

Cartels développés : acquisitions, dons, legs et dépôts

PEINTURE

Achat



**Tamás HENCZE, *Espace résonnant (lignes verticales)*, 1982
et *Espace résonnant (lignes horizontales)* 1981.**

Huiles sur toiles. 205 x 120 cm chacun. Achat. © DR.

Tamás Hencze, peintre hongrois né à Szekszárd en 1938, vit et travaille à Budapest. Cet artiste est encore mal connu en Europe occidentale, mais est perçu comme un des représentants majeurs des pensées esthétiques d'une génération en Europe centrale qui d'une part perpétue la grande tradition du constructivisme et d'autre part innove dans l'abstraction géométrique avec la peinture analytique et la méthodologie structuraliste. Il est l'une des figures centrales de l'innovation de l'art abstrait hongrois. Sa peinture analyse les relations entre les structures visuelles non mimétiques et leur connotation poétique et imaginative.

Son oeuvre peut être rapprochée de courants occidentaux tels que Support/Surface en France ou le mouvement minimaliste américain.

Ce tableau, acquis par le musée en même temps que son pendant, est particulièrement représentatif du travail de l'artiste. En effet, le motif et la couleur sont radicalement simplifiés à des bandes blanches aux bords grisés. Cependant, sur ce tableau les bandes sont verticales tandis que l'autre oeuvre possède une structure horizontale.

La subtilité de ces *Espaces Résonnants* vient du jeu de ces dégradés du blanc au noir qui donnent une impression de relief aux structures, les faisant ainsi apparaître comme tubulaires, creuses ou pleines. Le minimalisme est ainsi perverti puisque des formes familières apparaissent, perturbant la perception épurée de la géométrie.

SCULPTURE

Achat



Anthony CARO, *Emma Scribble*, 1977-1979.

Acier oxydé vernis et peint. 198 x 231 x 137 cm. Achat. © Barford Sculptures Ltd.

Anthony Caro, né le 8 mars 1924, est un sculpteur abstrait britannique.

Après avoir étudié la sculpture à la Royal Academy Schools de Londres, il est assistant du sculpteur Henry Moore de 1951 au 1953.

Ses rencontres lors d'un voyage aux Etats-Unis avec le critique d'art Clément Greenberg, le peintre Kenneth Noland et le sculpteur David Smith au début des années 1960, lui font abandonner l'aspect figuratif de ses premières œuvres au profit d'une sculpture totalement abstraite. Il se fait remarquer du public grâce à une exposition à la White Chapel Gallery en 1963.

Emma Scribble est une œuvre tout à fait représentative de son travail qui se caractérise par l'assemblage d'objets industriels métalliques de récupération (poutres) peints.

Il travaille essentiellement le fer mais emploie également une large gamme de matériaux tels que le bronze, l'argent, le plomb, la pierre, le bois, le papier ou par exemple l'acier sur cette œuvre. De plus, il est intéressant de noter que l'œuvre ne repose sur aucun socle. En effet, Anthony Caro est souvent considéré comme le premier artiste ayant présenté des œuvres sans aucun socle, directement posées au sol, bien que des artistes tels que Constantin Brancusi ou Robert Smith aient déjà largement ouvert la voie en ce sens.

Cette absence caractéristique de tout support permet un véritable face à face sans aucun intermédiaire entre la sculpture et le spectateur.



BLANC et DEMILLY, Affiches électorales déchirées sur porte ancienne en bois, 1933. © DR

Après la Première Guerre Mondiale, Blanc et Demilly développent à Lyon une intense activité commerciale au sein de leur studio de photographie.

