

**DIRECTION
DE LA COMMUNICATION
ET DES PARTENARIATS**

DOSSIER DE PRESSE



MODERNITÉS PLURIELLES

1905-1970

À PARTIR DU 23 OCTOBRE 2013

MUSÉE, NIVEAU 5

MODERNITÉS PLURIELLES

**Centre
Pompidou**

MODERNITÉS PLURIELLES

À PARTIR DU 23 OCTOBRE 2013

MUSÉE, NIVEAU 5

12 septembre 2013



**direction de la communication
et des partenariats**
75191 Paris cedex 04

attachée de presse

Céline Janvier

téléphone

00 33 (0)1 44 78 49 87

courriel

celine.janvier@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE	PAGE 3
2. PARCOURS DE L'EXPOSITION	PAGE 6
3. PUBLICATIONS	PAGE 14
4. EXTRAITS DES PUBLICATIONS	PAGE 16
5. LISTE DES ARTISTES PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE	PAGE 25
6. AUTOUR DE L'EXPOSITION	PAGE 30
7. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE	PAGE 31
8. INFORMATIONS PRATIQUES	PAGE 35



5 août 2013



direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

attachée de presse

Céline Janvier

téléphone

00 33 (0)1 44 78 49 87

courriel

celine.janvier@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

MODERNITÉS PLURIELLES

1905-1970

À PARTIR DU 23 OCTOBRE 2013

MUSÉE, NIVEAU 5

À travers un nouvel accrochage de ses collections, le Centre Pompidou présente une nouvelle géographie de l'art moderne de 1905 à 1970.

Ce parcours rassemble une sélection exceptionnelle de plus de 1 000 œuvres de 400 artistes représentant 47 pays, dans tous les champs de la création : arts plastiques, photographie, cinéma, architecture, design...

En substituant à la perspective habituelle, linéaire et centrée autour des mouvements européens, une histoire, cette fois déployée et prenant en compte les marges et les périphéries, ce nouveau parcours à travers les collections dévoile une cartographie des connexions, des influences croisées mais aussi des résistances qui traversent toute l'aventure de l'art moderne.

Fruit des recherches menées par une équipe de conservateurs et de chercheurs dirigée par Catherine Grenier, directrice adjointe du mnam / cci chargée de la recherche et de la mondialisation, « Modernités Plurielles » puise dans les richesses parfois insoupçonnées de la collection du Centre Pompidou pour présenter une relecture de l'histoire de l'art moderne.

Mondiale et ouverte, cette présentation orchestre des rencontres sans précédent entre les chefs-d'œuvre parmi les plus célèbres de la collection - de Matisse à Foujita, de Mondrian à Frida Kahlo, de Picasso à Kupka - et un grand nombre d'œuvres inédites : nouvelles acquisitions, dons ou œuvres remises en lumière à cette occasion.

Cette lecture enrichie de l'histoire de l'art, en s'ouvrant à de nombreux pays du monde, plonge le visiteur au cœur de la diversité exceptionnelle des formes artistiques du XXe siècle.

Par une présentation nourrie de références contextuelles, « Modernités Plurielles » rappelle la diversité des expériences et des mondes artistiques revendiquée par les modernes. L'intérêt manifesté par les artistes pour les arts non-occidentaux, pour les arts populaires, ou encore pour la vie moderne et les arts appliqués est ainsi restitué dans plusieurs sections du parcours.

Alfonso-Angel OSSORIO

Red Egg, 1942

Photo © Coll. Centre Pompidou / B.

Hatala / Dist. RMN-GP, D.R.

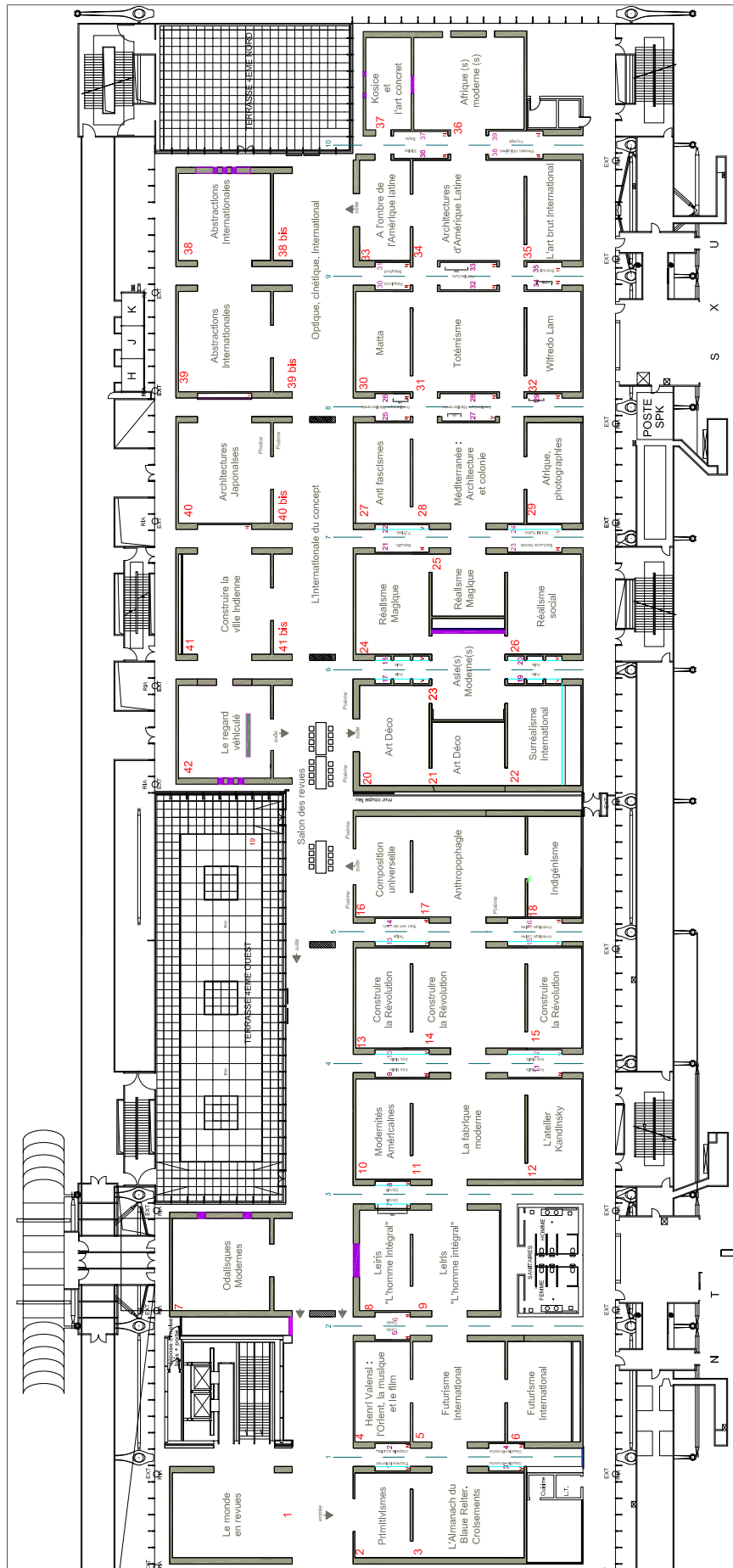
Cette exposition révèle la richesse de la collection du Centre Pompidou, au premier rang mondial pour sa qualité, mais aussi, on le sait moins, la première en nombre de pays et d'artistes représentés. Ainsi des œuvres des pionniers encore méconnus de la modernité américaine (Morgan Russell, Stanton McDonald-Wright, Patrick H. Bruce), de l'Amérique Latine (Emiliano Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Julia Codesido), d'Afrique (Irma Stern, Ernest Mancoba, Baya, Marcel Gotene), du Moyen Orient (Mahmoud Mokhtar, Bejat Sadr), et d'Asie (San Yu, Yun Gee), comme les œuvres de l'architecte indien Raj Rewal, seront dévoilées pour la première fois.

