linéarité historique des accrochages traditionnels comme elle mettait en évidence, plus qu'aucune autre auparavant, la grande diversité de la collection.

Et comment en serait-il autrement ? Créée maintenant il y a presque quatre-vingt-dix ans, constituée au fil des décennies et souvent des expositions par au moins quatre générations de conservateurs aux sensibilités et aux profils différents, très largement nourrie de dons extérieurs émanant de collectionneurs dont l'apport a été souvent déterminant, la collection du MoMA est polyphonique. Elle dépasse aujourd'hui la vision un brin réductrice, fondée souvent sur une étude trop rapide des seules collections de peinture et sculpture, que l'on en a parfois : celle d'être une collection de chefs-d'œuvre du modernisme occidental, européen dans sa première période, puis américain. Elle est cela mais cela aussi, serait-on tenté de dire, et plus que cela. Pluridisciplinaire et internationale quasiment dès son origine, diverse et en perpétuelle évolution et transformation par le biais d'acquisitions mais également de cessions d'œuvres, elle n'est pas un long fleuve tranquille mais n'a eu de cesse au contraire, depuis les années 1930, de s'interroger sur ses buts, sa finalité, ses limites (chronologiques, géographiques) ; sur les domaines qu'elle devait prendre en compte ; enfin sur la nature même des œuvres qu'elle devait considérer.

« Quand commencer le récit de l'art moderne ? » fut une des principales interrogations des vingt-cinq premières années du musée. Avec la révolution industrielle au début du xx^e siècle ? À la naissance de l'impressionnisme dans les années 1850-1860 ? Avec les postimpressionnistes et l'émergence de la notion d'avant-garde dans les années 1880 ? Ou encore au début du xx^e siècle en considérant le cubisme comme une rupture majeure ? Le choix final de se concentrer sur les années 1880, pour ce qui concerne la peinture et la sculpture, fut tout autant la conséquence de considérations pratiques que de questions théoriques : quand le MoMA ouvrit en 1929, le *Metropolitan Museum* de New York, musée encyclopédique fondé en 1870, avait déjà largement commencé à collectionner l'art du XIX^e siècle, impressionnistes compris, et les œuvres majeures encore disponibles sur le marché étaient rares². En revanche, comme le soulignait Alfred H. Barr Jr., premier directeur du musée, les deux générations suivantes, celle de Gauguin, Seurat, van Gogh, et bien évidemment celle de Matisse et Picasso n'étaient pas représentées au Metropolitan³.

En 1929, la date de 1880 correspondait à une période de cinquante ans d'un esprit moderne que le musée se proposait de faire connaître au public new-yorkais. Le MoMA se voulait donc complémentaire des autres institutions new-yorkaises et plus particulièrement du *Metropolitan Museum*, suivant le modèle, dessiné par Barr, de la torpille : celui d'une institution toujours en mouvement, le « nez » de la torpille représentant le présent, son corps l'art des cinquante dernières années et sa traîne le délestage, au fil des ans, des œuvres les plus anciennes de façon à n'en conserver que l'essentiel. L'idée d'une cession régulière et systématique des œuvres après cinquante ans de présence dans les collections, traduite dans les faits en 1947 par un accord avec le Metropolitan, fut définitivement écartée en 1953 par le *Board of Trustees* du MoMA⁴. Si une vingtaine de peintures et sculptures, dont des Cézanne, furent effectivement cédées à ce moment-là, l'essentiel des post-impressionnistes furent conservés, figeant, probablement définitivement, à une de ses extrémités la tranche chronologique couverte par le musée. Ajoutons cependant que cette date de 1880, dictée par des choix liés à l'histoire de la peinture qui se sont imposés aux autres disciplines, a souffert des exceptions : ainsi le département de Photographie a, dès ses débuts dans les années 1940, considéré que la photographie étant un art jeune toute son histoire depuis ses origines dans les années 1820-1830 devait être incluse dans les collections⁵.

Le projet mis en place par Alfred H. Barr Jr., que ses années d'études à Harvard auprès de l'historien d'art médiéval Paul Sachs et une visite au Bauhaus en Allemagne en 1927 avaient sensibilisé à une approche pluridisciplinaire, se voulait ouvert à de nombreuses pratiques artistiques, une dimension du projet dont on peine aujourd'hui à saisir le caractère radicalement novateur. La quasi-totalité des disciplines aujourd'hui encore collectionnées, l'architecture et le design, le cinéma, le dessin, les estampes comme les livres d'artistes, la peinture et la sculpture ou la photographie, font leur entrée dans les collections dans la première décennie de l'institution. L'organisation administrative par département n'a que peu évolué et le plus souvent sous l'influence des pratiques artistiques elles-mêmes : l'autonomisation, à la fin des années 1960, du dessin et de l'estampe, jusqu'alors du ressort du département de Peinture et de Sculpture, a lieu au moment où ces pratiques deviennent centrales pour les avant-gardes de la période. De même en 2006, la création un peu tardive d'un nouveau département Médias, qui deviendra en 2009 le département Médias et Performance, chargé des œuvres se déployant dans le temps (*time-based works*), vient, avec un moment de décalage, souligner la nécessité de pleinement prendre en compte des formes d'art collectionnées jusqu'alors de manière sporadique et lacunaire par d'autres départements — Cinéma (avec la vidéo) et Peinture et Sculpture (installations multimédia).

Au sein d'une organisation administrative relativement stable, les objets eux-mêmes collectionnés par les départements sont en revanche fort divers et leur définition en constante transformation, épousant, parfois avec un temps de retard, l'évolution des pratiques et des technologies. Circonscrite au seul dessin noir et blanc jusqu'aux années 1950, la définition des œuvres sur papier s'est ouverte, progressivement et tardivement, à d'autres pratiques, du collage à la couleur, quand dans le même temps, les estampes s'ouvraient aux multiples⁶. L'architecture, longtemps limitée aux seuls dessins, plans et maquettes, s'est tournée depuis peu de manière volontariste vers la photographie et l'image animée. De la même manière, le département de Photographie n'a commencé que dans les années 1960 à prendre vraiment en compte dans ses collections des formes de photographie non artistique — notamment la pratique amateur. Dans cette perspective, il n'est pas inintéressant de noter que, alors que le MoMA est souvent perçu comme le dépositaire d'une vision élitiste de l'art moderne, la culture populaire a pourtant été prise en compte tôt par nombre de ses départements : Iris Barry, première directrice de la Film Library, pouvait, dans les années 1930, faire l'acquisition pour l'institution de Walt Disney et d'Eisenstein, soit de l'exemple le plus éclatant d'un film de divertissement et d'un film d'auteur, qu'elle devait traiter avec le même sérieux et la même exigence, brouillant les pistes jusqu'à projeter Disney dans le cadre universitaire (à l'université Columbia)

et proposer Eisenstein au grand public du musée⁷. Quant au design, dès l'exposition « Machine Art » de 1934, le MoMA a affirmé des critères très stricts dont il s'est peu écarté, privilégiant le produit industriel plutôt que l'objet précieux et le prototype, l'usage sur l'esthétique, l'approche culturelle voire anthropologique sur l'artistique⁸. Au sein de ce cadre, le département d'Architecture et de Design n'a cessé de repousser les limites de la collection en interrogeant, sans doute plus qu'aucun autre département, la définition de l'objet muséal : les entrées dans les années récentes de formes populaires, telles que le jeu vidéo, ou des symboles universels de types différents sont là pour en témoigner.

Au sein d'un schéma général, chaque département a donc développé sa culture propre, ses logiques d'acquisitions spécifiques, une évolution renforcée, à partir du milieu des années 1960, par le remplacement du comité d'acquisition du musée par des comités d'acquisitions par départements. Contredisant l'idée d'une collection uniquement constituée de chefs-d'œuvre, l'architecture et, dans une moindre mesure, la photographie ont ainsi bâti leur collection en partie autour de l'acquisition d'archives, celle de Mies van der Rohe en 1969, renforcée récemment par celle de Frank Lloyd Wright pour l'architecture, et celle d'Atget pour la photographie. Le débat entre une collection de chefs-d'œuvre et une collection plus diverse, à but éducatif, fut d'ailleurs un des leitmotifs des premières décennies du MoMA.

Dès ses débuts, il a été reproché au MoMA d'être trop international, européen s'entend, et de ne pas suffisamment soutenir la scène intérieure, américaine, notamment abstraite. C'est en réaction à cela qu'en 1940 les Abstract American Painters devaient protester devant le MoMA et distribuer leur manifeste *How Modern is The Museum of Modern Art?* Si le tropisme européen d'Alfred H. Barr Jr. dans le domaine de la peinture et de la sculpture est incontestable, la politique du MoMA, tant dans le domaine des expositions que dans celui des acquisitions, a cependant été plus équilibrée qu'il n'y paraît, et la présence américaine forte — notamment par l'intermédiaire de l'architecture et du design, du cinéma et de la photographie, dont un des buts, dans l'esprit de Barr, était justement d'assurer une meilleure visibilité à l'art américain : « un autre facteur important vient de la propension du public à identifier l'art à la peinture et à la sculpture — deux domaines dans lesquels, je le crains, les États-Unis n'égalent pas encore la France ; mais dans d'autres champs, ceux du cinéma, de l'architecture, de la photographie par exemple, les États-Unis peuvent se comparer à, sinon dépasser, tout autre pays⁹ » pouvait-il écrire en 1936. C'est à des artistes américains que ces secteurs de collection décideront emblématiquement de consacrer leurs premières expositions monographiques : Louis Sullivan et l'école de Chicago (1933), les photographies de Walker Evans (1938) ou encore la rétrospective de l'œuvre cinématographique de D. W. Griffith (1940). Signe de la volonté de tenir cet équilibre, John Hay Whitney pouvait écrire dans la préface du premier catalogue des collections du musée en 1942 : « Que les artistes américains soient représentés majoritairement semble naturel et approprié. Mais, en ces temps où Hitler a fait du nationalisme un fétiche d'épouvante il est tout aussi essentiel que quelque vingt-quatre autres nations soient également représentées dans les collections du musée¹⁰ ».