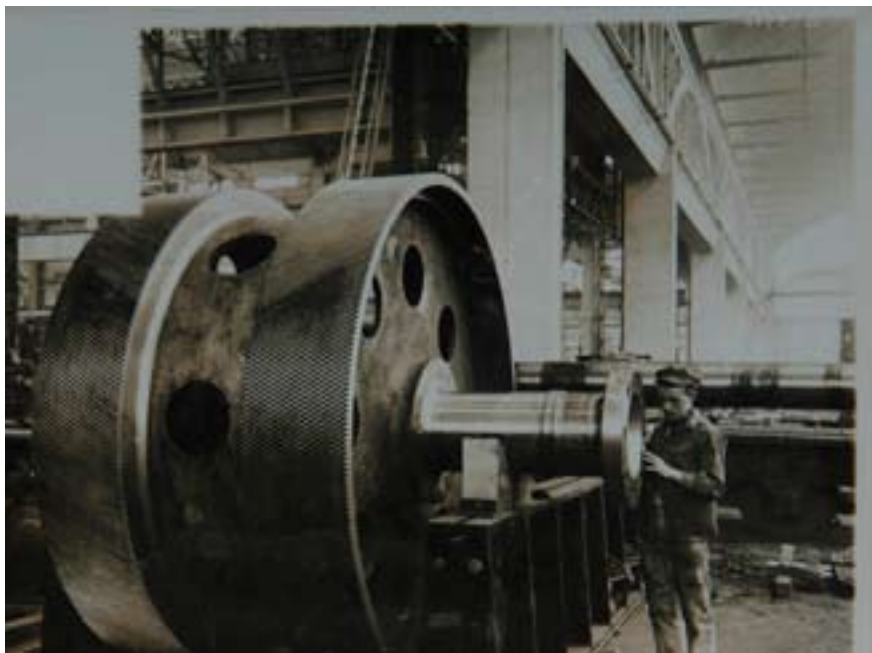
Très présents dans les milieux culturels et politiques de la ville, chargés par des entreprises de réaliser des dossiers documentaires, leurs photographies accompagnent de nombreuses publications.

A Paris, Théo Blanc et Antoine Demilly participent dès 1933 à une exposition collective de la galerie Braun. En 2000,

le Musée national d'Art moderne/Centre Georges Pompidou présente une rétrospective de leur travail.

Deux «vintages», dont l'affiche en lambeaux *Electeurs vous avez été trompés*, ont été acquis par l'association des Amis du Musée qui en a fait don à notre institution.

Cette affiche a été photographiée dans le département de la Loire, sur une porte de bois et un mur de pierre.



Anonyme, Roue de réducteur de vitesse d'appareil moteur à turbines pour torpilleur, vers 1930.

Papier baryté au gélatino-argentique. Dimensions : 17,9 x 23,7 cm. Editeur Studio Paul Martial, France. © DR.

Studio Paul Martial : 1600 photographies, 119 négatifs et 5 plaques de verre, vers 1930.

Ensemble de photographies industrielles, format moyen : 235 x 180 mm. Achat à la compagnie Martin-Malburet (SARL), 2007.

Alors qu'en 1928, l'agence *Vu* de Lucien Voguel importe en France "le reportage illustré d'informations mondiales", les éditions *Paul Martial* sont une nouvelle entreprise qui convainc ses clients - comme Schneider, les équipementiers Marchal, les chantiers navals de Penhoët, les avions Henri Potez ou encore la *Revue Acier* publiée par OTUA - des avantages des nouvelles stratégies publicitaires.

Ils présentent leurs publications "comme un vendeur dans les mains du client". Pendant plus de trente ans, ils reçoivent des **commandes de reportages photographiques**, interviennent dans le domaine du graphisme sur le territoire français. Les tirages des photographes Chevojon, Kollar, Kertesz et d'autres figures - moins connues ou inconnues à ce jour - les révèlent très souvent au fait des nouvelles

écritures formelles déterminées par les grandes figures de la modernité comme Rodchenko qui perçoit, dès 1927, "(...) la cité moderne avec ses immeubles élevés, son industrie, ses vitrines... Ses voitures, sa publicité multicolore, ses paquebots, ses avions, tout cela amène un changement dans le psychisme de la perception visuelle". Le fonds présente une multiplicité frappante de vues de grands ateliers industriels ou de machines.

Devant un compresseur ou face au carénage d'une locomotive, se perçoivent l'attention à leurs composantes formelles et la fascination envers leur puissance. Les tirages sur papier du fonds *Paul Martial* auraient pu s'éparpiller au gré des ventes : un ensemble de plus de 12 000 photographies a été préservé à la fois par la galerie Marc Pagneux, par la prestigieuse collection Herzog en Suisse et par le Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole qui a acquis un fonds de plus de 1 800 tirages - négatifs et plaques de verres. L'étude des vintages va permettre de mieux cerner les activités de cet éditeur moins connu que d'autres groupes comme Deberny et Peignot et la revue *Arts et Métiers*.