Cette histoire de l'art plurielle convoque un nombre accru de femmes artistes dont l'œuvre avait été jusque là oubliée ou minorée. Aux côtés des figures reconnues, comme Natalia Gontcharova, Sonia Delaunay, Frida Kahlo, Tamara de Lempicka, Alicia Penalba, figurent aussi des artistes comme Maria Blanchard, Chana Orloff, Pan Yuliang, Baya ou Huguette Caland, jamais ou rarement montrées.

L'exceptionnel fonds documentaire de la Bibliothèque Kandinsky est mis à contribution pour conduire ce parcours à travers les modernités. Des revues d'art de tous les continents sont associées à la présentation des œuvres et éclairent la visite.



PLAN DE L'EXPOSITION



2. PARCOURS DE L'EXPOSITION

UNE HISTOIRE DE L'ART MONDIALE

« Modernités plurielles » est une exposition-manifeste, proposant une vision de l'art moderne renouvelée et élargie. Puisant dans les richesses de sa collection, le Centre Pompidou présente pour la première fois une histoire de l'art dans une perspective mondiale. Au travers d'un parcours de plus de 1 000 œuvres, avec 400 artistes et 47 pays représentés, cette relecture enrichie de l'histoire de l'art nous dévoile la diversité exceptionnelle des formes artistiques créées de 1905 à 1970.

Ouverte aux différents pays du monde comme à des esthétiques très variées, « Modernités plurielles » illustre les rapports complexes et dynamiques entre universalité et culture vernaculaire, pureté et hybridité, qui traversent toute l'aventure de l'art moderne. Contextuelle, l'exposition resitue les grands maîtres des avant-gardes au sein des réseaux d'échanges et d'émulation artistiques caractéristiques de cette période de remise en cause et d'inventions foisonnantes. Transdisciplinaire, elle montre les croisements et les confluences entre les différents arts : arts plastiques, photographie, cinéma, architecture, design... Elle fait apparaître aussi l'interaction de l'art moderne avec les pratiques traditionnelles et les expressions non-artistiques. Elle revisite les principaux mouvements, comme les constellations esthétiques plus diffuses. Ainsi, la première et la seconde école de Paris, ces deux moments privilégiés, avant et après-guerre, de la vie artistique cosmopolite parisienne, sont reconsidérées dans toute leur diversité. Attentive aux différentes expériences vécues par les artistes dans les pays occidentaux et non-occidentaux, l'exposition tresse une histoire commune, tout en proposant les repères historiques propres à chaque contexte artistique. Pour cela, un principe nouveau de présentation a été adopté, fondé sur une très large documentation composée de revues d'art du monde entier, disposée à proximité des œuvres.

Adoptant une perspective historique, l'exposition suit un principe chronologique. Mais elle témoigne aussi des temporalités ouvertes et discontinues que génèrent les échanges et les processus de réaction des artistes aux propositions formulées par les avant-gardes. En confrontant la perspective canonique d'une succession linéaire des mouvements artistiques à une histoire tracée à partir des marges et des périphéries, elle substitue à l'histoire des influences une cartographie des connexions, des transferts, mais aussi des résistances. Organisées comme des micro-expositions, les différentes sections retracent la fortune internationale de certaines impulsions modernistes, comme l'expressionnisme, le futurisme, le constructivisme, les abstractions. Mais une place est aussi faite aux mouvements locaux nés en lien ou en réaction à ces impulsions. S'agissant des années 1950-1970, l'exposition met en lumière des thématiques transversales, comme le « totémisme » ou l'« art brut », ainsi que les constellations mondiales qui se développent autour de certains flux esthétiques – les abstractions construites et informelles, le cinétisme, l'art conceptuel.

UN SPECTRE ESTHÉTIQUE ÉLARGI

Les modernités ne sont pas unifiées mais plurielles. Au-delà de l'élargissement international qui caractérise l'exposition, celle-ci propose aussi un panorama plus ouvert des formes de la création esthétique. Sont ainsi considérées des esthétiques jusqu'alors peu représentées ou sous-estimées. Une large section est notamment consacrée à la présentation de la pluralité des réalismes des années 1920-1940. Ainsi, l'exposition présente les réalismes qui se sont développés dans les pays latino-américains, avec le mouvement brésilien de l'anthropophagie et les courants « indigénistes ». Elle montre la diversité du courant Art déco, l'un des plus internationaux qui soient et qui voit l'émergence de nombreuses femmes artistes. Des salles sont dédiées aux réalismes sociaux et à l'art antifasciste. La mouvance du « réalisme magique » et ses échos internationaux sont représentés aux côtés du surréalisme international, promu par la figure fédératrice d'André Breton. Sur un autre registre, plusieurs œuvres emblématiques de l'art naïf et de l'art brut sont insérées dans le parcours. Enfin,

l'intérêt manifesté par les artistes pour les arts non occidentaux, pour les arts populaires, ou encore pour la vie moderne et les arts appliqués, est restitué dans plusieurs sections qui reconstituent ce « regard élargi » caractéristique de la période moderne.

Attirant des artistes du monde entier venant se former ou en exil, la scène artistique française a été particulièrement cosmopolite jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les formes qui s'y sont développées sont très diverses : expressionnisme, primitivisme, cubisme, futurisme, abstractions, réalistes se sont côtoyés dans les ateliers de Montmartre et de Montparnasse. Les années 1950-1970 ont, de même, connu un afflux très important d'artistes des diverses régions du monde et une mixité esthétique similaire. La collection du Centre Pompidou conserve le témoignage de cette histoire riche et complexe. Elle comprend aussi de nombreuses œuvres de scènes artistiques jusqu'alors demeurées dans l'ombre. **L'exposition s'attache à montrer la diversité internationale des mouvements les plus connus, comme à proposer des redécouvertes.** Elle fait une large place aux scènes artistiques de l'Europe centrale, représentées à la fois par les artistes qui ont résidé en France et par ceux qui ont participé au développement des scènes locales. La contribution de ces artistes au constructivisme, comme plus tard à l'art conceptuel, est mise en avant. L'accent est mis sur des artistes de pays européens parfois négligés, comme l'Espagne, le Portugal ou les pays scandinaves. Les artistes asiatiques, en particulier chinois et japonais, font l'objet d'une attention particulière. L'exposition éclaire aussi la production artistique des artistes du Maghreb et du Moyen-Orient, dont un ensemble d'œuvres conséquent, complété d'acquisitions récentes, est présenté dans différentes sections transnationales, notamment celle consacrée aux développements des abstractions dans les années 1950-1970. Pour la même période, s'agissant de l'Afrique, le Musée présente pour la première fois une salle évoquant les différentes expressions artistiques qui se sont développées sur ce continent et dont l'histoire documentée reste encore à écrire.

DES AVANT-GARDES INTERNATIONALES

La volonté de proposer un langage universel, l'importance donnée aux dynamiques collectives, le développement de réseaux transnationaux ont favorisé la diffusion internationale des grandes impulsions modernistes. L'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, le constructivisme, le dadaïsme, les abstractions, comme ensuite les réalistes et le surréalisme, ont eu des échos et engendré des débats dans le monde entier. La mondialisation artistique connaît un développement inédit durant les années 1910-1940. L'intensification de la circulation des informations, favorisée notamment par la création de myriades de revues, les voyages accomplis par les artistes, les migrations dues aux contextes sociaux et politiques, ont un impact prépondérant sur la création. Des « passeurs », artistes, intellectuels, écrivains, propagent l'esprit moderne à travers le monde. Les diverses propositions artistiques se répercutent au travers des pays et des cultures, en créant des situations locales originales. Celles-ci manifestent souvent une volonté de synthèse entre les différentes esthétiques, comme entre un langage universel et des composantes identitaires et vernaculaires locales.