Si le tropisme européen fut la critique des débuts du MoMA, on reprochera par la suite à ce dernier, notamment à partir des années 1980 et d'une ouverture de l'art contemporain à des scènes non occidentales, un trop fort ancrage domestique — d'être le musée du triomphe de l'art américain. Conforme à un mouvement global des grandes institutions européennes et américaines, la création depuis 2009 de groupes de recherche centrés sur des aires géographiques non occidentales¹¹ a commencé à porter ses fruits : tous départements confondus, les cinq dernières années ont vu ainsi une hausse significative des acquisitions d'artistes non occidentaux, notamment latino-américains grâce, entre autres, à l'appui du Latin American and Caribbean Fund, fondé en 2006 à l'initiative de Patricia Phelps de Cisneros. Ce faisant, il convient de souligner que le musée renouait en partie avec une politique des origines qui

avait vu le département de Peinture et de Sculpture collectionner avec intensité, dans les quinze premières années de son existence, les artistes mexicains et latino-américains, politique sanctionnée par la publication d'un catalogue dès 1943¹². Enfin, cette ouverture géographique se double d'une prise en compte bien plus forte et volontariste que par le passé des critères de genre (création du Modern Women's Fund qui soutient l'acquisition de pièces majeures d'artistes femmes) et d'ethnie, notamment en direction des artistes afro-américains. Malgré un champ chronologique par définition de plus en plus grand à couvrir, la priorité demeure le contemporain, pour tous les secteurs de collection. Par-delà les générations et les domaines, de Mondrian à Pollock, de De Kooning à Stella, de Diane Arbus à Carl Andre ou aujourd'hui de Ian Cheng à Cameron Rowland, nombreuses sont les œuvres ici présentes achetées par le musée dans les mois qui ont suivi leur achèvement, preuve de la réactivité de l'institution. Depuis 2011, le soutien du Fund for the Twenty-First Century est devenu un élément majeur de cette politique d'acquisition dans le domaine contemporain. Là où la politique de rattrapage se concentre sur quelques pièces très soigneusement sélectionnées les acquisitions contemporaines obéissent à une logique plus ouverte. Ainsi que l'expliquait William Rubin, conservateur en chef du département de Peinture et de Sculpture dans les années 1970 et 1980, «la majeure partie des acquisitions concerne l'art contemporain. De sorte que ces acquisitions contemporaines s'apparentent plutôt à une sorte d'inventaire; il n'est pas certain que chaque œuvre — de fait, la majorité d'entre elles — figure encore dans la collection d'ici une cinquantaine d'années¹³.»

Les méthodes utilisées sont parfois différentes: pendant des années le département de Photographie a utilisé sa collection d'étude comme une sorte de sas dans lequel pouvaient être déposés des clichés de jeunes photographes, laissant à la génération suivante le soin de les faire entrer ou non dans la collection. Cette souplesse est une dimension essentielle de la politique d'acquisition de l'institution. Refusant la notion d'inaliénabilité des collections, le MoMA, à l'instar de nombre d'institutions muséales nord-américaines, a bâti en partie sa politique d'acquisition sur la possibilité de se dessaisir de certaines œuvres afin d'en acquérir de nouvelles. Lorsque Lillie P. Bliss, une des fondatrices du musée, légua son extraordinaire collection en 1934, elle mentionna explicitement que, si nécessaire, le musée pouvait se dessaisir de certaines pièces afin d'en acheter d'autres — *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso seront d'ailleurs acquises en 1937 grâce à la vente d'une peinture de Degas provenant de sa collection. Pour les départements de Peinture et de Sculpture, Dessins, Estampes et Photographie, une très grande partie des rattrapages majeurs d'œuvres historiques, telles, un exemple parmi d'autres, les *Campbell's Soup Cans* de Warhol achetées tardivement n'a pu avoir lieu que grâce au *deaccessionning*. Très étroitement encadrée, la pratique n'en est pas moins régulière et parfois d'ailleurs sujette à débat: en 1998, l'artiste conceptuel Michael Asher devait d'ailleurs publier un catalogue des peintures et sculptures dont le MoMA s'était dessaisi depuis sa création¹⁴, interrogation critique indirecte de la façon dont l'institution écrit l'histoire de l'art ainsi que de ses relations avec le marché. Mais le *deaccessionning* excède la simple vente. L'échange, avec l'artiste ou avec une autre institution, est également pratiqué: dans les années 1960, le département des Estampes a massivement échangé avec des institutions européennes (Bibliothèque nationale de France, Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, Tate Gallery de Londres) afin d'enrichir ses collections d'artistes européens quand, dans les années 1990, le département Cinéma échangeait avec les archives d'État du film chinois¹⁵. Cette politique d'acquisition soutenue et attentive en priorité à l'art de son temps n'en a pas moins parfois connu des ratés: à l'exception notable de *Gold Marilyn*, œuvre majeure achetée et donnée par Philip Johnson en 1962, Andy Warhol par exemple n'a été collectionné véritablement par l'institution qu'à partir des années 1990. L'apport de Johnson, non seulement trustee du MoMA, mais également architecte, conservateur du département d'Architecture

et de Design et collectionneur avisé, est évident par le nombre d'œuvres, notamment Pop, qu'il a données mais aussi pour avoir à plusieurs reprises acheté des pièces majeures et radicales face auxquelles l'institution avait reculé¹⁶. Par-delà Johnson, les exemples sont là, dans tous les départements, de manques ou d'erreurs d'appréciation de l'institution rattrapés, par la suite ou sur le moment, par des dons majeurs de collectionneurs privés : de Lillie P. Bliss déjà citée à James Thrall Soby, champion du surréalisme, d'Abby Aldrich Rockefeller, autre fondatrice, à aujourd'hui son fils, David Rockefeller, nombreux sont les trustees du MoMA à avoir été des partenaires essentiels et incontournables dans la constitution de la collection. Mais, au-delà du cercle des trustees, le soutien d'Olga Guggenheim a permis, entre 1935 et 1973, l'entrée dans les collections de toiles exceptionnelles, notamment de modernes européens, de Chagall à Matisse ou Picasso¹⁷. Grâce au don d'une partie de la collection de Katherine Dreier en 1952, ce sont un certain nombre d'œuvres dadaïstes majeures, un courant un peu négligé jusqu'alors par le musée, qui ont pu rejoindre les collections. Quant à la collection Dannheisser, donnée en 1996, elle a en partie pallié l'absence de quelques artistes majeurs des années 1980 et 1990, tels Jeff Koons ou Felix Gonzales-Torres, oubliés par l'institution. Plus près de nous les acquisitions et dons des collections Silverman et Daled ont spectaculairement renforcé, avec presque quatre décennies de retard, la présence de Fluxus et de l'art conceptuel dans les collections.

Ce très rapide survol de quatre-vingt-dix ans de collection, loin d'être exhaustif, dessine pourtant un panorama plus complexe, plus riche et plus divers que la mythologie parfois véhiculée autour du MoMA. Comme souvent la « réalité » historique se révèle plus riche que la fiction. Cette réalité est celle d'une collection toujours en mouvement qui, si elle s'est éloignée du modèle initial de la « torpille », n'en a pas moins conservé son principe aérodynamique essentiel ; une collection aussi changeante que l'idée même d'art moderne dont Alfred H. Barr Jr. soulignait dès 1934, comme pour mieux désarmer les critiques, qu'il ne pouvait « se définir de manière un tant soit peu définitive ni par sa temporalité ni par son caractère ; chaque tentative de le faire dénote une foi aveugle, un savoir lacunaire ou l'absence d'un "sens de la réalité" toute universitaire¹⁸. »

Notes et références

1 — « *Artist's Choice: Vik Muniz, Rebus* », exposition organisée par Muniz avec Eva Respini, conservatrice au MoMA (11 déc. 2008-23 fév. 2009). — www.MoMA.org/calendar/exhibitions/304.

2 — William Rubin, *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, introduction de Sam Hunter, New York, Harry N. Abrams en collaboration avec The Museum of Modern Art, 1984, p. 44.

3 — Alfred H. Barr Jr., « *A New Museum* », *Vogue*, octobre 1929. Repris dans Irving Sandler et Amy Newman (dir.), *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York, Harry N. Abrams, 1986, p. 73-76.

4 — Kirk Varnedoe, « *The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art* », *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change, Studies in Modern Art, no 5*, New York, The Museum of Modern Art, 1995, p. 12-73.

5 — Quentin Bajac, « *"Background material": Historical Photography at MoMA* », *Photography at MoMA 1840-1920*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, p. 10-17.

DOSSIER DE PRESSE
Être moderne : le MoMA à Paris

- 6 — John Elderfield, The Museum of Modern Art, New York, *The History and the Collection*, op. cit., p. 262.
- 7 — Mary Lea Bandy, *Eileen Bowser, Ibid.*, p. 530.
- 8 — Arthur Drexler, *Ibid.*, p. 385-388.
- 9 — Alfred H. Barr Jr., « *Bulletin on What the Museum Has Done in the Field of American Art* », Memorandum to Miss Miller, 10 octobre 1940, cité dans Irving Sandler et Amy Newman (dir.), op. cit., p. 16.
- 10 — John Hay Whitney, « *Foreword* » (Avant-Propos), *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1942.
- 11 — C-MAP — Contemporary and Modern Art Perspectives.
- 12 — Lincoln Kirstein (dir.), *The Latin-American Collection of The Museum of Modern Art*, 1943, New York, The Museum of Modern Art.
- 13 — William Rubin, The Museum of Modern Art, New York. *The History and the Collection*, op. cit., p. 43.
- 14 — Michael Asher, *Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art: Catalog of Deaccessions 1929 through 1998*, 1998, New York, The Museum of Modern Art, 1998.
- 15 — Voir Riva Castleman, The Museum of Modern Art, New York. *The History and the Collection*, op. cit., p. 328 et Mary Lea Bandy, Eileen Bowser, *Ibid.*, p. 530.
- 16 — William Rubin, The Museum of Modern Art, New York. *The History and the Collection*, op. cit., p. 44.
- 17 — Ann Temkin, *Painting and Sculpture at The Museum of Modern Art*, 2015, p. 15.
- 18 — Alfred H. Barr Jr., mai 1934, cité dans Irving Sandler et Amy Newman (dir.), op. cit., p. 83.

VI — « Être moderne : le MoMA à Paris » en quarante-quatre œuvres

- 1.**
Paul Cézanne,
Le Baigneur, vers 1885
- 2.**
Paul Signac,
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
- 3.**
Pablo Picasso,
Jeune garçon au cheval, 1905-1906
- 4.**
Gustav Klimt,
Die Hoffnung, II (L'Espoir II), 1907-1908
- 5.**
Giorgio de Chirico,
Gare Montparnasse (La Mélancolie du départ),
Paris, début 1914
- 6.**
Henri Matisse,
Poisson rouge et Palette, 1914
- 7.**
Kurt Schwitters,
Merz 460. Twee onderbroeken, 1921
- 8.**
Ludwig Mies van der Rohe,
Projet de bâtiment de bureaux en béton, Berlin, Allemagne, 1923
- 9.**
Edward Hopper,
House by the Railroad (Maison près de la voie ferrée), 1925
- 10.**
Pablo Picasso,
L'Atelier, hiver 1927 - 1928
- 11.**
Walt Disney — Ub Iwerks,
Steamboat Willie, 1928
- 12.**
Constantin Brancusi,
Oiseau dans l'espace, 1928
- 13.**
Man Ray,
Anatomies, 1929
- 14.**
René Magritte,
Le faux miroir, 1929
- 15.**
Salvador Dalí,
Persistence de la mémoire, 1931
- 16.**
Max Beckmann,
Abfahrt (Le Départ), 1932, 1933-1935
- 17.**
Alexander Calder,
Un univers (A Universe), 1934
- 18.**
Walker Evans,
Bethlehem Houses and Steel Mill, Pennsylvania (Maisons et aciérie à Bethlehem, Pennsylvanie),
1935
- 19.**
Piet Mondrian,
Composition en blanc, noir et rouge, 1936
- 20.**
Barnett Newman,
Onement III, 1949
- 21.**
Mark Rothko,
No 10, 1950
- 22.**
Willem de Kooning,
Woman I (Femme I), 1950-1952
- 23.**
Marcel Duchamp,
Roue de bicyclette, 1951
- 24.**
Jackson Pollock,
Echo: Number 25, 1951 (Écho n°25, 1951),
1951
- 25.**
Ellsworth Kelly,
Colors for a Large Wall (Couleurs pour un grand mur), 1951
- 26.**
Frank Stella,
The Marriage of Reason and Squalor, II (Le Mariage de la raison et de la misère, II), 1959
- 27.**
Andy Warhol,
Campbell's Soup Cans (Boîtes de soupe Campbell), 1962
- 28.**
Yayoi Kusama,
Accumulation No. 1, 1962
- 29.**
Andy Warhol,
Double Elvis, 1963

DOSSIER DE PRESSE
Être moderne : le MoMA à Paris

30.