Joe COLOMBO, *Tube chair*, 1969. © DR

Joe Colombo est l'une des figures les plus singulières de l'histoire du Design européen de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Très vite il s'affirme comme l'une des personnalités les plus inventives du design international, tant dans l'utilisation très originale qu'il fait des matériaux nouveaux (matières plastiques, fibres de verre ...), que dans la vision qu'il expose d'un design articulé à l'architecture débouchant sur la création de modules multi-fonctionnels.

La plupart de ses propositions sont restées au stade expérimental et très peu, parmi ces projets, ont été conservés, le Musée peut grâce à cette acquisition, évoquer l'importance de la contribution de Colombo à l'histoire du Design des années 1960 dans le domaine du mobilier, notamment avec la "Tube chair" de 1969.

Cet objet permet de renforcer l'un des points forts de la collection Design du Musée d'Art Moderne : celui concernant la réponse apportée par les designers européens de l'après guerre à la question de l'habitat dans un contexte qui est celui de la reconstruction, du baby-boom et de l'expansion économique des trente glorieuses ; des réponses souvent pragmatiques et économiques chez les créateurs français, davantage tournées vers l'expérimentation et l'utopie "aveniriste" chez les créateurs italiens (Colombo, Pesce) ou des personnalités aussi singulières qu'un Verner Panton en scandinavie.



Danielle QUARANTE, Fauteuil Albatros, 1969.

Résine de polyester armé de fibre de verre. 38 x 81 x 71 cm. Achat. © Adagp.

Danielle Quarante est, parmi la génération des designers français des années 1960/1970, celle qui s'est préoccupée au plus près de l'utilisation des matériaux nouveaux dérivés de l'industrie pétrolière : matières plastiques, résines synthétiques, fibre de verre.

Intéressée par la capacité qu'offrent ces matériaux à être moulés d'une seule pièce, sans assemblage (donc adaptés à la fabrication en série), elle réalise en 1969 le fauteuil *Albatros*. Réalisé en polyester armé de fibre de verre moulé, celui-ci adopte le vocabulaire organique, les formes

sensuelles et les couleurs séduisantes (ici la mythique couleur orange) qui fondent l'esthétique des années 1960.

Immédiatement remarqué, aussi bien pour l'audace de ses formes que pour la nouveauté des matériaux mis en œuvre, ce modèle de siège sera exposé au Salon des Artistes Décorateurs en 1969 et l'année suivante au Mobilier National pour l'exposition *Meubles et sièges français d'aujourd'hui*. Danielle Quarante reçoit en 1969, pour le fauteuil *Albatros*, le Prix Henri Mercier de la Société d'Encouragement à l'Art et l'Industrie.



Roger TALLON, Table module et six chaises 400, 1965.

Table module, fonte d'aluminium et plateau de verre, 185 x 105 x 72 cm.

Six chaises modules, aluminium poli et spazmolla, 60 x 40 x 40 cm.

Fauteuil coquille module, aluminium poli et spazmolla, 690 x 58 x 40 cm.

Achat à une galerie © Adagp

A la différence de nombreux designers, les interventions de Roger Tallon dans le domaine du mobilier sont assez peu nombreuses et la création de la gamme des *Module 400*, à partir de 1965, restera comme sa principale contribution à l'histoire du meuble dans les années 1960.

La création de cette gamme de mobilier trouve son origine dans un projet d'aménagement d'une boîte de nuit que le cinéaste Raoul Lévy souhaite confier à Roger Tallon à cette époque. Afin de préserver l'esprit d'un lieu, inspiré par l'esthétique «autoroutière», Roger Tallon conçoit un système de grille de 400 x 400 mm pour les dalles métalliques du sol desquelles dérivera le piétement de l'ensemble des objets constituant la gamme (tabourets, sièges, tables,

luminaires, porte-manteaux...) laquelle s'enrichira de nouveaux modèles jusqu'au début des années 1970.