SELECTION DE SALLES

PRIMITIVISMES (SALLE 2)

« *Nous considérons l'art primitif comme l'art vrai.* » Marcel Janco, 1982

En rupture avec la tradition et les valeurs incarnées par leurs prédécesseurs, les artistes des avant-gardes revendiquent un regard neuf et un retour au « primitif ». Sans constituer un mouvement, le primitivisme traverse toutes les esthétiques qui se développent au début du xx^e siècle. Les Fauves, les expressionnistes, les cubistes, trouvent ainsi la matière d'une régénérescence plastique dans les arts premiers (qu'on appelle alors l'« art nègre »), l'art populaire, l'art gothique, les icônes. Ainsi, après avoir visité le Musée ethnographique du Trocadéro, Picasso déclarait-il avoir compris « le sens même de la peinture ».

CROISEMENTS (SALLE 3)

« *Nous mettrons une figurine égyptienne à côté d'un petit Zeh, une œuvre chinoise face à une de Rousseau, une image populaire à côté d'un Picasso et beaucoup de choses du même genre !* » Wassily Kandinsky, lettre à Franz Marc au sujet du Livre-almanach Der Blaue Reiter, 1911

« *Les formes sont les expressions fortes d'une vie forte.* » August Macke, « Les Masques », Livre-almanach Der Blaue Reiter

« *Toutes les formes sont citoyennes du royaume de l'abstrait.* » Vassily Kandinsky, Munich, 1912

L'art sans limites

Prônant la rupture avec la tradition, les avant-gardes abolissent les hiérarchies entre les différentes catégories de production d'objets et d'images. Intégrés dans l'imaginaire artistique moderne, l'art non occidental, les objets ethnographiques, l'art populaire, les dessins d'enfants sont aussi présentés, aux côtés des créations nouvelles, dans les revues comme dans les expositions, qui n'hésitent pas à établir des confrontations dynamiques et parfois provocantes. Le primitivisme, qui traverse la plupart des courants durant les années 1900-1920, puis l'expressionnisme, le cubisme et le surréalisme, offrent différentes traductions de cette volonté d'élargir le regard et de reconsidérer des catégories tenues jusqu'alors pour non artistiques ou secondaires.

FUTURISME INTERNATIONAL (SALLES 5 ET 6)

« *Une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse.* » Filippo Tommaso Marinetti, Manifeste futuriste, 1909

« *La doctrine de l'irradiation. Les rayons radio-actifs. Les rayons ultra-violet. Réfraction.* » Michel Larionov, 1913

« *Mon cerveau et mon cœur piles électriques*
Arcs voltaïques
Explosions. »
Poème de Luis Aranha, São Paulo, 1922

L'éloge de la modernité et de la vitesse proposé par les futuristes italiens a engendré une constellation de réactions. Cubo-futurisme, simultanésisme, ultraïsme, rayonnisme, vibrationnisme, synthétisme, sont autant de mouvements qui s'inscrivent dans l'onde de propagation internationale d'un mouvement qui entend élargir son champ d'action à la littérature, à la musique et même aux modes de vie.

L'esthétique futuriste, dans sa volonté de restituer la sensation du mouvement, a traversé l'œuvre de nombreux artistes inscrits dans d'autres courants, comme Marcel Duchamp, Francis Picabia, Natalia S. Gontcharova ou František Kupka. Elle a marqué d'autres artistes, moins connus, d'origines très diverses, comme Georges Yakoulov, Vladimir Baranoff Rossiné ou Amadeo de Souza-Cardoso. La recherche du mouvement croise l'inspiration musicaliste chez un artiste comme Henry Valensi, dont l'œuvre se situe à la confluence du cubisme et du futurisme.

CONSTRUIRE LA RÉVOLUTION (SALLES 13, 14 ET 15)

« Il est nécessaire et inévitable d'effectuer une révolution productive à l'intérieur de l'art. » Boris Arvatov, 1926

Lié au projet de transformation sociale porté par la révolution soviétique, le constructivisme s'est caractérisé par sa volonté d'étendre les effets de l'art à tous les aspects de la vie quotidienne, qu'il s'agisse de l'architecture, du design ou encore du développement de la créativité collective. On trouve des échos de ce projet révolutionnaire, comme des formes construites qui l'accompagnent, dans la plupart des régions du monde. Il a donné lieu à une prolifération de formes dans tous les pays de l'Europe centrale et de l'Est, dont rend largement compte cette présentation, en mettant en lumière des artistes peu connus, comme des œuvres montrant une synthèse des différents courants utopiques d'art construit.

MODERNITÉS AMÉRICAINES (SALLE 10)

Les artistes américains se voient généralement attribuer peu de place dans l'histoire de l'art moderne, à l'exception de ceux qui ont participé aux avant-gardes européennes, comme Man Ray ou Calder, ou des photographes. L'exposition montre un florilège d'œuvres des pionniers de la modernité américaine, pour la plupart encore méconnus, comme Morgan Russell, Stanton MacDonald-Wright, Patrick Henry Bruce, Georgia O'Keeffe. Elle présente aussi des exemples des courants figuratifs qui se sont développés aux États-Unis comme partout dans le monde, avec des œuvres singulières, telles celles de Louise Janin et d'Alexandre Hogue.

LEIRIS, L'HOMME INTÉGRAL (SALLES 8 ET 9)

« Les masques, un moyen de sortir de soi, de briser les liens que vous imposent la morale, l'intelligence et les coutumes, une manière aussi de conjurer les forces mauvaises et de braver Dieu. » Michel Leiris, 1930

Michel Leiris, écrivain, passionné d'art, ayant participé à la mission ethnographique Paris- Djibouti (1931-1933), est au premier rang de ces « passeurs » de la pensée moderne dont le regard déployé et la curiosité sans frontières ont irrigué la création. Grâce à la donation faite par Louise et Michel Leiris en 1984, le Centre Pompidou peut reconstituer la collection constituée par l'auteur de *L'Afrique fantôme*. Une collection très personnalisée qui, autour du thème de la figure humaine, trace un pont entre cubisme et surréalisme, comme entre avant-gardes et arts extra-européens. Pour la première fois sont réunies les deux composantes de cette collection, art moderne et art ethnographique, cette dernière étant conservée au Musée du quai Branly.

ANTHROPOPHAGIE ET INDIGÉNISME (SALLES 17 ET 18)

« Tarsila, Tarsila, reviens en toi-même

Abandonne Gris et Lhote

Abandonne Paris

Tarsila ! Tarsila ! Reviens vers la forêt vierge. » Mario de Andrade, São Paulo, 1923

Réagissant aux avant-gardes, qu'ils connaissent d'autant mieux que plusieurs d'entre eux ont séjourné en Europe, les artistes latino-américains placent la naissance de la modernité sous le signe d'une revendication identitaire aussi puissante que leur volonté d'appartenir à la communauté internationale. À l'initiative d'un groupe de poètes et d'artistes, le mouvement brésilien de l'anthropophagie se réclame ainsi d'un esprit moderne révolutionnaire, tout en revendiquant des références et un langage plastique proprement amérindiens. Il se rattache ainsi aux différents courants indigénistes nés dans le sillage de la révolution mexicaine, qui prônent la reconnaissance et la revitalisation des cultures locales précoloniales.