Roy Lichtenstein,
Drowning Girl (Fille qui se noie), 1963

31.

George Brecht,
Start, vers 1966

32.

Joseph Beuys,
Filzanzug (Costume en feutre), 1970

33.

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

34.

Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp,
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

35.

Cindy Sherman,
Untitled Film Still #21, 1978

36.

Barbara Kruger,
Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)
(*Sans titre [Vous investissez dans la divinité du chef-d'œuvre]*), 1982

37.

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

38.

Sherrie Levine,
Black Newborn (Nouveau-né noir), 1994

39.

Shigetaka Kurita
NTT DOCOMO, Inc.,
Emoji, 1998-1999

40.

Jeff Wall,
After « Invisible Man » by Ralph Ellison, the Prologue.
(*D'après « L'Homme invisible » de Ralph Ellison, Prologue.*), 1999-2000

41.

LaToya Ruby Frazier,
Grandma Ruby and Me (Grand-mère Ruby et moi),
2005

42.

Gerhard Richter,
September, 2005

43.

Kerry James Marshall,
Untitled (Club Scene), 2013

44.

Rirkrit Tiravanija,
untitled (the days of this society is numbered / December 7, 2012) (*sans titre [les jours de cette société est comptés / 7 décembre 2012]*), 2014



Œuvre 1

Paul Cézanne (France, 1839–1906)
Le Baigneur, vers 1885
Huile sur toile, 127 × 96,8 cm
The 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 contemporaine¹ ». 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 siècle². 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 « The 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 marché³ », 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 permanente⁴. 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 1934⁵.

1. Alfred H. Barr Jr., « Report on the Permanent Collection », novembre 1933, p. 4. Alfred H. Barr Jr. Papers, AHB, II.C.16. MoMA Archives, NY.

2. Alfred H. Barr Jr., *A Brief Survey of Modern Painting*, New York, The Museum of Modern Art, 1934, p. 7.

3. « E. B. » [Mrs. August Belmont Jr.], « Lizzie P. Bliss », dans *Memorial Exhibition: The Collection of Miss Lizzie P. Bliss*, New York, The Museum of Modern Art, 1931, p. 7.

4. A. Conger Goodyear, « Memorial to Lizzie P. Bliss », *ibid.*, p. 5.

5. Alfred H. Barr Jr., « Report on the Permanent Collection », novembre 1933, p. 2. AHB, II.C.16. MoMA Archives, NY.



Œuvre 2

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 × 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.

1. Robert Herbert,
Neo-Impressionism,
New York, Solomon R.
Guggenheim Museum
Foundation, 1968, p.
140-141.

2. Paul Signac à Vincent
van Gogh, 12 avril 1889,
Van Gogh Museum. Extrait
du texte original :
« le rapporteur esthétique
de C. Henry — permet
d'étudier les mesures et
les angles, on voit alors si
la forme est harmonieuse
ou pas. / Cela aura une
grande portée sociale au
point de vue surtout de
l'art industriel. / Nous
apprenons à voir juste
et beau aux ouvriers
apprentis, etc. dont
jusqu'ici on n'a fait
l'éducation esthétique
qu'au moyen de formules
empiriques et de conseils
malhonnêtes ou niais. »
[http://vangoghletters.org/
vg/letters:let757/letter.html](http://vangoghletters.org/vg/letters:let757/letter.html)

3. Joan U. Halperin,
*Félix Fénéon: Aesthete and
Anarchist in Fin-de-siècle
Paris*, New Haven, CT,
Yale University Press, 1988,
p. 144.

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)¹. 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.² » 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 frontalement³ ». 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



Œuvre 3

Pablo Picasso (Espagne, 1881-1973)

Jeune garçon au cheval, 1905-1906

Huile sur toile, 220,6 × 131,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

The 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 rène. 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.

1. *Columbia Broadcasting System*, important réseau de télévision.



Œuvre 4

Gustav Klimt (Autriche, 1862–1918)

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

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

The 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.

1. William Rubin, « To: File », 12 octobre 1978. Object Files, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.



Œuvre 5

Giorgio de Chirico (Italie, né en Grèce, 1888–1978)
Gare Montparnasse (La Mélancolie du départ), début 2014
Huile sur toile, 140 × 184,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de James Thrall Soby, 1969

En 1969, le spécialiste et critique d'art James Thrall 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 new-yorkaise, 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.

1. James Thrall Soby, « The Changing System » dans *Studies in Modern Art 5: The Museum of Modern Art at MidCentury—Continuity and Change* (The Museum of Modern Art à la moitié du siècle — Continuité et changement), New York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 192-193.



Œuvre 6

Henri Matisse (France, 1869–1954)

Poisson rouge et Palette, 1914

Huile sur toile, 146,5 × 112,4 cm

The 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 observe¹.» 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.

1. *Henri Matisse* à Charles Camoin, automne 1914 ; cité par Danièle Giraudy dans « Correspondance Henri Matisse/ Charles Camoin », *Revue de l'art* 12 (1971), p. 19.

2. *Henri Matisse*, « Entretien avec Tériade » (extrait de « Visite à *Henri Matisse* », *L'Intransigeant*, 14 et 22 janvier 1929), cité dans *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, rééd. 1991, p. 94.

3. Alfred H. Barr Jr., cité dans « Advance Notice of Henri Matisse Exhibition and Book by Alfred H. Barr, Jr. », communiqué de presse non daté (1951). MoMA Archives, NY.

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 ligne².

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 joyeuses³. » 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



Œuvre 7

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 1920². 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.

1. Voir Leo Steinberg, « Reflections on the State of Art Criticism », *Artforum* 10, no 7, mars 1972, p. 8797.

2. Kurt Schwitters, cité dans John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Londres, Thames & Hudson Ltd., 1985, p. 31.



Œuvre 8

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

The 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 Office 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 Office 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 (Grattciel 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



Œuvre 9

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.

1. Alfred H. Barr Jr.,
Avant-propos, dans
Paintings by Nineteen Living Americans, New York, The Museum of Modern Art, 1929, p. 14.

2. William B. McCormick,
« Bone of Contention Is New Group at Modern Museum », journal new-yorkais non identifié, 22 décembre 1929 [PI, mf 1;119]. MoMA Archives, NY.

3. Alfred H. Barr Jr.,
« Report on the Permanent Collection », novembre 1933, p. 13. Alfred H. Barr Jr. Papers, II.C.16. MoMA Archives, NY.

4. Alfred H. Barr Jr.,
« Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture », dans *Painting and Sculpture in The Museum of Modern Art, 1929–1967*, New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 624.

5. Stephen C. Clark à A. Conger Goodyear, 20 janvier, 1930. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 31. MoMA Archives, NY.

6. *Ibid.*

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 américaine¹. » 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 dorique². »

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-il³.

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 américains⁴ » 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 étrangers⁵. » 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 américaine⁶. »

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.



Œuvre 10

Pablo Picasso (Espagne, 1881 – 1973)

L'Atelier, Paris, hiver 1927 – 1928

Huile sur toile, 149,9 × 231,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don de Walter P. Chrysler Jr., 1935

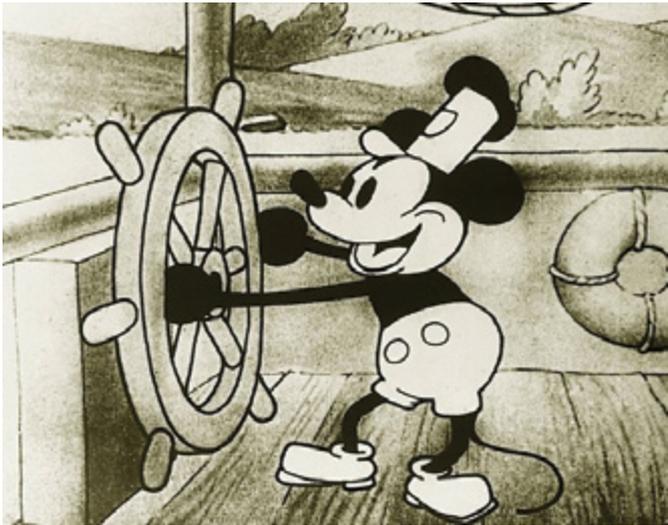
Le travail de Pablo Picasso est exposé pour la première fois au MoMA lors de l'exposition « Painting in Paris from American Collections » (La Peinture à Paris dans les collections américaines), troisième exposition de la toute jeune institution qui ouvre en janvier 1930, deux mois seulement après l'inauguration 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.

1. Cette remarque doit beaucoup à l'analyse des figures de Picasso des années 1920 et 1930 par William Rubin, cf. « Primitivism » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1985, p. 60.

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



Œuvre 11

Walt Disney (États-Unis, 1901–1966)

Ub Iwerks (États-Unis, 1901–1971)

Steamboat Willie, 1928

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

The 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 *The 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 Theater 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.

1. John E. Abbott et Iris Barry, « An Outline of a Project for Founding the Film Library of The Museum of Modern Art », repris dans *Film History* 7, n° 3, automne 1995, p. 327.



Œuvre 12

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

Oiseau dans l'espace, 1928

Bronze, 137,2 × 21,6 × 16,5 cm

The 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 loin¹. » 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 droits². »

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'abstraction³ ». 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.

1. Constantin Brancusi, cité dans Anna C. Chave, *Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993, p. 207.

2. *Ibid.*, p. 201.

3. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, p. 116.



Œuvre 13

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 Thrall 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 Thrall 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 temps¹. » 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 idée². » 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.

1. James Thrall Soby à Man Ray, 17 janvier 1941. Lettres et albums de Man Ray, 1922–1976, boîte 2, dossier 15. Getty Research Institute, Los Angeles.