Intéressée par le projet, la galerie Lacloche éditera la gamme *Module 400* sur le principe d'un pied en fonte d'aluminium articulé à un système d'éléments superposés recouverts, pour l'assise des sièges, d'une mousse industrielle, le Spazmolla.

Conçu, à l'origine, pour une boîte de nuit, ce mobilier en aluminium poli vient jouer avec les effets lumineux propres à un tel lieu générant des effets qui ne sont pas sans rapport avec l'art lumino-cinétique très en vogue à l'époque, comme il participe aussi de l'esprit qui a donné le jour aux fameuses mini-robots en pastilles métalliques du couturier Paco Rabanne.



Jonathan IVE, *Spartacus*, 1997.

Techniques mixtes, dimensions variables. Achat. © DR.

Afin de célébrer en 1997, le vingtième anniversaire de l'entreprise la plus marquante de l'histoire de la micro-informatique, Apple met en chantier la réalisation d'un nouvel ordinateur : le *Spartacus*.

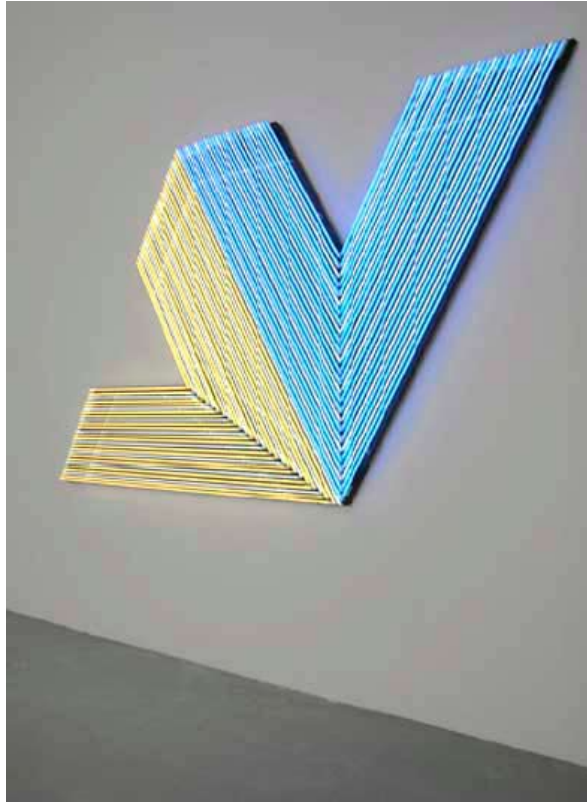
Il s'agit de créer un nouveau design plus qu'un simple nouvel ordinateur. Les designers d'Apple, avec à leur tête Jonathan Ive, décident très vite de ses caractéristiques principales : un ordinateur qui doit être esthétiquement irréprochable et qui éliminerait au maximum les câbles d'alimentation. Il s'agira donc d'une sorte d'ordinateur de salon qui se dispose comme une chaîne HI-FI avec une gestion du son très soignée. Son

prix élevé ainsi que sa fabrication en série limitée le positionnent d'emblée comme un objet d'exception et une pièce de collection. Toutefois, au-delà de son statut événementiel, le *Spartacus* préfigure l'avenir des ordinateurs Apple : des objets d'une grande élégance pour une utilisation dépassant la simple bureautique et s'ouvrant au multimédia.

L'acquisition de ce modèle rare, qui marque un tournant dans la politique de la firme à l'égard du design, vient compléter une collection de matériels Apple léguée au musée par un collectionneur particulier.

INSTALLATION

Achat



Bertrand LAVIER, *Ifafa IV*, 2004. © ADAGP, Paris 2006.

Depuis la fin des années 70, le travail de Bertrand Lavier s'est attaché à démonter les mécanismes sur lesquels se fondent notre perception de l'œuvre d'art et à en décrypter le fonctionnement.