ART NAÏF

Contestant la formation académique, nombre d'artistes des avant-gardes, tels Pablo Picasso, Fernand Léger, André Lhote, André Masson, collectionnent les œuvres porteuses d'une altérité artistique, l'art naïf. Le galeriste Daniel-Henry Kahnweiler les montre, notamment dans l'exposition de peinture naïve « Les inconnus » à la Galerie Simon à Paris en novembre 1922. De même, dès 1912 Vassily Kandinsky célèbre le Douanier Rousseau pour son art qui « isole [la chose] du monde pratique et de ses fins pour en dévoiler la résonance intérieure. »

ART DÉCO (SALLES 20 ET 21)

Hybridation du cubisme et du réalisme traduisant l'inspiration moderniste dans une dimension plus populaire, le style Art déco, souvent méprisé, est pourtant l'un de ceux qui ont pénétré le plus largement dans différents pays du monde, jusqu'en Amérique Latine, en Asie ou au Moyen-Orient. Cette pratique d'un « modernisme réaliste » marque aussi l'apparition sur le devant de la scène artistique parisienne de grandes figures féminines, comme Marie Laurencin, Maria Blanchard ou Tamara de Lempicka.

ASIE(S) MODERNE(S) (SALLE 23)

« Nous devons non seulement poursuivre la maîtrise des techniques diverses et variées de la peinture à l'huile occidentale, mais il faut aussi l'absorber. C'est en passant par la digestion que nous changerons notre propre sang. » Dong Xiwen, 1962

La collection du Centre Pompidou permet de présenter au public à la fois les formes modernistes des artistes asiatiques implantés dans les pays occidentaux, comme Léonard Foujita, Takanori Oguiss, Liu Haisu ou Zao Wou-Ki, et celles des artistes de l'école traditionaliste qui optent pour une alternative culturelle à la modernité occidentale. Parmi ces artistes chinois et japonais de la « peinture à l'encre », qui adaptent la tradition à quelques uns seulement des caractères modernes, certains sont aujourd'hui très célèbres, comme Zhang Daguian, Wang Yashen, Xu Beihong et Eikyū Teruo Matsuoka. Introduites pour la première fois dans le parcours du musée, ces œuvres rappellent le débat nourri qui a agité les communautés artistiques asiatiques, entre la volonté de participer à la modernité européenne et celle d'affirmer une identité panasiatique.

RÉALISME MAGIQUE (SALLES 23 ET 24)

« Calme, tranquillité et même sérénité, telle sera l'attitude de l'artiste. Mais cette sérénité contiendra tout le pathétique du monde. » Giorgio De Chirico, 1915

En 1925, le critique d'art allemand Franz Roh réunit dans un ouvrage les différentes mouvances du réalisme qui ont fait leur apparition sur les scènes artistiques européennes sous l'appellation « réalisme magique ». Il en décrit ainsi les caractéristiques : nées en réaction au traumatisme de la guerre et au sentiment ambiant de déshumanisation, ces œuvres décrivent un monde inexpressif et inquiétant, au travers de figures et d'objets énigmatiques. La peinture métaphysique de Giorgio De Chirico, la nouvelle objectivité et le vérisme allemands, le retour au réalisme d'André Derain et de Pablo Picasso, comme de nombreux autres artistes internationaux, se trouvent ainsi associés sous un vocable qui, du fait de la traduction de l'ouvrage en espagnol, est rapidement relayé en Amérique Latine.

TOTÉMISME (SALLE 31)

Si la découverte des « arts primitifs » a largement contribué à révolutionner les formes de l'art expressionniste et cubiste, les surréalistes comme les modernistes latino-américains (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Joaquín Torres-García) se sont intéressés à la puissance magique attachée à ces œuvres, dont ils valorisent la dimension « totémique ». Prenant exemple sur les mythes véhiculés par les objets fétiches, les artistes partent à la recherche d'expressions traduisant la sauvagerie primitive refoulée par la culture classique. D'un continent à l'autre, André Masson, Wifredo Lam, Jackson Pollock se rejoignent ainsi dans l'invention de procédures et de formes restituant le tréfonds mythique et organique de l'homme.

AFRIQUE(S) MODERNE(S) (SALLE 36)

*« Les techniques de l'art européen peuvent nous être utiles aussi bien en peinture qu'en sculpture ou qu'architecturalement, à condition d'éviter le danger de dépouiller notre art et notre personnalité. »
Leandro M'Bomio, Paris*

Les différentes expressions artistiques qui se sont développées durant les années 1950-1970 en Afrique sub-saharienne sont associées pour la première fois à une histoire de l'art globale. Les œuvres exposées, dont l'histoire documentée reste encore à écrire, montrent la vitalité d'une création multiple dans ses formes comme dans le statut des œuvres produites. Qu'elles témoignent de la migration vers le domaine de l'art de pratiques traditionnelles, comme l'art funéraire ou l'art guérisseur, de l'inspiration « africaniste » développée dans plusieurs ateliers d'art promus par des personnalités européennes, ou du concept de la « négritude » formulé par Léopold Sédar Senghor, ces œuvres révèlent un très large spectre esthétique, englobant diverses formes d'abstractions et de figurations.

ABSTRACTIONS INTERNATIONALES (SALLES 38 ET 39)

Les années 1950-1970 ont vu se développer différents types d'abstractions, inspirées respectivement par les abstractions géométriques et les abstractions expressives. Art concret et art cinétique, d'une part, abstraction informelle et abstraction du signe, d'autre part, offrent une actualisation des propositions formelles des avant-gardes. Les abstractions construites connaissent une large implantation parmi les artistes d'Amérique Latine, à l'origine de l'émergence de l'art néo-concret et du cinétisme. Les artistes du Maghreb, du Moyen-Orient et de l'Asie s'illustrent par des formes d'abstractions plus expressives – abstraction informelle ou encore esthétique du signe – souvent nourries de références

vernaculaires. Plusieurs artistes porteurs de ces pratiques abstraites ayant vécu à Paris, elles ont été assimilées à celles de la « seconde école de Paris », dont elles débordent cependant largement le cadre

PHOTOGRAPHIE : Le regard véhiculé (salle 42)

Le taoïsme enseigne que le plus important n'est pas la destination, mais le voyage. Dès que la technique leur en a offert la possibilité, avec, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, l'avènement des films au gélatino-bromure d'argent et la miniaturisation des appareils, les photographes se sont empressés de souscrire à ce précepte de la philosophie chinoise. Plutôt que d'attendre d'être arrivés à bon port pour photographier, ils se sont dès lors empressés d'enregistrer chemin faisant leurs impressions de voyage en train, en voiture ou en avion. Ces nouvelles *machines à voir* leur offraient autant de points de vue inédits sur le paysage. Qu'il soit latéral en wagon, frontal en automobile, ou basculé en avion, le *regard véhiculé* les obligeait à repenser la vision dans son rapport à la tridimensionalité de l'espace euclidien.

PHOTOGRAPHIE : Afrique photographiée (salle 29)

Dans les années 1930, l'empire colonial français est à l'apogée de sa puissance. L'ouverture à la Porte dorée, à Paris, en mai 1931, de la pharaonique *Exposition coloniale internationale* en témoigne. Cette période est aussi celle du grand essor de la presse illustrée et de l'édition photographique. Nombre de photographes répondant à des commandes ou les précédant se rendent donc à cette époque en Afrique. Sur place, ils photographient en série les types physiques des autochtones, documentent la vie quotidienne, enregistrent les coutumes locales, s'intéressent à l'habitat vernaculaire ou recherchent les traces de l'Antique. En s'inscrivant dans un imaginaire hérité de l'orientalisme dix-neuviémiste nombre d'entre eux perpétuent les stéréotypes de l'iconographie coloniale. D'autres, portant en dehors des frontières de l'Europe les recherches formelles du surréalisme ou de la nouvelle vision, inventent un exotisme moderne.