2. Man Ray, « The Age of Light », dans *Man Ray Photographs 1920 Paris 1934*, Hartford, Connecticut, James Thrall Soby, 1934, n. p.



Œuvre 14

René Magritte (Belgique, 1898–1967)

Le Faux Miroir, 1929

Huile sur toile, 54 x 80,9 cm

The 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 «*The 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*¹» 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.*»

1. E. L. T. Mesens à Alfred H. Barr Jr., 25 octobre 1936. Registrar Exhibition Files, Exh. #55. MoMA Archives, NY.

2. Man Ray à E. L. T. Mesens, 12 juillet 1933. E. L. T. Mesens Papers, boîte 9, dossier 16. Getty Research Institute Special Collections, Los Angeles.

3. «*AHB Notebook, Paris and Netherlands*» Alfred H. Barr Jr. Papers XIII.34, mf 326r: 674/675. MoMA Archives, NY.

4. Alfred H. Barr Jr. à Man Ray, 24 décembre 1936. Registrar Exhibition Files, Exh. #55. MoMA Archives, NY.

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 vu².» 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'exposition³.

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*⁴.»

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 ?



Œuvre 15

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 achevé¹.

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 donneur 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 Thompson Company pour recruter des suffragettes au chômage après la ratification du Nineteenth Amendment en 1920². 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 construite³.

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).

1. Salvador Dalí, « Questionnaire à l'artiste » dans le dossier objet, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

2. Ratifié le 18 août 1920, le Dix-Neuvième Amendement de la Constitution des États-Unis accorde le droit de vote aux femmes.

3. Le département d'Architecture et de Design du MoMA détient plus de cinquante œuvres liées au Resor House Project de Mies van der Rohe, dont des dessins et des maquettes d'architecture.



Œuvre 16

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

The Museum of Modern Art, New York

Don Anonyme (par échange), 1942

1. Lilly von Schnitzler à Alfred H. Barr Jr., 1er juin 1955. Museum Collection Files, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

2. Alfred H. Barr Jr., « "Free German Art" Acquisitions Shown by Museum of Modern Art » (« L'art allemand libre » Acquisitions montrées par le Museum of Modern Art) communiqué de presse non daté (vers 1942). Museum Collection Files, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

3. *Ibid.*

4. Max Beckmann, cité dans Sabine Reward, « Beckmann in Manhattan », *Max Beckmann in New York*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016, p. 5.

Les tableaux de Max Beckmann portent la marque des événements historiques de la première moitié du xx^e 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 recommencement¹. » 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, figé par l'échec dans une bigoterie paranoïaque². » *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 moderne³. » 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 musée⁴.

— Paulina Pobocho



Œuvre 17

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 bénéficiaires 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 MoMA¹. 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 Duchamp².

Pourtant, lorsqu'un ensemble d'acquisitions récentes est présentées 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 1943⁴. »

1. Alfred H. Barr Jr. à Mme John D. Rockefeller Jr., 16 octobre 1934. Museum Collection Files, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

2. Marcel Duchamp, cité dans Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, New York, Pantheon Books, 1966, p. 127.

3. Alfred H. Barr Jr. à Mme John D. Rockefeller Jr., 15 mai 1934. Museum Collection Files, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

4. Alexander Calder à Alfred H. Barr Jr., 18 mai 1966. Museum Collection Files, Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.



Œuvre 18

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.

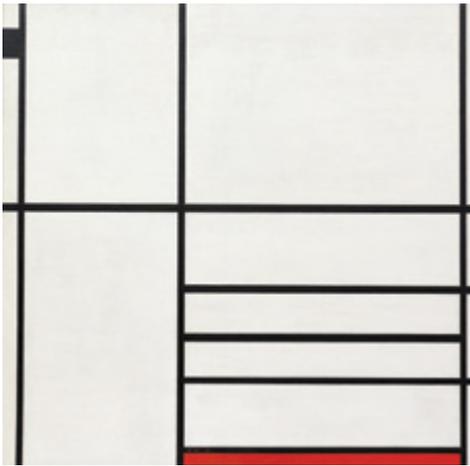
Ces quatre épreuves sont toutes entrées dans les collections du MoMA en 1938. *Bethlehem Houses and Steel Mill, Pennsylvania (Maisons et aciérie à Bethlehem, Pennsylvanie)* fait partie d'un don important de la Farm Security Administration (FSA), l'agence du New Deal dont l'ambitieux programme photographique 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, Theodor 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 artistique¹. »

Le directeur exécutif du musée, Thomas 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 démarre². ») 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 xx^e siècle, tous mediums confondus.

1. George Parmly Day à A. Conger Goodyear, 25 mai 1935. Department of Photography Files, MoMA, NY.

2. Thomas D. Mabry à Walker Evans, 27 novembre 1936. MoMA Exhs., 78.3. MoMA Archives, NY.



Œuvre 19

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

1. Piet Mondrian,
« Neo-Plasticism:
The General Principle
of Plastic Equivalence »
(1920) ; reproduit dans
*Art in Theory, 1900–2000:
An Anthology of Changing
Ideas*, Charles Harrison et
Paul Wood (dir.), Malden,
Blackwell Publishing,
2003, p. 290 (souligné
dans le texte original).

2. Voir par exemple
Joop Joosten en
collaboration avec Angelica
Zander Rudenstine,
« Chronology », dans
YveAlain Bois, Joop
Joosten, Angelica Zander
Rudenstine et Hans
Janssen, *Piet Mondrian,
1872-1944*, Boston, Little,
Brown & Co, 1994, p. 63.

3. Alfred H. Barr Jr.,
Cubism and Abstract Art,
New York, The Museum of
Modern Art, 1936, p. 141.

4. Piet Mondrian à Alfred
H. Barr Jr., 3 décembre
1936. Museum Collection
Files, Department of
Painting and Sculpture,
MoMA, NY.

5. Alfred H. Barr Jr. à Piet
Mondrian, 18 décembre
1936. Museum Collection
Files, Department of
Painting and Sculpture,
MoMA, NY.

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 décorative¹. » 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 tableaux². 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] temps³ ».

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 pas⁴ ? » 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 œuvres⁵. » Le tableau entrera officiellement dans les collections du MoMA au début de l'année 1937.

— Talia Kwartler



Œuvre 20

Barnett Newman (États-Unis, 1905-1970)

Onement III, 1949

Huile sur toile, 182,5 × 84,9 cm

The 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 dériver¹. 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.

1. Ann Temkin, *Barnett Newman*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 158.



Œuvre 21

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

No. 10, 1950

Huile sur toile, : 229,6 × 145,1 cm

The 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 la *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 regardeur¹. » 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 confère². »

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.

1. Adolph Gottlieb et Marcus (Mark) Rothko, cités dans Edward Alden Jewell, « The Realm of Art: A New Platform and Other Matters: "Globalism" Pops into View », *The New York Times*, 13 juin 1943.

2. William Rubin, « Mark Rothko 1903–70 », *The New York Times*, 8 mars 1970.



Œuvre 22

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

The 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 1953¹. L'écrivain Thomas 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 satisfait² ». 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 fois³. »

1. Thomas B. Hess, « De Kooning Paints a Picture », *Artnews* 52 (mars 1953) : p. 30–33 et 64–67.

2. *Ibid.*, p. 30.

3. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, New York, The Museum of Modern Art, p. 75.

4. *Ibid.* p. 74.

5. Compte-rendu du Painting and Sculpture Acquisition Committee, 22 juin 1953. Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

6. *Ibid.*

« Paintings on the Theme 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 « triomphe⁴ ». 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 temps⁶. Le MoMA finit 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



Œuvre 23

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

1. Marcel Duchamp, cité dans Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1969, p. 442.

2. Marcel Duchamp à Suzanne Duchamp, 16 janvier 1916, voir Marcel Duchamp dans les collections du Centre Pompidou-MNAM, Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 32. Reproduit dans *Affectionately Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Francis Naumann et Hector Obalk (dir.), Gand et Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 43.

3. Sidney Janis, cité dans Alfred H. Barr Jr., *The Sidney and Harriet Janis Collection: A Gift to The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1968, p. 1.

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 tête¹. » 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"². » 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 The Museum of Modern Art, celui de mon premier amour, l'a gracieusement acceptée³. »



Œuvre 24

Jackson Pollock (États-Unis, 1912-1956)

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

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

The 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 support². 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 Krasner³. 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.

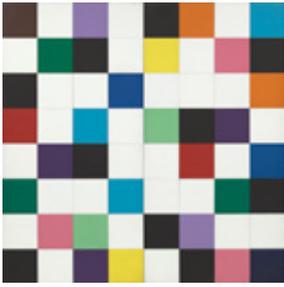
Echo entre dans les collections du MoMA avec un ensemble d'œuvres majeures de l'expressionnisme abstrait acheté au collectionneur Ben Heller, l'un des premiers soutiens du mouvement et ami de nombre de ses artistes. L'un des seuls collectionneurs à accrocher des formats monumentaux chez lui, Heller en 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

1. Jackson Pollock à Alfonso Ossorio et Edward Dragon, 1951 ; cité dans David Anfam, *Abstract Expressionism*, Londres, Thames & Hudson, 1990, p. 175.

2. James Coddington et Jennifer Hickey, « MoMA's Jackson Pollock Conservation Project: Insight into the Artist's Process », *Inside/Out* blog post, 17 avril 2013.

3. Lee Krasner, citée par B. H. Friedman, « An Interview with Lee Krasner Pollock » dans *Jackson Pollock: Black and White*, New York, Marlborough Gallery, 1969, p. 7.



Œuvre 25

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 × 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 MoMA¹. 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) Arp².

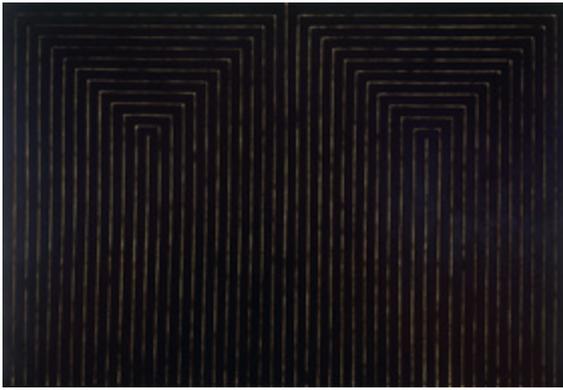
Le tableau est révolutionnaire en termes d'échelle et d'approche. Son achèvement indique à Kelly qu'il est sur une nouvelle voie intéressante. Évitant beaucoup des procédés et des techniques caractéristiques de l'art contemporain à New York — la gestualité dynamique ou les champs colorés contemplatifs 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 elles³. » 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.

1. Ann Temkin, entretien d'histoire orale avec Ellsworth Kelly, 2012, non publié. Department of Painting and Sculpture, MoMA, NY.