Ainsi la dernière série d'œuvres en néon présente des citations des "Shaped Canvas" de Frank Stella. Bertrand Lavier s'empare en effet de quelques-unes des œuvres les plus fameuses de l'artiste américain et reconduit leurs motifs, leurs dimensions, leurs titres, tout en modifiant insidieusement la technique : le néon remplace la peinture. Lavier choisit de porter l'œuvre au delà des exigences que Stella avait lui même posées, celles d'une peinture froide,

distanciée, désincarnée, autoréférentielle, soumettant l'original à un véritable travail de "transsubstantiation" (Lavier), de recreation.

"Ces œuvres de Stella très pures, leurs plages colorées linéaires, très géométriques, se prêtent bien à une transcription que je qualifierais de tonale - au sens des transcriptions musicales - dans ce médium" (Lavier). Ce passage de la peinture au néon c'est aussi l'occasion de composer, une fois encore, avec les pouvoirs du paradoxe et de l'humour... Ne prétend-il pas, avec cette nouvelle série, vouloir aussi "renouveler le genre de la peinture en tubes"... (Lavier) !

INSTALLATION

Achat



GILBERT and GEORGE, *Fifteen Hang-Outs*, 2003. © DR

L'œuvre de Gilbert and George, ce couple d'artistes célèbre dans le monde entier, représente un changement radical dans l'art des années 70, notamment par la découverte du langage du corps dans un contexte social, politique, et psychologique hypersensible.

L'œuvre monumentale *Fifteen Hang-Outs* créée en 2003 fait partie d'un cycle d'œuvres de la dernière période consacrée exclusivement à l'ambiance londonienne dans leur propre quartier de l'East London. Au cours des deux dernières années, il ont créé vingt pièces de grand format sur lesquelles sont apposés les noms des rues et des places de l'East London, mêlés à leur propre représentation, dans des positions théâtrales, absurdes, grotesques, presque à la frontière de la pathologie. Ils jouent toujours avec une certaine ambiguïté qui suggère que les gestes et les mouvements du corps sont interprétés comme un théâtre grandiose.

Leur style est devenu architectural, rigoureux, méthodique, et en même temps, énigmatique et inquiétant, le reflet d'une sorte d'irrationalité et d'un mécanisme psychologique qui dirige les gestes et les mouvements. Les références sexuelles sont toujours présentes dans cette nouvelle série mais sont contextualisées dans un réseau plus complexe et psychologique. La solitude et la désorientation, la peur et l'incertitude influencent la vision sur la totalité de l'existence, mais en même temps, le monde apparaît comme un immense théâtre où toutes les attitudes, les motivations sont tolérées et acceptées.

La série des *East London Pictures* représente un résumé de la philosophie de Gilbert and George et manifeste leur humanité anti-hiérarchique et leur sensibilité pour les nuances en apparence banales, mais pourtant essentielles d'un point de vue anthropologique.

INSTALLATION

Achat



Pascal PINAUD, *Zastava Weiss*, 2004. © DR

Le travail de Pascal Pinaud peut apparaître complexe et déroutant. Il mêle en effet des pratiques variées : laine tricotée collée sur bois, dessins présentés dans un meuble à tiroirs coulissants, tôle et laques automobiles, chaînes et cadenas...

Ce qui lie les différentes pratiques est une recherche de l'expérimentation alliée à la négation de toute hiérarchie dans les domaines artistiques ou artisanaux, dans les matériaux, dans les références - nobles ou populaires.

Par ailleurs, l'art de Pascal Pinaud entre dans le cadre de la nouvelle esthétique relationnelle qui instaure de nouveaux

rapports entre le spectateur et l'œuvre d'art, remettant en question le positionnement même de celle-ci.

Au travers de cette laque automobile de 2004, les problématiques mises en œuvre par Pascal Pinaud peuvent être abordées. Le tableau peut être à la fois objet noble, utile et/ou décoratif, ou commentaire auto-référentiel, et peut ainsi fonctionner en catalyseur des différentes activités sociales, artisanales, ou de création en amateur, remettant en question et renforçant en même temps les compétences de l'artiste professionnel dans un contexte de "non-art" et de quotidienneté.

INSTALLATION

Achat



Jiri KOLAR, *Objets de la Passion*, 1980.