ARCHITECTURE (SALLES 28, 34, 40 ET 41)

Cette présentation dévoile au public les acquisitions, engagées depuis plusieurs années, dans le domaine de l'architecture japonaise et latino - américaine. Toutes deux empreintes, depuis les années cinquante, du modernisme et du développement de l'économie industrielle. Elle présente également des recherches inédites sur l'architecture dans le bassin méditerranéen. Alors que le fait colonial contribue à inventer une « identité » méditerranéenne, il impose un regard simplifié sur le brassage continu des populations et le métissage des cultures à travers l'histoire. A partir des années 1930, le marché colonial de la construction est en expansion. L'architecture moderne en Algérie, au Maroc, en Tunisie, en Egypte, en Israël ou au Moyen-Orient exprime progressivement la nécessité de dépasser le clivage entre l'Orient et l'Occident, et de résoudre les tensions entre les cultures savantes et populaires, en s'ouvrant à la reprise d'usages, de formes et de techniques constructives anciennes et à la réappropriation des traditions locales. « Modernités plurielles » permet en outre d'engager un travail de recherche et un programme d'acquisition sur l'architecture indienne. Alors que les années qui suivent l'Indépendance du sous-continent (1947) sont une période intense de réflexion sur la construction de la ville moderne, celle-ci est tardivement identifiée en Europe et souvent réduite à la construction de Chandigarh par Le Corbusier. Pourtant, les productions architecturales en Inde constituent des jalons majeurs de la condition urbaine contemporaine : le rapport de la ville à son milieu naturel, celui de l'architecture à son empreinte culturelle et l'accélération de l'économie industrielle sont abordés frontalement par les architectes indiens depuis les années 1950 et déjouent les traditionnelles oppositions entre modernité et tradition, culture savante et vernaculaire, industrie et artisanat, modernité et spiritualité. Ces déplacements investissent aujourd'hui l'espace du musée où nous présenterons dans un premier temps le travail de l'architecte Raj Rewal (1934-) et les nombreux dessins et maquettes d'architecture dont l'architecte a fait don au Mnam-Cci.

FEMMES ARTISTES DU MONDE ENTIER

Une histoire de l'art ouverte à un plus grand nombre d'expressions artistiques convoque un nombre accru de femmes artistes. Plus de 50 artistes, de 19 pays différents, sont ainsi représentées dans les différentes sections de l'exposition. Aux côtés des figures reconnues, comme Natalia S. Gontcharova, Sonia Delaunay, Frida Kahlo ou Georgia O'Keeffe, figurent des artistes importantes mais dont le rôle et l'œuvre ont été oubliés ou minorés. Pourtant, parmi celles-ci, plusieurs – telle Maria Blanchard, Chana Orloff, Pan Yuliang ou Baya –, avaient bénéficié de leur vivant de la reconnaissance de leurs pairs et d'une visibilité publique. L'exposition propose ainsi de découvrir ou de redécouvrir les œuvres de Suzanne Roger, Louise Janin, Janice Biala, Maruja Mallo, Alicia Penalba, Morgan-Snell, Mirtha Dermisache, Behjat Sadr, Farideh Lashai, Huguette Caland.

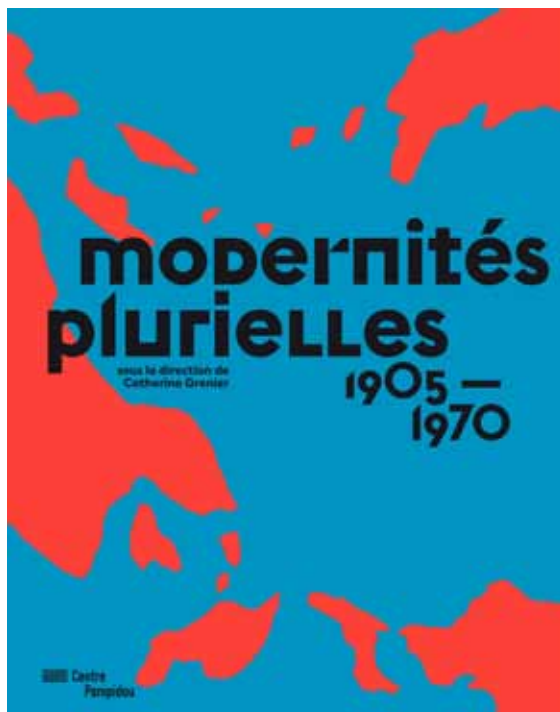
LE MONDE EN REVUES (SALLE 1)

L'exceptionnel fonds documentaire de la Bibliothèque Kandinsky, au Centre Pompidou, est mis à contribution pour proposer un parcours à travers les modernités : des revues d'art de tous les continents (telles *MA*, *Zenit*, *Proa*, *Život*, *Black Orpheus*...) sont associées à la présentation des œuvres et guident la visite. Ces documents, d'une formidable qualité plastique, témoignent des connexions, des échanges ou des disputes qui ont animé une scène de l'art moderne déjà mondialisée.

3. PUBLICATIONS

Catalogue de l'exposition

Sous la direction de Catherine Grenier, directrice adjointe au musée national d'art moderne



Auteur : Catherine Grenier

Illustrations : 267

Pages 240 p.

Prix : 34,90 €

Sommaire et contributeurs

Avant-propos par Alain Seban

Préface par Alfred Pacquement

Le monde à l'envers ? par Catherine Grenier

Abrégé d'histoire du modernisme par Michel Gauthier

Réalistes pluriels par Catherine Grenier

Les modernités plurielles au Japon et en Chine par Jacques Giès

La construction d'un patrimoine méditerranéen. Le rôle des revues d'architecture
par Anne-Marie Zuchelli

Totémisme par Philippe Dagen

Inde : le temps des villes par Aurélien Lemonier

Planète concept par Michel Gauthier

Le regard véhiculé par Clément Chéroux

Décolonialiser le regard ? par Sophie Orlando

Penser le monde. Le projet du Mundaneum par Stéphanie Dadour

Grilles et arborescences. Le rôle des revues dans la construction de l'espace artistique moderne
par Mica Gherghescu

L'almanach du Blaue Reiter. Au-delà des clivages par Angela Lampe

À la croisée de l'art, de la pratique et de la théorie. La collection Kahnweiler-Leiris par Cécile Debray

Architecture moderne au Brésil. À la frontière du mythe et de la réalité par Valentina Moimas

Modernités africaines par Audrey Coudre

Modernités au Moyen-Orient. Sous le signe des pluralités artistiques par Fanny Drugeon

« Cinéastes de la planète terre ! » par Marion Guibert

Histoire de la collection par Nathalie Ernout

Album de l'exposition

Version bilingue français / anglais.



Auteur : Catherine Grenier
Illustrations : 60 ill. couleurs
Pages : 60 p.
Prix : 9,90 €

Art et Mondialisation

Cette anthologie est un outil précieux pour tous ceux qui s'interrogent sur les relations entre l'art et la mondialisation à l'époque contemporaine. Elle propose une sélection des principaux écrits issus des sciences sociales qui contribuent à une pensée du décentrement et une révision de l'histoire de l'art mondiale. De 1950 à nos jours, elle réunit les textes jalons des principaux théoriciens et chercheurs en anthropologie, études culturelles, études de genre et études postcoloniales, ainsi que des textes d'artistes.