2. Ellsworth Kelly, *ibid.*

3. E. C. Goossen, cité dans un communiqué de presse sans titre du MoMA du 3 juillet 1968. MoMA Archives, NY.



Œuvre 26

Frank Stella (États-Unis, né en 1936)
The 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
The 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 *The 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 ballet¹. » *The 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 peinture². » 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 même³. » 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 « » comptait déjà Stella au nombre des artistes de sa galerie. *The 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.

1. Dorothy C. Miller, citée dans la transcription de l'entretien d'histoire orale de Paul Cummings avec Dorothy C. Miller, 26 mai 1970-28 septembre 1971, Archives of American Art, Smithsonian Institution, p. 138.

2. Carl Andre, « Frank Stella », in *Sixteen Americans*, Dorothy C. Miller (dir.), New York, The Museum of Modern Art, 1959, p. 76.

3. William S. Rubin, *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 13.



Œuvre 27

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

The 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 pochoir¹. »

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 racheter². 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.

1. Stanley Kunitz, cité dans « A Symposium on Pop Art », *Arts Magazine* 37, no 7, avril 1963, p. 41.

2. Paul Cummings, entretien d'histoire orale avec Irving Blum, 31 mai-23 juin 1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

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.



Œuvre 28

Yayoi Kusama (Japon, née en 1929)

Accumulation No. 1, 1962

Tissu cousu rembourré, peinture et frange de fauteuil, 94 × 99,1 × 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'environnements¹. Elle commence par peindre et dessiner des « files 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 « files d'infini » et des accumulations. « J'appelle ça une "oblitération"². »

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 xx^e 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.

1. Yayoi Kusama, citée dans Jo Applin, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room—Phalli's Field*, Londres, Afterall Books, 2012, p. 33.

2. Yayoi Kusama, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 47.



Œuvre 29

Andy Warhol (États-Unis, 1928-1987)

Double Elvis, 1963

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

The 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 galerie¹. » 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 message² ».

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.

1. Irving Blum citant Andy Warhol dans Georg Frei et Neil Printz (dir.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné, Paintings and Sculpture 1961-1963*, vol. 1, New York et Londres, Phaidon Press, 2002, p. 355.

2. Marshall McLuhan, *Understanding Media: Extensions of Man (Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme)*, New York, Mentor, 1964, p. 7.

3. *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, notice 407.



Œuvre 30

Roy Lichtenstein (États-Unis, 1923-1997)

Drowning Girl (Fille qui se noie), 1963

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

The 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 lointain¹. » 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 — Pucelles 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.

1. Alfred H. Barr Jr., « Report on the Permanent Collection », novembre 1933, p. 13. Alfred H. Barr Jr. Papers, II.C.16. MoMA Archives, NY.



Œuvre 31

George Brecht (États-Unis, 1926–2008)

Start, vers 1966

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

Fluxus, New York

Nombre d'exemplaires inconnu

The Museum of Modern Art, New York

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



Œuvre 32

Joseph Beuys (Allemagne, 1921 – 1986)

Filzanzug (*Costume en feutre*), 1970

Multiple en feutre, dimensions générales (irrégulières),

177,5 × 71,5 × 13,5 cm

Éditeur : Galerie René Block, Berlin Édition de 100

The Museum of Modern Art, New York

The 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 évolution¹. »

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 idées². » 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 artiste³ ». 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 totalité⁴. »

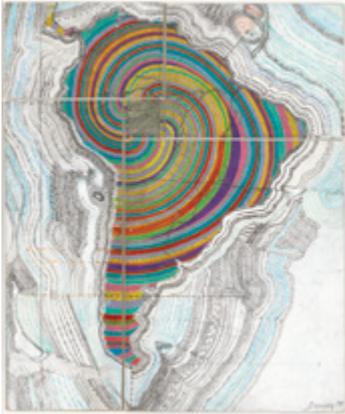
Le MoMA commence à acquérir le travail de Beuys en 1970, quelques années après que l'artiste est devenu connu en Allemagne grâce à plusieurs expositions et à ses performances très médiatisées, ses Actions. Même si la première œuvre de Beuys à entrer dans les collections du MoMA, *The Sled* (*Le Traîneau*) (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.

1. Joseph Beuys, cité dans Jörg Schellmann et Bernd Klüser, *Joseph Beuys: Multiples*, Munich, éditions Schellmann, 1985, non paginé.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Joseph Beuys, cité par Günther Ulbricht (1987) et mentionné dans Katharina Schmidt, « Zur Beuys Stiftung Ulbricht im Kunstmuseum Bonn », *Joseph Beuys: Die Multiples*, Bonn, Kunstmuseum, 1992, III.



Œuvre 33

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-américain¹. » 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 commencé². » 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.

1. Juan Downey, cité dans René Naranjo et Víctor Briceño, « Entrevista a Juan Downey », *Sexto Festival Franco-Chileno de Video Arte*, Santiago, Service culturel de l'ambassade de France, 1986.

2. Juan Downey, cité dans Raúl Zurita, « Conversación entre Raúl Zurita y Juan Downey », *Pluma y pincel*, Santiago, no 14 (avril-mai 1984), p. 37.

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



Œuvre 34

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

The Museum of Modern Art, New York

Don de la Howard Gilman Foundation, 2000

Le rôle essentiel joué par l'Office 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*¹, 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 siècle². 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).

1. Traduction en français, *New York délire : manifeste rétroactif pour Manhattan*, traduction de Catherine Collet, Marseille, éditions Parenthèses, 2002 (nombreuses rééditions).

2. Rem Koolhaas, introduction à *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (*New York délire : manifeste rétroactif pour Manhattan*) (1978), New York, Monacelli Press, 1994.

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



Œuvre 35

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'art¹. »

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 #62*, 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

1. Cindy Sherman, citée dans Calvin Tompkins, « Her Secret Identity », *The New Yorker*, 15 mai 2000, p. 78.

2. Comme les autres *Stills*, cette photographie n'a pas de titre mais un numéro d'inventaire attribué initialement par la galerie de l'artiste ; cette numérotation n'est pas indicative de l'ordre dans lequel les images devraient être exposées. Dans les années qui ont suivi les prises de vues, Cindy Sherman a occasionnellement ajouté ou enlevé des images, ce qui a pour conséquence une numérotation qui ne suit pas l'ordre de réalisation des images et qui excède les soixante dix images existantes.



Œuvre 36

Barbara 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 gélantino-argentique, 182,2 × 115,8 cm

The 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'approprier 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 lectures². » 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.

1. Barbara Kruger, citée dans *Barbara Kruger*, brochure d'exposition, New York, Whitney Museum of American Art, 2000.

2. Barbara Kruger, citée dans Jeanne Siegel, « Barbara Kruger: Pictures and Words », dans *Art Talk: The Early 1980s*, New York, Da Capo, 1988, p. 303.



Œuvre 37

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 × 65,4 cm

The 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 œuvres¹. C'est à cette époque qu'il crée *Window or Wall Sign (Enseigne de fenêtre ou de mur)* (1967) où l'on lit : « The 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 départ². » *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.

1. Joan Simon, « Breaking the Silence », dans *Bruce Nauman*, Robert C. Morgan (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p. 273-274.

2. *Ibid.*, p. 270-271.

3. *Bruce Nauman: Drawings 1965-1986*, Bâle, Museum für Gegenwartskunst, 1986, no 423.



Œuvre 38

Sherrie Levine (États-Unis, née en 1947)

Black Newborn (Nouveau-né noir), 1994

Verre moulé et sablé, 12,7 × 20,3 cm

The 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'instable¹ ».

1. Sherrie Levine, « After Brancusi », dans Ann Temkin, *Sherrie Levine: Newborn*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1993, p. 7.

En 1994, Levine reprend la sculpture en verre noir et la rebaptise *Black Newborn*. Acquisée 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



Œuvre 39

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 pixélisé de Kurita.

—Paul Galloway



Œuvre 40

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*¹. 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 voir². » 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'accumulation³ ».

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.

1. Ralph Ellison, *Invisible Man* [1952], New York, Vintage Books, 1995, p. 6.

2. *Ibid.*, p. 3.

3. Peter Galassi, « Unorthodox », dans *Jeff Wall*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 55.



Œuvre 41

LaToya Ruby Frazier (États-Unis, née en 1982)

Grandma Ruby and Me (Grand-mère Ruby et moi), 2005

Épreuve gélatino-argentique, 46,7 × 59,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

The Photography Council Fund, 2015

LaToya Ruby Frazier, artiste documentariste conceptuelle autoproclamée, est encore adolescente lorsqu'elle commence à photographier sa famille dans sa ville natale de Braddock en Pennsylvanie, une ville d'aciéries jadis florissantes dont les habitants subissent depuis quelques décennies les ravages de la pauvreté, de la drogue et des problèmes de santé liés à la pollution industrielle¹. En tant qu'artiste et activiste, Frazier est déterminée à rendre visibles les vies d'individus sous-représentés et à mettre en lumière l'impact désastreux du déclin de l'industrie manufacturière aux États-Unis.

Dans sa célèbre série « The Notion of Family », commencée en 2001, l'artiste poursuit la riche tradition américaine des photographes spécialisés dans le documentaire social en retournant son appareil vers elle-même et sa famille pour documenter ces vies de l'intérieur tout en intégrant son récit dans l'histoire plus vaste de Braddock. Elle a commencé ce travail en s'interrogeant : « Si Florence Owens Thompson — le personnage mythique de *Migrant Mother* de Dorothea Lange — avait fait des autoportraits et photographié sa condition familiale, à quoi ces images auraient-elles ressemblé ? » Cette démarche a abouti à un album de photos très directes d'une famille ouvrière noire américaine, un corpus que Frazier estime co-produit avec les femmes qui l'ont élevée, sa mère et sa grand-mère.

Dans son double portrait *Mom and Me in the Phase*, la mère de l'artiste est assise sur un tabouret de bar et confronte intensément le regard de sa fille, dont on voit le reflet dans le miroir. Frazier sous-titre ironiquement l'image : « Nous ne sommes pas dans *Un bar aux Folies Bergère* de Manet », faisant à la fois référence au statut social des deux femmes et à sa relation d'artiste à l'histoire de l'art. Dans *Grandma Ruby and Me*, l'artiste et sa grand-mère Ruby sont assises par terre devant la télévision, les deux femmes regardent vers l'objectif et sont entourées d'une collection de poupées appartenant à la vieille dame. Les cheveux de LaToya Ruby Frazier sont nattés de façon enfantine et son short de sport fait penser à un uniforme scolaire, allusion à l'arrivée à l'âge adulte et aux tensions sous-jacentes. *Fifth Street Tavern and UPMC Braddock Hospital on Braddock Avenue* montre les restes de ce qui était le seul hôpital de la ville, démoli à la suite d'une décision controversée qui a laissé les résidents, dont l'artiste et sa famille, sans hôpital local.