15 objets en bois, dimensions variables. Achat. © DR

L'œuvre de Jiri Kolar s'est développée dans le contexte de l'ouverture de l'Europe centrale qui permet une intensification des échanges, notamment artistiques. Son travail est particulièrement lié à une tradition du surréalisme vivace dans l'ex-Tchécoslovaquie.

Empreint d'un certain mysticisme, son travail est également proche de l'art conceptuel occidental, avec pour objectif la dématérialisation de l'art et un intérêt prononcé pour la sémiotique. Si cet intérêt pour le texte, la linguistique, la question de l'écart entre signifiant et signifié le rapproche de la tendance artistique conceptuelle, il n'en demeure

pas moins que l'influence et la réactivation du surréalisme imprègne son œuvre, ajoutant une poésie particulière.

Les *Objets de la Passion*, œuvre réalisée en 1981, se situe dans ce contexte. Cette installation fait référence au cycle de la Passion de l'histoire chrétienne mais intégrée dans une grande Histoire universelle grâce à l'utilisation de différents alphabets inscrits sur tous les objets qui composent l'installation. Mêlées à ces références, les représentations cosmologiques apportent une poésie d'ordre plus universelle et le thème de la Passion devient ainsi une métaphore intemporelle.

INSTALLATION

Achat



Jan FABRE, *Sanguis / Mantis Landscape (Battlefield)*, 2004.

18 pièces en bronze, parterre d'écorces. Dimensions : 30 x 1300 cm. Achat à une galerie en 2007. © DR.

L'installation de Jan Fabre, *Sanguis / Mantis Landscape (Battlefield)* offre un magnifique condensé des différentes préoccupations narratives et formelles de cet artiste belge désormais internationalement reconnu.

Une des grandes forces de Jan Fabre est en effet de parvenir à unifier et rendre harmonieux à la fois des éléments propres à une autobiographie - références à son grand-oncle entomologiste notamment, et des thématiques plus universelles qui obsèdent l'artiste, telles que le conflit, la violence, l'affrontement et la guerre.

Nous voici en effet face à un champ de bataille sur lequel les corps ont disparu pour ne laisser visibles que les protections des guerriers, telles de macabres memento. L'artiste révèle de plus une inquiétante similarité entre la carapace des insectes et l'armure médiévale. Il juxtapose les élé-

ments sans ordre préétabli, sans rapport hiérarchique et les deux mondes se mélangent : l'existence humaine devenant animale et l'insecte humanisé. Cette confusion des genres s'inscrit parfaitement dans le domaine de l'intelligence guerrière, qui concentre son activité mentale et créative sur les conflits, les stratégies de guerre, les rapports de force. Pourtant l'agressivité portée par les formes mises en scène dans cette installation est largement adoucie et distanciée : le bronze doré, matière noble et précieuse, semble figer l'armure dans un univers de conte. C'est une étrange mélancolie qui se dégage principalement de l'installation, une invitation à méditer l'éphémère de toute vie, notre fragilité, et l'inefficacité des protections dont on se recouvre.

Jacques Beauffet, conservateur.

INSTALLATION

Achat



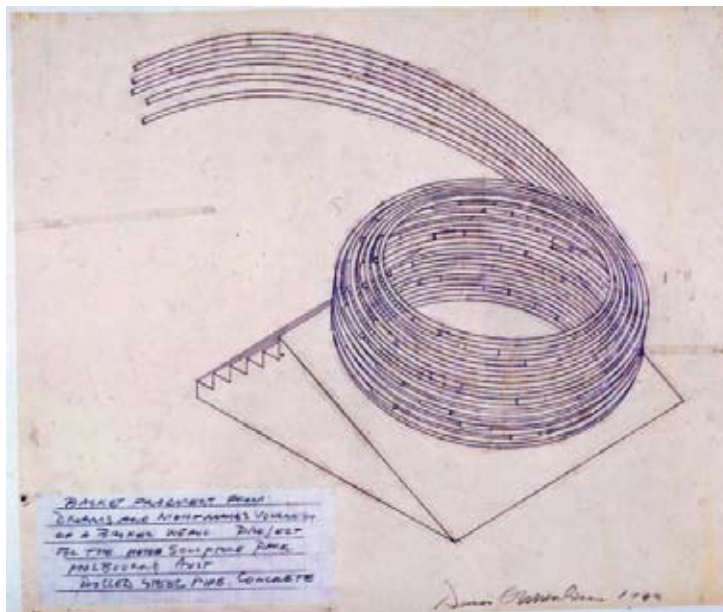
Michelangelo PISTOLETTO, Divisione moltiplicazione dello specchio, 1973-1991.
Cinq tables et une armoire, bois et miroir. Achat avec l'aide du FRAM Rhône-Alpes. © M. Pistoletto.