Auteurs : Catherine Grenier, Sophie Orlando
Pages : 240 p.
Prix : 39,90 €

Gyula Kosice (Monographie)

Artiste argentin d'origine slovaque, Gyula Kosice est une figure majeure de l'art cinétique. Précurseur de l'art abstrait en Amérique Latine, il est également connu pour son travail sur les néons et le Plexiglas. Une salle lui est exclusivement consacrée dans le nouvel accrochage, Mondes, des collections modernes du Centre Pompidou. Réalisé à l'occasion d'un don consenti par l'artiste, et avec le soutien de l'ambassade d'Argentine, cet ouvrage aborde de manière approfondie l'œuvre de l'artiste. Seize œuvres sont éclairées de textes conçus par des spécialistes.

Version bilingue, français/anglais



Auteur : Camille Morineau
Pages : 112 p.
Prix : 25 €

4. EXTRAITS DES PUBLICATIONS

Le monde à l'envers ?

Catherine Grenier

Cette présentation des collections est une première proposition de renouvellement du discours conventionnel sur l'art moderne

« Modernités plurielles » est une présentation des collections du Centre Pompidou fondée sur une relecture critique de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Cette exposition-manifeste, fruit des recherches menées par une large équipe de conservateurs et de jeunes chercheurs universitaires, est une première proposition de renouvellement du discours conventionnel sur l'art moderne. Elle rompt avec de longues années de consensus autour d'un récit unifié, linéaire et progressiste, proposé avec de légères variantes nationales par l'ensemble des musées occidentaux. Ce consensus, aujourd'hui en crise, demande à être actualisé et rétabli sur de nouvelles bases. Deux phénomènes conjoints nous y engagent : la relecture critique de la modernité occidentale et le contexte de la mondialisation. La remise en cause des discours dominants et des hiérarchies établies, comme la conscience de l'inadaptation du schéma existant pour la prise en compte d'une histoire de l'art mondiale, sont des injonctions pressantes. Cette proposition en forme d'exposition y répond, et pose les prémisses d'une révision historique. Elle se présente comme le premier jalon d'un débat sur l'interprétation et la restitution au public de la période, si riche et si complexe, de l'art moderne.

Une histoire de l'art « en œuvres »

Dans un musée, la question de l'actualisation de l'histoire de l'art a un sens à la fois pratique et politique. Que montrer ? Comment le montrer ? En quel sens développer la collection ? Ces trois interrogations sont fondamentales, et les réponses apportées engagent la responsabilité à la fois intellectuelle et sociale de l'institution. L'adéquation de ces réponses aux exigences générées par l'évolution des modèles de pensée constitue le principal défi posé au musée de demain. Inspiré par la philosophie des Lumières, le musée s'est constitué dès l'origine comme un lieu de savoir, fondé sur une conception universaliste de la culture et participant à l'émancipation et au progrès de l'individu. Interface entre la création et le monde, l'institution muséale n'est pas seulement un conservatoire des richesses artistiques, elle propose au public une histoire de l'art « en œuvres », à des fins de jouissance mais aussi d'édification. Lieu de l'interprétation et de la construction de signification, pont jeté entre le passé, le présent et le futur, le musée occupe une place privilégiée dans l'espace social. Son rôle se trouve conforté dans la période actuelle, période d'incertitude et de mutation où le besoin de comprendre – comprendre l'art, l'histoire, le monde – prime sur la seule recherche du plaisir esthétique. Même si elle prend les apparences de l'objectivité, l'histoire de l'art déployée sur les cimaises du musée est une construction intellectuelle, un récit légitimé par l'institution. Cette légitimation engage d'autant plus les musées d'art moderne que ceux-ci ont la charge de produire une histoire de l'art « à chaud ». S'agissant de la première moitié du xx^e siècle, xx^e le récit consacré s'est jusqu'alors appuyé sur une certaine conception de la modernité. Sera dit moderne non pas celui qui appartient à la période moderne, mais celui qui souscrit à un certain nombre de valeurs de la modernité artistique. Le « grand récit » de l'histoire de l'art, tel que l'ont dispensé jusqu'alors les musées occidentaux, est ainsi fondé sur une typologie de mouvements, classés selon des critères progressistes et articulés dans une généalogie. Y sont retenus en priorité les artistes dont l'œuvre répond aux canons institués et qui participent à l'histoire collective par leur implication dans les mouvements modernistes. Cette conception schématique, téléologique et autoréférentielle, s'est développée et cristallisée dans la période de reconstruction succédant aux deux guerres mondiales. Au nom de la radicalité artistique et du concept de rupture, elle a laissé de côté ou minoré de nombreuses expressions individuelles ou collectives jugées hybrides, locales, tardives ou antimodernes. L'ordonnement rétrospectif de l'histoire de l'art de la première moitié du xx^e siècle est à la fois le produit d'une crise de la modernité occidentale et l'expression d'une volonté de dépassement de cette crise par un renforcement des valeurs progressistes. Il est né dans un contexte politique et culturel extrêmement éloigné du contexte actuel, qui voit la remise en cause de ces valeurs et des idéologies qui les ont portées. Le travail des historiens, comme celui des

sciences humaines, nous ont fait prendre conscience de la dimension politique de l'écriture de l'histoire de l'art, et de l'étroite solidarité de celle-ci avec l'écriture de l'histoire. L'histoire canonique présentée dans les musées apparaît aujourd'hui partielle et obsolète. Elle ne tient compte ni de la pluralité des modernités produites dans les différentes parties du monde, ni même de la diversité et de la richesse de la modernité occidentale, qui a été progressivement soumise à des processus de simplification et d'exclusion. Il est aujourd'hui nécessaire de réformer ce modèle pour y réintroduire une complexité et une diversité qui enrichiront la compréhension de la période moderne. Le musée devra ainsi développer non plus « un » mais « des » récits, propres à restituer la pluralité des modernités.

Réviser les canons

La distance dont nous bénéficions désormais par rapport à cette période historique nous permet d'adopter un regard nouveau, informé par les recherches menées dans les différents champs de la connaissance. Les « études postcoloniales », qui ont prospéré depuis les années 1980, ont engagé une critique de l'histoire de l'art occidental-centrée et entraîné la revalorisation des formes d'art pratiquées dans les pays non occidentaux, comme dans les espaces jugés jusqu'alors « périphériques ».

Les « études culturelles » et les « études visuelles » ont elles aussi contribué à bouleverser

*Bouleverser
les hiérarchies
et considérer autrement
des expressions
artistiques minorées
ou négligées*

les hiérarchies et à considérer autrement des expressions artistiques minorées ou négligées, comme l'art des femmes, les formes d'art liées à l'expression des minorités, ou encore les esthétiques marginales ou locales. L'impact sur l'histoire de l'art de ces études politiques et théoriques est important et a généré de nouvelles recherches. De nombreux historiens de l'art dans le monde défrichent des territoires jusqu'alors inexplorés. La remise en cause de critères discriminants trop exclusifs, comme une approche moins idéologique et plus historique ont permis de renouveler le discours sur des formes d'art méconnues et sous-évaluées. L'intérêt