En 2015, le MoMA achète un ensemble de six œuvres de la série « Notion of Family » représentatif des divers personnages et récits de cet ensemble aux facettes multiples mais dont chaque objet est une image individuelle puissante. Cinq des œuvres sont acquises grâce à la générosité du Photography Council, une association de collectionneurs et de passionnés du médium qui soutient l'acquisition de photographies pour la collection. La sixième image, *Fifth Street Tavern*, est offerte au musée par les collectionneurs Bernard I. Lumpkin et Carmine D. Bocuzzi qui promeuvent avec énergie la diversité dans les musées. L'œuvre est offerte en l'honneur du groupe associé Friends of Education et de sa coordinatrice, Cerrie Bamford, dont la mission est d'encourager une meilleure représentation du travail des artistes noirs américains.

1. Drew Sawyer,
« Documentary Practices:
Quentin Bajac & LaToya
Ruby Frazier »,
Document 8 (25 mai 2016),
<http://www.documentjournal.com/article/documentary-practices>.

2. LaToya Ruby Frazier
et Dawoud Bey,
« A Conversation », dans
The Notion of Family,
New York, Aperture, 2014,
p. 149-153.



Œuvre 42

Gerhard Richter (Allemagne, né en 1932)

September, 2005

Huile sur toile, 52,1 × 71,8 cm

The Museum of Modern Art, New York

Don de l'artiste et de Joe Hage, 2008

Peint quatre ans après l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 à New York, *September* de Gerhard Richter montre les tours couleur argent emblématiques du World Trade Center immédiatement après l'impact des deux avions de ligne. À propos de l'intervalle qui sépare l'événement du tableau, l'artiste explique : « Il me faut souvent beaucoup de temps pour comprendre les choses, pour imaginer une peinture que je pourrais faire¹. » En ce 11 septembre, Richter est en route pour New York depuis Cologne, pour l'inauguration d'une exposition qui doit avoir lieu deux jours plus tard ; son vol est détourné vers Halifax et il rentre en Allemagne le 13 septembre. Il décrit la façon dont il cherche à représenter l'événement « en [m]e concentrant sur son incompréhensible cruauté et son caractère atrocement fascinant². » Comme pour nombre de ses tableaux depuis le début des années 1960, Richter utilise une photographie comme point de départ de sa composition, tirée ici du magazine allemand *Der Spiegel*. Alors qu'il utilise souvent une raclette ou un grattoir pour étirer la peinture au travers de la toile, il prend cette fois un couteau pour créer l'effet, transformant les tours et la fumée en une masse floue de nuances de gris contre le bleu limpide du ciel qui a caractérisé cette journée. Comme le note Robert Storr, ancien conservateur du MoMA, le petit format du tableau correspond à celui d'un écran de télévision, média au travers duquel tant de gens aux États-Unis et partout dans le monde ont vécu les événements tragiques de cette journée³.

Même si *September* est l'unique tableau de Richter sur le 11-Septembre, son thème le rapproche d'autres œuvres du peintre explorant la représentation d'événements historiques traumatiques. On compte parmi ses sujets des personnages — notamment des membres de sa famille — et des événements remontant à la période nazie de son enfance et de l'après-guerre en Allemagne. Dans la série de quinze toiles « October 18, 1977 » (1988), l'une de ses œuvres les plus célèbres appartenant également aux collections du MoMA, Richter explore le thème du terrorisme en Allemagne de l'Ouest au travers de représentations des membres du groupe d'extrême-gauche Baader-Meinhof actif dans les années 1970. Réalisées à partir de photos de presse et de police, et d'images télévisées, ces compositions floutées en niveaux de gris reflètent également son intérêt pour les images des médias et leur lien avec la représentation de la vérité. Dans *September*, cette technique du flouté réaffirme la difficulté à représenter des événements traumatiques de façon clairement définie.

La collection du MoMA comprend un important ensemble d'œuvres de Richter, dont des tableaux, des lithographies et des dessins. Richter et le collectionneur Joe Hage offrent le tableau au musée en 2008, jugeant que sa place est dans les collections du MoMA du fait de son thème indissociable de New York.

1. Gerhard Richter, cité dans l'entretien de Gerhard Richter avec Nicholas Serota (au printemps 2011), « Je n'ai rien à dire et je le dis », dans *Gerhard Richter/Panorama*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. Robert Storr, *Septembre : Une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, Paris, La Différence, 2011.



Œuvre 43

Kerry James Marshall (États-Unis, né en 1955)

Untitled (Club Scene), 2013

Peinture acrylique sur toile non tendue,
302,3 × 548,6 cm

The Museum of Modern Art, New York
Don de M. et Mme Martin Segal
en hommage à Agnes Gund, 2015

Untitled (Club Scene) de Kerry James Marshall montre un lieu de réunion sombre, l'espace d'une salle de spectacles ; pourtant, malgré les faisceaux en diagonale bien visibles de trois spots, on n'aperçoit aucun artiste sur scène. À la périphérie du tableau, deux silhouettes à contre-jour se tiennent debout dans l'embrasure d'une porte sous un signe indiquant la sortie ; partout dans la composition des chaises vides entourent des tables surmontées de ballons, de chapeaux et autres décorations festives, mais sans clients visibles. Quelques corps bleu-noir se déplacent au sein de la scène presque vide, soit anticipant l'événement soit s'attardant après qu'il s'est achevé. À propos de ce tableau Marshall dit : « Si on pense à la présence des Noirs dans le monde, elle est surtout liée au monde du spectacle et de l'*entertainment*. Il s'agit de grands athlètes, de grands chanteurs ou de grands danseurs. C'est là que la plupart des gens rencontrent ou voient des Noirs, dans le sport ou le spectacle ; on a tendance à toujours les représenter sur scène ou en action. J'ai voulu éviter l'évidence — le spectacle — et créer plutôt un espace dans lequel l'idée du spectacle, ou son histoire, vient s'enchâsser¹. »

La succession de bannières commémoratives suspendues au-dessus de la scène évoque la créativité noire comme source historique du jazz, de la soul, du gospel, du rap, du blues et du ska. Si le spectateur fait l'expérience d'un semblant de spectacle, c'est du fait de la surface constellée de paillettes de cette immense toile non tendue. « J'essaie de recréer une présence phénoménale qui soit sans équivoque noire et belle² », écrit Marshall à propos de son travail de peintre. L'artiste est largement reconnu pour ses peintures d'histoire de grand format où il insère des personnages noirs dans des œuvres relevant de la tradition des maîtres européens. *Untitled (Club Scene)* est l'une de ses nombreuses œuvres ouvrant l'histoire de l'art occidental aux scènes de la vie quotidienne noire.

Le travail de Marshall entre au MoMA en 2000, lorsque le département des Dessins et des Estampes acquiert *Rythm Mastr* (1999-2000), une bande dessinée mettant en scène des sculptures africaines transformées en superhéros. *Untitled (Club Scene)* est le premier tableau de Marshall à entrer dans les collections, sélectionné par les conservateurs dans la continuité de l'objectif du musée d'étendre ses collections aux œuvres d'artistes qui, comme Marshall, ont émergé dans les années 1980 et 1990. Le tableau est acquis en mai 2015 grâce au don de Martin et Edith Segal en hommage à Agnes Gund, présidente émérite du musée, mécène et soutien de longue date des artistes de couleur.

— Jessica Bell Brown

1. « Kerryjamesmarshall Clubhouse », entretien vidéo avec Kerry James Marshall, M HKA Museum of Contemporary Art, 3 octobre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=nnTbmdwgMcE>.

2. Kerry James Marshall, « Shall I Compare Thee...? » (Te comparerais-je...?), dans *Kerry James Marshall: Mastry*, Kerry James Marshall et Helen Molesworth (dir.), et al., Chicago, Chicago Museum of Contemporary Art, Chicago, 2016, p. 79.



Œuvre 44

Rirkrit Tiravanija (Thaïlande, né en Argentine 1961)
untitled (the days of this society is numbered / December 7, 2012) (sans titre [les jours de cette société est comptés / 7 décembre 2012]), 2014

Acrylique et papier journal sur lin, 221 × 214,6 cm

The Museum of Modern Art, New York

Committee on Drawings and Prints Fund, 2014

L'œuvre de Rirkrit Tiravanija prend de nombreuses formes : dessins et éditions de multiples, sculptures et performances, elle se concentre fondamentalement sur la participation et l'expérience partagée. Tiravanija encourage littéralement le public à s'impliquer dans son travail en créant des espaces sociaux, des activités collaboratives et des repas partagés — comme il le fit dans son œuvre révolutionnaire *untitled 1992 (free)* (1992), où il transforma un espace d'exposition en une immense cuisine dans laquelle lui-même, ses amis et les visiteurs de la galerie pouvaient cuisiner et consommer un curry vert thaï sans interruption.

Une conception similaire et pourtant différente du partage et de l'éphémère apparaît dans la série des « dessins de journaux » commencée par Tiravanija en 2010. L'artiste prend pour matériau des quotidiens américains, français, anglais, espagnols ou d'autres pays qu'il recouvre de slogans provocateurs tels que « All you need is dynamite » (On a juste besoin de dynamite) et « Freedom cannot be simulated » (On ne peut pas simuler la liberté). Dans l'œuvre du MoMA, *untitled (the days of this society is numbered / December 7, 2012)*, Tiravanija a réalisé un collage à partir de doubles-pages d'un journal thaï publié la semaine du quatre-vingt-cinquième anniversaire du roi Bhumibol Adulyadej dont le règne a duré plus de soixante ans. Une impressionnante célébration publique avait été organisée à cette occasion, avec parades et foules d'admirateurs, en passant sous silence les troubles politiques et les coups militaires qui ont ponctué le long règne du roi. Dans les pages de journal reprises ici on voit des publicités pour des voitures, de l'immobilier de luxe et des cartes de crédit, auxquelles l'artiste a superposé un texte peint, « The days of this society is numbered », une reprise grammaticalement fautive de la déclaration du situationniste Guy Debord : « Les jours de cette société sont comptés ; ses raisons et ses mérites ont été pesés et trouvés légers ; ses habitants sont divisés en deux partis dont l'un veut qu'elle disparaisse¹. » En fait, deux ans après la date de parution des journaux du collage de Tiravanija, qui est aussi l'année d'exécution de l'œuvre, un coup d'État militaire a renversé le gouvernement démocratique du pays, coup par la suite approuvé par le roi. Dans le contexte de l'œuvre, la phrase pouvait paraître à la fois visionnaire et menaçante, et cette prédiction d'un éclatement de la société semble tout aussi pertinente aujourd'hui — à l'échelle mondiale — que lorsque Tiravanija l'a peinte il y a trois ans, ou même que lorsque Debord l'a écrite pour la première fois en 1967.

Le MoMA collectionne l'œuvre de Tiravanija depuis 1995 environ et l'acquisition d'*untitled (the days of this society is numbered / December 7, 2012)* en 2014 témoigne des efforts du musée pour suivre le travail récent de l'artiste. Le Committee on Drawings and Prints Fund est spécialement dédié à l'acquisition d'œuvres sur papier et soutient fréquemment des artistes tels que Tiravanija qui figurent déjà dans les collections et dont le travail est jugé central pour la pratique contemporaine.