L'ensemble *Divisione Moltiplicazione dello specchio* de 1973-1991 témoigne d'**une idée essentielle de Pistoletto : l'imbrication de miroirs dans des objets réels**, créant une forme à même de refléter l'environnement, les éventuels visiteurs et leurs mouvements aléatoires, mais aussi de représenter l'objet lui-même, avec ses détails et son histoire en tant qu'artefact.

Pistoletto coupe des objets du quotidien comme ces tables ou cette armoire et introduit la surface du miroir qui donne une autre dimension et ouvre un processus de réflexion sur l'espace et le temps. L'ensemble montre un des aspects les plus purs et essentiels de l'Arte Povera car l'artiste ne travaille ni avec des couleurs arbitraires (mais seulement avec les couleurs des matériaux), ni avec des formes artificiellement créées (mais seulement avec des objets réels). Le miroir évoque immédiatement une certaine référence à la vision platonicienne du dédoublement de la réalité, ainsi qu'une certaine connexion avec les *Vanitas* symboliques.

Pour Pistoletto, l'introduction du miroir dans la réalité de ces objets et matériaux manifeste une méditation sur le temps : le miroir offre en effet une sphère du temps «en décalé» par rapport à la vision immédiate de l'objet. La surface du miroir donne la possibilité d'intégrer virtuellement tous les mouvements et les éléments hors du champ de vision du visiteur, ce qui se passe derrière lui ; l'objet d'art s'ouvre devant une réalité infinie et mouvante. La stabilité des matériaux est confrontée à l'éphémère de l'espace environnant ; la matérialité est confrontée à la virtualité de l'illusion de la surface du miroir.

L'ensemble démontre l'extrême concentration de l'artiste sur les éléments essentiels de la création artistique, et plus encore une complexité de réflexion sur les possibilités d'un système à la fois clos et complet, mais aussi ouvert et participatif.



Dennis OPPENHEIM, *Basket fragment, From dreams and nightmares, Journey of broken weave, 1983.*

Stylo, crayon sur papier velin monté sur carton neutre. 101,6 x 127 cm. Don. © Dennis Oppenheim.

Dennis Oppenheim est un artiste américain né en 1938 à Electric City. Il vit et travaille à New York. Il se fait connaître au début des années 1960 en tant qu'artiste précurseur du Body Art et du Land Art. Dans les années 1970-1980, Oppenheim produit des *Earthworks*, des performances, des sculptures monumentales ainsi que des interventions en extérieur.

Dans les années 90, il continue son travail de sculptures à grandes échelles, mais revient également à son travail graphique. Son processus de création se base sur un processus préliminaire de recherches, de maquettes et de d'esquisses. C'est en 1990 que Dennis Oppenheim décide de rassembler l'ensemble de ces dessins laissés bruts jusque-là, de les faire monter sur du carton neutre, et d'y ajouter les titres des projets. Même s'il a pu alors rajouter à

ce moment quelques traits au stylo bille ou au crayon, ces dessins sont les plus proches de l'origine du processus de création de l'artiste.

Ce dessin ainsi qu'un deuxième, *Study for castings* ont été donné par l'artiste au Musée. Un troisième, *Study for formula compound* (from the Fireworks series), *an armature for projection - an exorcism*, a été simultanément acheté par le musée.

Ces œuvres rejoignent donc un fond de cinq œuvres de cet artiste (plus en lien avec ses performances) déjà présentes dans les collections et enrichissent tout particulièrement la partie des dessins consacrée aux courants conceptuels et formalistes européens (Fluxus, Support-Surface).