désormais porté aux pays d'Amérique Latine, ainsi qu'une étude plus poussée de la diversité des esthétiques occidentales, permettent par exemple de restituer les contextes d'émergence d'esthétiques qualifiées d'« antimodernes » – tels les « réalismes », dont l'écriture d'une histoire dégagee de la condamnation de « retour à l'ordre » ne fait que commencer. L'Asie, l'Afrique, le Moyen-Orient mettent en tension la relation entre modernité et tradition, cultures occidentale et non occidentale. Enfin, même les artistes fondateurs de la modernité européenne doivent être reconsidérés dans la complexité de leur trajectoire propre. Une approche plus attentive aux évolutions parfois paradoxales de la création individuelle entraîne ainsi la réhabilitation de recherches et de périodes de création qui, parce qu'elles divergeaient de l'esprit du temps et du schéma canonique, trouvaient difficilement place sur les cimaises du musée. L'observation de la scène artistique contemporaine, où de si nombreuses œuvres s'attachent à relire et à rejouer les faits et gestes de l'aventure moderne, nous montre que les artistes eux-mêmes ont remis en cause dans leur pratique les champs référentiels et les critères de valeur établis. Bien avant les institutions, ils ont montré l'exemple d'un autre rapport à l'histoire et au monde, affranchi des frontières et des hiérarchies. Le musée doit emboîter le pas aux artistes, comme aux historiens et aux études critiques. S'il remplit bien son rôle, il pourra, dans les années à venir, s'offrir comme l'espace d'expression et de synthèse des recherches et des processus de réévaluation menés dans le champ de l'histoire de l'art moderne et contemporaine. Pour ce faire, il doit changer de paradigme et s'engager dans une herméneutique « historique » de l'art et de l'histoire de l'art, mettant à profit ce que préconisait Hans-Georg Gadamer : accéder à une meilleure compréhension de soi-même par la réflexion sur l'autre (le passé, l'altérité), sans nier son identité propre. Quand, en 1980, la critique et commissaire d'exposition américaine Lucy R. Lippard déclarait que « la plus grande contribution du féminisme à l'avenir de l'art a sans doute été précisément son manque de contribution au modernisme », elle ouvrait la voie à une reconsidération des valeurs du modernisme excédant de beaucoup la pratique artistique des femmes. Quand l'artiste conceptuel anglais d'origine pakistanaise Rasheed Araeen proposait de nous conter une « autre histoire », celle des « hommes et des femmes qui ont bravé leur "altérité" pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit », il soulignait la remise en question du cadre du modernisme que les artistes concernés avaient pour but tout autant de pénétrer que de transformer. Et il ajoutait : « Serait-il possible d'inscrire l'histoire dont il est question ici dans le grand récit de l'histoire de l'art moderne ? » L'effet d'une telle question est plus large que l'entreprise, déjà elle-même très conséquente, de mise en perspective politique

et géopolitique d'une production artistique particulière. Pareille question amène à reconsidérer le champ et la nature des œuvres à prendre en compte dans l'écriture de l'histoire de l'art. Réintégrés dans le tout du monde, les modes de classification et de lecture de l'art établis à l'aune des courants dominants de l'art occidental sont remis en cause. Les critères discriminants (moderne, antimoderne, pionnier, tardif, majeur, mineur, etc.) perdent leur légitimité. Une nouvelle dynamique se met en place, qui met un terme au mépris professé à l'égard de l'art des zones culturelles « non développées » ou « provinciales ». L'étude des influences cède la place à l'étude des échanges, des transferts, des résistances. La complexité est réintroduite et valorisée. L'hybride et l'hétérogène sont réinvestis d'une dimension positive. Le déterminisme historique est relativisé et les cadres chronologiques s'assouplissent. Les frontières entre « œuvre d'art » et « production artisanale » ou « art tribal » deviennent sujettes à caution. Même la terminologie la plus établie – « modernité », « avantgarde », « art contemporain » – révèle ses ambiguïtés et ses incohérences.

Vers de nouvelles narrations

La première réponse apportée par les musées à la remise en cause du schéma linéaire de l'histoire de la modernité a été celle d'une présentation thématique de leurs collections. Le Museum of Modern Art (MoMA) a engagé le mouvement en 1999, rapidement suivi par la Tate Modern, lors de son ouverture, ainsi que par le Centre Pompidou. Certains ont même adopté ce mode plus thématique qu'historique de façon continue, comme la Tate Modern et le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. « Modernités plurielles » tire profit de ces différents exemples, en particulier des expériences menées précédemment au sein du Centre Pompidou avec les présentations thématiques « Big Bang. Destruction et création dans l'art du xx^e siècle » en 2005, « Le mouvement des images » en 2006 et « Elles@centrepompidou » en 2009. Ces trois propositions, plus proches des principes d'une exposition que de la traditionnelle présentation permanente, offraient une lecture originale des collections. « Modernités plurielles »

Une nouvelle vision, ouverte et décentrée de l'art du XX^e siècle

élargit ce principe à une relecture non plus thématique, mais générale et historique de l'histoire de l'art. Notre projet est d'offrir au public une nouvelle vision, ouverte et décentrée, de l'art du xx^e siècle. Mais cette vision, dont les visiteurs doivent avoir conscience qu'elle est par nature partielle et conjoncturelle, n'a nullement la prétention de devenir canonique. L'évolution de la pensée critique et historique adresse aux musées des questionnements qui sont loin d'avoir trouvé leur résolution, et dont l'intérêt réside d'ailleurs plus dans le mode interrogatif que dans la production de nouvelles assertions. À la déconstruction critique de l'histoire établie, dont le processus est engagé, devra succéder une recomposition et la proposition de nouveaux postulats. Cependant, si un nouveau consensus doit être trouvé, il ne reposera plus sur la définition et l'imposition de critères universels, mais sur des principes et des méthodes partagés. Le musée sera, dans les années à venir, le premier lieu d'expression publique de ce chantier historique collectif, ainsi que des nouvelles narrations qui en émaneront. De nouvelles philosophies de présentation et de développement des collections en découleront, dont ce projet est la première ébauche. Dans le cadre d'un musée, cette nouvelle vision, plus ouverte, de la modernité artistique, se développe dans un périmètre particulier et contraint : celui d'une collection, qui comporte ses richesses – dont certaines inexplorées – et ses lacunes. Dans l'enceinte du musée, la relecture de l'histoire de l'art passe ainsi par la relecture de cette mémoire collective qu'est la collection, et des différentes étapes et des aléas de sa constitution. C'est la première entreprise que nous avons menée : retracer l'historique des collections du Centre Pompidou et explorer celles-ci dans toutes leurs composantes, y compris les œuvres moins ou pas montrées. Ceci nous a permis de relever les déterminations collectives qui ont conduit nos prédécesseurs et nous-mêmes jusqu'à ce jour à oublier certaines œuvres, ou à ne pas trouver de place pour elles dans l'architecture de la présentation des collections. Des déterminations d'ordre intellectuel, idéologique et culturel, qui nous rappellent que le musée ne peut être pensé indépendamment du contexte de son temps, et qu'il est l'un des témoignages principaux des forces, souvent contradictoires, qui traversent la société et l'histoire.

À l'origine, le Musée des écoles étrangères

Une telle initiative n'a été rendue possible que par la richesse exceptionnelle de cette collection, richesse liée à l'histoire de la scène artistique cosmopolite parisienne durant la période moderne, mais aussi à la spécificité de l'historique de ce fonds. La collection du musée national d'art moderne, aujourd'hui