1. Guy Debord, préface à l'édition italienne de *La Société du spectacle*. Cf. *Guy Debord, Œuvres*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 1996.

— Jessica Bell Brown

VII — 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* » (*Three 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 cirreur 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 co-sponsorisée par *The 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 *Through 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'*Hommage 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 <i>Video Study Center</i> l'année suivante.
1980	« <i>Pablo Picasso: A Retrospective</i> » attire plus d'un million de visiteurs, inaugurant les expositions à grand succès (blockbuster) du musée.
1981	<i>Guernica</i> 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 <i>West Wing</i> et la <i>Museum Tower</i> résidentielle de 56 étages, afin de tirer profit des droits précieux d'utiliser l'espace au-dessus du musée. L'exposition controversée « <i>Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern</i> » illustre l'influence de l'art dit primitif sur l'expression moderne.
1985	Début de la série d'expositions « <i>New Photography</i> » qui présente les développements récents du médium.
1989	Début de la série « <i>Artist's choice</i> » où des artistes sont invités à organiser une exposition à partir d'œuvres des collections.
1990	« <i>High and Low: Modern Art and Popular Culture</i> » 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 <i>chairman of the board</i> 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 *PSI 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 75^e anniversaire du MoMA.

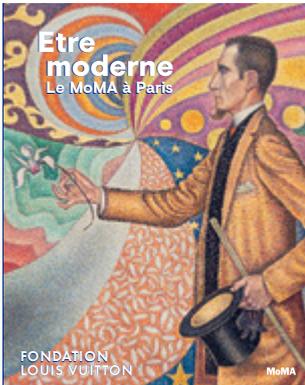
- 2005** Création du *Modern Women's Fund*, grâce au soutien de Sarah Peter, afin de promouvoir l'étude des contributions des femmes dans le domaine de l'art.
- David Rockefeller promet un legs extraordinaire de cent millions de dollars et s'engage en outre à faire un don de cinq millions de dollars 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 par Diller Scofidio + Renfro. Les travaux devraient s'achever en 2019.

VIII — Publications



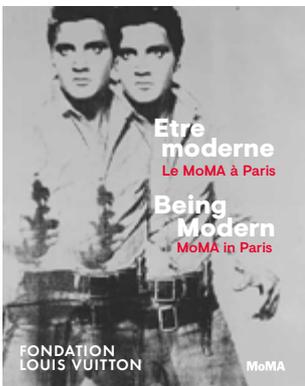
Catalogue de l'exposition

Format : 240 X 300 mm
Nombre de pages : 288
Prix : 50 euros
Co-édition The Museum of Modern Art, New York, et la Fondation Louis Vuitton, Paris.

Publié par le MoMA et la Fondation Louis Vuitton, un catalogue accompagne l'exposition. Sous la direction de Quentin Bajac, il place la constitution de la collection au cœur de son propos, à travers essais et notices. Reproduites dans leur intégralité, les œuvres de l'exposition y sont ainsi resituées chronologiquement par ordre d'acquisition.

Auteurs :

Préambule de Glenn D. Lowry.
Préface de Suzanne Pagé.
Essais de Quentin Bajac, Glenn D. Lowry et Olivier Michelin.
Ouvrage réalisé sous la direction de Quentin Bajac.



Album de l'exposition

Format : 200 X 200 mm
Nombre de pages : 80
Prix : 10 euros
Co-édition The Museum of Modern Art, New York, et la Fondation Louis Vuitton, Paris.
Produit par le département des Publications, MoMA.

Le Journal de la Fondation Louis Vuitton #6

Format : 330 X 230 mm
Nombre de pages : 64
Prix : 5 euros
Editions Fondation Louis Vuitton.

Hors-série Connaissance des Arts

Format : 285 X 215 mm
Nombre de pages : 68
Prix : 9,50 euros
Co-édition Connaissance des Arts et Fondation Louis Vuitton.

IX — Autour de l'exposition

Une programmation abordant **l'architecture, le cinéma, la performance et la musique** accompagne l'exposition pendant toute sa durée. Elle est complétée par **deux tables rondes** réunissant les directeurs de grandes institutions internationales pour débattre des **nouveaux enjeux auxquels les musées d'art moderne et contemporain doivent faire face**.

Ce programme est inauguré le premier jour de l'exposition par une rencontre autour de l'architecture du nouveau MoMA.

— *Architecture*

RENCONTRE ENTRE ELIZABETH DILLER ET GLENN D. LOWRY, AVEC LA PARTICIPATION DE JEAN-LOUIS COHEN

Mercredi 11 octobre 2017, 19h30

Auditorium de la Fondation

Entrée libre sur réservation (www.fondationlouisvuitton.fr)

Initialement construit par Philip L. Goodwin et Edward Durrell Stone en 1939, le bâtiment du MoMA est le résultat d'interventions successives, signées par Philip Johnson (1951 et 1964), Cesar Pelli (1984) et Yoshio Taniguchi (2004). Intégrée dans l'actuel programme de rénovation et d'extension du MoMA, cette longue histoire architecturale est aujourd'hui poursuivie par l'agence Diller Scofidio + Renfro.

Outre une présentation plus riche et complète des collections – notamment par des croisements entre les disciplines –, ces travaux offrent de nouvelles circulations et espaces au public et relient le bâtiment à son environnement urbain direct. Agrandies de 4 600 m², les galeries dédiées à la collection et aux expositions totaliseront à l'horizon 2019 plus de 16 000 m² dans un bâtiment dont la surface totale passe de 59 000 m² à 69 000 m².

À l'occasion de l'exposition « Être moderne : le MoMA à Paris », Glenn D. Lowry, directeur du MoMA, s'entretient avec Elizabeth Diller, fondatrice de l'agence Diller Scofidio + Renfro. Ils présentent les partis pris et le programme du « nouveau » MoMA.

Cette discussion est menée avec le concours de Jean-Louis Cohen, historien et architecte, professeur invité au Collège de France et Sheldon H. Solow professeur d'histoire de l'architecture à l'Institute of Fine Arts de New York.

— *Ciné-concert*

LIME KILN CLUB FIELD DAY, accompagnement Moses Boyd - Solo – X

Vendredi 8 décembre 2017, 20h

Auditorium de la Fondation

Lime Kiln Club Field Day est le plus ancien long métrage connu à ce jour avec une distribution d'acteurs noirs. Son héros principal, prêt à tout pour conquérir le cœur d'une jeune fille, est joué par Bert Williams, un des comiques les plus célèbres du début du xxe siècle et premier comédien noir à avoir occupé un rôle principal dans un spectacle de Broadway. Tourné à partir de 1913 dans le Bronx par Edwin Middleton et T. Hayes Hunter avec une équipe mixte, ce projet a un caractère inédit et progressiste qui lui vaudra, après les tensions raciales provoquées par la sortie de *The Birth of a Nation (Naissance d'une nation)* de D. W. Griffith en 1915, d'être oublié par la société de production Biograph. C'est dans les quelques neuf cents négatifs sauvés par Iris Barry, conservatrice du MoMA, en 1938, lors de la faillite de la société, que les sept bobines du film ont été retrouvées en 2012 avant d'être restaurées et présentées en 2014.

Introduite par Ron Magliozzi, conservateur au département Cinéma du MoMA, à l'origine de cette redécouverte, la projection de ce film – également présenté dans l'exposition – est accompagnée par un concert de Moses Boyd - Solo – X.

Fondateur du label Exodus Records, représentant de la nouvelle scène jazz anglaise, le compositeur et batteur a notamment collaboré avec Lonnie Liston Smith, Tony Allen, Ed Motta ou les musiciens électroniques Four Tet et Floating Points. Il joue un programme inédit au regard du film, réactualisant les interprétations de ragtime qui accompagnaient traditionnellement les films muets dans les années 1910.

— *Rencontre*

« QUEL MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN POUR DEMAIN ? »

Vendredi 12 janvier 2018

Auditorium de la Fondation

Entrée libre sur réservation (www.fondationlouisvuitton.fr)

Poursuivant un cycle inauguré en 2015 avec l'exposition « Les Clefs d'une passion » sous l'intitulé « Qui fait désormais l'histoire de l'art ? », cette journée de débat réunit les responsables des plus importantes institutions d'art moderne et contemporain du monde autour d'une question : « Quel musée d'art moderne et contemporain pour demain ? » Deux tables rondes abordent cette interrogation à partir d'exemples et de situations concrètes. La première, modérée par Hans Ulrich Obrist, réunit les directeurs d'institutions telles que le MoMA, le Centre Pompidou ou la Tate, des musées qui sont des référents historiques placés devant la nécessité d'agir dans un paysage mondialisé, bouleversé par les nouvelles technologies. La deuxième, animée par Elisabeth Lebovici, regroupe des acteurs œuvrant dans des institutions telles que le MoCA de Los Angeles, le musée d'Art moderne de Ljubljana ou le Pérez Museum de Miami, à partir d'une perspective plus « activiste » réfléchissant à l'invention de nouveaux modèles.

— *Nocturnes*

3 novembre, 1^{er} décembre 2017, 5 janvier, 2 février et 2 mars 2018, de 19h à 23h

Sur réservation, tarif spécial Nocturne : 10€, 5€

Tous les premiers vendredis du mois, la Fondation Louis Vuitton organise une nocturne pour découvrir autrement son bâtiment, ses œuvres et ses expositions. Visites, propositions artistiques et instants de convivialité rythment ces soirées en écho à l'exposition « Être moderne : le MoMA à Paris ». La première nocturne, le 3 novembre 2017, est organisée autour du *Newsstand* de Lele Saveri qui devient le temps d'une soirée un lieu de rendez-vous : exposition éphémère, diffusion musicale, lecture... Présentée dans l'exposition, cette installation recrée le kiosque ouvert par Lele Saveri pendant l'année 2013 dans la station de métro Lorimer Street/Metropolitan Avenue à Brooklyn.

— *Activités en famille*

MoMA FACTORY : WEEK-END FESTIF EN FAMILLE

En famille, 3/12 ans

Samedi 28 et dimanche 29 octobre, de 14h à 18h

Accès libre dans l'Auditorium avec le billet de la Fondation Louis Vuitton

Un week-end festif et familial pour découvrir l'exposition et s'initier aux techniques de la sérigraphie à la manière d'Andy Warhol, sur le rythme d'un DJ set spécialement conçu pour les enfants.

PARCOURS CONTÉ MoMA

En famille, 3/5 ans

Du 23 octobre 2017 au 4 mars 2018

Tous les weekends, tous les jours pendant les vacances scolaires, de 11h à 12h

Sur réservation, 16€, 12€, 7€, gratuit avec le Family Pass

Accompagnés par un médiateur-conteur, enfants et parents parcourent « Être moderne : le MoMA à Paris » au gré de contes et comptines inspirés de la culture américaine. Ensemble, petits et grands embarquent pour un voyage artistique peuplé de récits et personnages extraordinaires.

ATELIER « MINI FACTORY »

En famille, 6/12 ans

Du 23 octobre 2017 au 4 mars 2018

Tous les week-ends, tous les jours pendant les vacances scolaires, de 14h30 à 17h

Sur réservation, 18€, 14€, 9€, gratuit avec le Family Pass

Les motifs et couleurs pop se déploient à l'envi dans cette Factory en famille ! Après une visite de l'exposition « Être moderne : le MoMA à Paris », enfants et parents découvrent la technique de la sérigraphie, réalisent et reproduisent leur propre création à l'instar de Andy Warhol et des artistes du mouvement Pop Art.

En collaboration avec le Print Van Paris

— *Adultes*

MICRO VISITES

Tous les jours, toutes les 30 min pendant les horaires d'ouverture – Durée : 15 min

Gratuit et sans réservation, rendez-vous aux points signalés « micro visites ».

Accompagnées par les médiateurs culturels, les micro-visites sont l'occasion de découvrir en un clin d'œil une sélection d'œuvres ou l'architecture de la Fondation Louis Vuitton...

A expérimenter en solo ou à plusieurs, elles offrent une brève parenthèse culturelle pour une première approche de l'exposition ou du bâtiment.

VISITE THÉMATIQUE

Tous les vendredis à 19h30, durée : 45 min, gratuit et sans réservation, dans la limite des places disponibles. Rendez-vous dans le hall au point indiqué « visite thématique »

Les visites thématiques permettent de découvrir ou d'approfondir une notion de l'exposition en compagnie d'un médiateur culturel. Mettre le cap sur un angle précis de l'histoire de l'art pour prendre le temps de voir les œuvres autrement...

X — Informations pratiques

<u>Réservations</u>	<u>Accès</u>	<u>Tarifs</u>
Sur le site www.fondationlouisvuitton.fr	– Adresse : 8, avenue du Mahatma Gandhi, Bois de Boulogne, 75116 Paris	– Tarif plein : 16 euros – Tarifs réduits : 10 et 5 euros – Tarif famille : 32 euros (2 adultes + 1 à 4 enfants de moins de 18 ans) – Gratuité pour les personnes en situation de handicap et 1 accompagnateur.
<u>Horaires d'ouverture</u> <u>(hors vacances scolaires) :</u>	– Métro : Ligne 1, station <i>Les Sablons</i> , sortie Fondation Louis Vuitton.	Les billets donnent accès à l'ensemble des espaces de la Fondation et au Jardin d'Acclimatation.
Lundi, mercredi, jeudi de 11h à 20h, Vendredi de 11h à 21h, Nocturne le 1 ^{er} vendredi du mois jusqu'à 23h Samedi, dimanche de 09h à 21h Fermeture le mardi	– Navette de la Fondation : départ toutes les 15 minutes de la place Charles-de-Gaulle -Etoile, en haut de l'avenue de Friedland.	<u>Information visiteurs</u>
<u>Horaires d'ouverture</u> <u>(vacances scolaires) :</u>	– Station Vélib, arrêt Fondation Louis Vuitton.	+33 (0)1 40 69 96 00
Tous les jours de 09h à 21h Vendredi de 09h à 21h, Nocturne le 1 ^{er} vendredi du mois jusqu'à 23h	– Bus 244, arrêt devant la Fondation le week-end et jours fériés.	
	– Station autolib située au 6, avenue du Mahatma Gandhi, Bois de Boulogne, 75116 Paris.	

Les Applications de la Fondation

– Parcours audioguidés inclus dans le billet / Application Fondation Louis Vuitton Prêt au comptoir d'accueil. Parcours de l'exposition « Être moderne : le MoMA à Paris », avec interviews et vidéos inédites. Application téléchargeable gratuitement sur Google Play et l'App store.	– L'Application iPad « Archi Moi », jeu intelligent permettant aux enfants d'appréhender autrement l'architecture du bâtiment.	– L'Application iPhone « Lucky Vibes », jeu de divertissement tout public mêlant musique et dextérité.
<hr/>		
<p><i>Prêts au comptoir d'accueil. Applications téléchargeables gratuitement sur l'App store et, pour Lucky Vibes, sur Google Play à compter du mois d'octobre 2017. Lucky Vibes permet de gagner des invitations coupe-file pour l'Exposition « Être Moderne : Le MoMA à Paris. » Concours tous les derniers week-ends du mois à compter de fin octobre 2017.</i></p>		

Notes aux rédactions – Concernant la Fondation Louis Vuitton

La Fondation Louis Vuitton est une institution culturelle privée d'intérêt public située dans le bois de Boulogne à Paris. Elle a été créée grâce à la philanthropie d'entreprise du groupe LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton et de son président, Bernard Arnault. La Fondation se concentre sur les artistes modernes et contemporains, qu'elle présente au public du monde entier. C'est l'une des fondations les plus importantes de France, et d'Europe. Le bâtiment, dessiné par l'architecte Frank Gehry, constitue le manifeste artistique de la Fondation et, par son originalité, il est une expression majeure du patrimoine urbain français et international du XXI^e siècle. La programmation vise à encourager la connaissance et la présentation de l'art contemporain en constituant un fonds permanent d'œuvres d'art, en élaborant un programme d'expositions et en commanditant des œuvres nouvelles à des artistes contemporains.

Par ses collections et sa programmation, la Fondation est profondément enracinée dans l'histoire des mouvements artistiques des XX^e et XXI^e siècles. Elle s'efforce également d'enrichir la connaissance des artistes et des œuvres les plus contemporaines, tout en soulignant son attachement à créer un dialogue entre le public, les artistes et les intellectuels. Cet engagement va de pair avec le désir de contribuer à dresser un bilan fort et vivant de l'art moderne ; il s'exprime dans des expositions qui permettent au public le plus large possible de « rencontrer » les chefs d'œuvre artistiques du XX^e siècle.

Contacts presse

The Museum of Modern Art

Meg Montgoris
The Museum of Modern Art
+(212) 708-9757
meg_montgoris@MoMA.org

Fondation Louis Vuitton

Isabella Capece Galeota
Directrice de la Communication

Jean-François Quemin
Responsable de la Communication

Brunswick Arts

Andréa Azéma, Paris
+33 (0) 7 76 80 75 03

Agnish Ray, Londres
+44 (0) 20 7343 8180

Kirstin MacLeod, Munich
+49 (0) 30 206 733 73

fondationlouisvuitton@brunswickgroup.com

Polskin Arts & Communications

Counselors

Kate Lydecker
+1 (212) 715-1602
kate.lydecker@finnpartners.com

XI — Annexe : visuels disponibles pour la presse



Andy Warhol,
Double Elvis, 1963
Encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile
210,8 × 134,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de la Jerry and Emily Spiegel Family Foundation
en hommage à Kirk Varnedoe, 2001. © The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts, Inc. / Agadp, Paris 2017



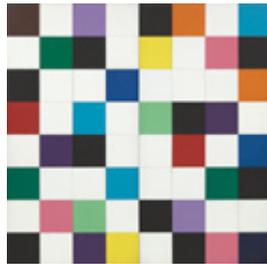
Bruce Nauman,
Human/Need/Desire (Humain/Besoin/Désir), 1983
Tubes de néon et fils électriques, cadres de suspension
en tube de verre
239,8 × 179 × 65,4 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don d'Emily et Jerry Spiegel, 1991
© Adagp, Paris, 2017



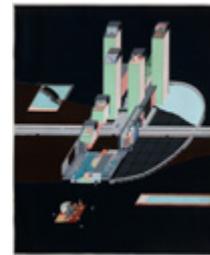
Cindy Sherman,
Untitled Film Still #21, 1978
Épreuve gélatino-argentique
19,1 × 24,1 cm
The Museum of Modern Art, New York
Horace W. Goldsmith Fund par l'intermédiaire de
Robert B. Menschel, 1995 Courtesy of the artist and
Metro Pictures, New York. © 2017 Cindy Sherman



Constantin Brancusi,
Oiseau dans l'espace, 1928
Bronze
137,2 × 21,6 × 16,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don anonyme, 1934
© Succession Brancusi –
All rights reserved (Adagp), 2017



Ellsworth Kelly,
Colors for a Large Wall (Couleurs pour un grand mur),
1951
Huile sur toile, 64 panneaux
Dimensions totales : 240 × 240 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de l'artiste, 1969
© 2017 The Estate of Ellsworth Kelly



Rem Koolhaas — Madelon Vriesendorp
*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, Axométrie éclatée)*, 1976
Gouache sur papier
129,5 × 102,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de la Howard Gilman Foundation, 2000
© Adagp Paris, 2017



Paul Cézanne,
Le baigneur, vers 1885
Huile sur toile
127 × 96,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Collection Lillie P. Bliss, 1934



Paul Signac,
*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 × 92,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de M. et Mme David Rockefeller, 1991



Rirkrit Tiravanija,
*untitled (the days of this society is numbered / December 7,
2012) (sans titre [les jours de cette société est comptés
/ 7 décembre 2012])*, 2014
Acrylique et papier journal sur lin
221 × 214,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Committee on Drawings and Prints Fund, 2014
© 2017 Rirkrit Tiravanija

DOSSIER DE PRESSE
Être moderne : le MoMA à Paris



Roy Lichtenstein,
Drowning Girl (Fille qui se noie), 1963
Huile et peinture acrylique sur toile
171,6 × 169,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Philip Johnson Fund (par échange) et don de M. et Mme
Bagley Wright, 1971
© Estate of Roy Lichtenstein New York / ADAGP, Paris 2017



Shigetaka Kurita,
NTT DOCOMO, Inc., Tokyo
Emoji, 1998-1999
Image numérique, dimensions variables
The Museum of Modern Art, New York
Don de NTT DOCOMO, Inc., 2016
© 2017 NTT DOCOMO



Yayoi Kusama,
Accumulation No. 1, 1962
Tissu cousu rembourré, peinture et frange de fauteuil
94 × 99,1 × 109,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de William B. Jaffe et Evelyn A. J. Hall
(par échange), 2012
© 2017 Yayoi Kusama



Man Ray,
Anatomies, 1929
Photographie argentique sur gélatine
22,6 × 17,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don James Thrall Soby, 1941
© MAN RAY TRUST / Adagp, Paris 2017



Salvador Dalí,
Persistance de la mémoire, 1931
Huile sur toile
24,1 × 33 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don anonyme, 1934
© Salvador Dalí, Fundació
Gala-Salvador Dalí / ADAGP, Paris, 2017



Edward Hopper,
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



Pablo Picasso,
Jeune garçon au cheval, 1905-1906
Huile sur toile
220,6 × 131,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
The William S. Paley Collection, 1964
© Succession Picasso, 2017

FONDATION LOUIS VUITTON

Bernard Arnault *Président de la Fondation Louis Vuitton*

Jean-Paul Clavier *Conseiller du président*

Suzanne Pagé *Directrice artistique*

Sophie Durrleman *Directrice déléguée*