inscrite au sein du Centre Pompidou, est née de la fusion de deux entités distinctes : le Musée des artistes vivants et le Musée des écoles étrangères contemporaines. Le premier, aussi appelé Musée du Luxembourg, du nom du bâtiment qui l'abritait, a été créé en 1818. Il était conçu comme un « sas », offrant un temps de latence avant l'intégration de certains artistes contemporains dans les collections du Louvre. En 1923, face aux critiques visant la faible représentation des artistes étrangers dans cette collection, une section particulière est créée, consacrée aux écoles étrangères. Tout d'abord émanation du Musée du Luxembourg, le Musée des écoles étrangères devient indépendant en 1931. Les deux musées voisineront jusqu'en 1940 dans deux édifices parallèles situés dans l'enceinte du jardin des Tuileries qui abritent aujourd'hui le Musée de l'Orangerie et la Galerie nationale du Jeu de Paume. Le Musée du Luxembourg, bien que dédié à l'art vivant, est lié au système académique et s'en tient à l'art officiel, négligeant presque totalement l'art indépendant. Le Musée des écoles étrangères, dit Musée du Jeu de Paume, occupe quant à lui une position ambivalente, marqué par le conservatisme imposé par sa tutelle administrative, mais donnant des gages au modernisme. Cette situation est fortement critiquée par la communauté intellectuelle, qui va multiplier les appels à la création d'un musée d'art moderne réunifié, ouvert aux formes du modernisme. En 1930, la revue Cahiers d'Art lance une campagne pour la création d'un « Musée des artistes vivants », assortie d'un projet de « musée à croissance illimitée » par Le Corbusier, sans effet immédiat, mais qui alimenteront un débat sur le rôle du musée et les collections nationales. Conscient de la faiblesse de sa collection s'agissant des mouvements d'avant-garde, le directeur du Musée des écoles étrangères, André Dezarrois, choisit, pour l'exposition inaugurale au Jeu de Paume en 1931, d'intégrer à la présentation de la collection un certain nombre de prêts importants d'artistes ou de collectionneurs. Pour la première fois sont ainsi présentés dans un musée national les œuvres de Amedeo Modigliani, Pablo Picasso ou Kees Van Dongen. La muséographie choisie, simple et d'inspiration moderne, est une première dans le contexte français. Avant la mise en place de cette présentation permanente, le lieu s'était fait une spécialité, depuis le début des années 1920, de l'accueil d'expositions de différents pays du monde, organisées d'une part par le musée, d'autre part par le ministère des Affaires étrangères, dans un cadre diplomatique. Après la Première Guerre mondiale, l'idée d'une union européenne s'est fait jour et se combine à une volonté de promotion nationale qui engage les pays à multiplier les échanges culturels. La France, désireuse de conserver sa place de capitale artistique, encourage ces initiatives et crée en 1922 l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA). Cette association de développement dépend du ministère des Affaires étrangères, qui intervient aussi partiellement dans le fonctionnement du Musée des écoles étrangères. Une trentaine d'expositions dédiées à l'art de différents pays sont ainsi présentées de 1921 à 1940 au Jeu de Paume. Après 1931, ces expositions viennent régulièrement remplacer la présentation permanente des collections. Se sont ainsi succédé de nombreux panoramas artistiques recouvrant une large période historique, comme « L'art hollandais ancien et moderne » (1921), « L'art belge ancien et moderne » (1923), « L'art roumain ancien et moderne » (1925), « L'art danois depuis le xvii^e siècle jusqu'à 1900 » (1928). D'autres expositions, en particulier celles organisées par le Musée, se concentrent sur la période contemporaine : ainsi, « L'art suisse contemporain depuis Hodler » (1934), « L'art italien des xix^e et xx^e siècles » (1935), « Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains » (1935), « L'art espagnol contemporain » (1936). Quelques unes sont dédiées à des artistes, telles « L'œuvre de James Ensor » en 1932 et « F. Kupka, A. Mucha » en 1936. Art hollandais, belge, suisse, roumain, autrichien, danois, japonais, argentin, canadien, suédois, polonais, chinois, italien, espagnol, américain, letton... les pays concernés par ces expositions sont nombreux. Les visées culturelles affichées sont de deux ordres : inscrire l'art contemporain dans une perspective historique à des fins pédagogiques, discerner les traits d'une identité nationale dans la production artistique des pays amis, pour permettre la comparaison avec les caractéristiques de l'art français. Le caractère plus ou moins académique des œuvres sélectionnées dépend des responsables désignés localement.

Achats de l'État : une collection contextuelle

Au fil de ces expositions, l'État français procède à des achats, qui constituent l'essentiel de la collection du Musée des écoles étrangères. Celui-ci bénéficie aussi, mais dans une moindre mesure, d'œuvres achetées dans les salons et parfois dans les galeries. À sa fermeture, en 1940, il dispose d'une collection de 600 tableaux et dessins, et d'une centaine de sculptures. Le Musée des artistes vivants a réuni un

nombre d'œuvres un peu plus important, qui avoisine un millier pour les années du xx^e siècle. Considérée dans son ensemble, la collection nationale d'art contemporain est néanmoins réduite. Elle compte une très pâle représentation des mouvements d'avant-garde, à la différence de musées américains, comme le MoMA, qui ont bénéficié de l'engagement de collectionneurs avisés. En revanche, grâce à la collection des Écoles étrangères est conservée une mémoire précieuse de l'éventail des pratiques de la scène artistique cosmopolite parisienne dite « École de Paris », comme de la politique internationale d'échanges culturels de l'époque. Les acquisitions réalisées à l'issue des expositions concernent le plus souvent des œuvres consensuelles, qui ont les faveurs d'une commission d'acquisition aux orientations conventionnelles. Mais certains dons ont permis d'élargir le spectre de ces achats, pour y inclure des pratiques plus novatrices. Ainsi, une étude réalisée sur l'art belge montre que si la plupart des acquisitions concernent des artistes vivant à Paris et ne traduisent pas les avancées modernes les plus déterminantes, des œuvres de James Ensor, George Minne et Constant Permeke ont aussi, à la suite des expositions au Jeu de Paume, intégré la collection grâce aux dons d'un collectionneur et des artistes. Indépendamment des expositions, le Musée s'est aussi enrichi, par acquisitions et par dons, de quelques œuvres importantes des maîtres de l'art moderne étrangers vivant en France : Picasso, Marc Chagall, Jules Pascin, Pablo Gargallo, Vassily Kandinsky, Paul Klee, František Kupka, Salvador Dalí, Giorgio De Chirico. S'y ajoutent des œuvres d'artistes n'ayant qu'un lien épisodique avec Paris, acquises dans des galeries et des salons. Par ailleurs, parmi les œuvres couramment décrites comme « consensuelles » figurent des expressions artistiques diverses qui, si elles ne sont pas avant-gardistes, ne sont pas pour autant académiques et peuvent retenir notre intérêt. Pour l'essentiel, les œuvres acquises dans l'entre-deux-guerres concernent des artistes résidant à Paris et relèvent de différentes esthétiques réunies sous le terme d'« École de Paris ». La collection compte une large représentation d'artistes russes et d'Europe centrale, au style souvent marqué par l'expressionnisme, ainsi que de nombreuses œuvres représentatives des courants réalistes qui prospèrent durant ces années. Deux expositions consacrées à la Chine et une exposition d'art japonais ont elles aussi donné lieu à des acquisitions témoignant des pratiques contemporaines liées à la tradition. La présentation permanente du Musée des écoles étrangères comprenait ainsi, outre les artistes modernistes, une salle consacrée aux « peintures japonaises traditionalistes ». Ces œuvres, ainsi que celles d'artistes asiatiques installés à Paris, constituent la base d'un fonds d'art asiatique de la période moderne conservé dans les collections du Centre Pompidou.

(...)

« Modernités plurielles »

Quelle direction devons-nous adopter pour présenter la collection du Centre Pompidou d'une façon renouvelée, prenant en compte la diversité géographique et esthétique que celle-ci, une fois analysée, permettait de représenter ? Quel « outil », quel mode d'introduction utiliser pour déplacer notre regard d'une façon qui ne soit ni artificielle, ni péremptoire ? Nous avons choisi, pour nous guider dans nos recherches

Exploiter l'extraordinaire collection de revues d'art des différents pays du monde de la bibliothèque Kandinsky

comme pour concevoir les différentes salles, d'exploiter l'extraordinaire collection de revues d'art des différents pays du monde dont dispose la Bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou. Ce fonds documentaire, enrichi par l'acquisition en 2006 de la collection de Paul Destribats, a constitué le terreau du programme d'étude préparatoire à cette exposition. Il a été complété, dans la perspective de cette exposition, par l'achat de revues publiées en Afrique, au Japon, en Amérique Latine. Ces revues, souvent créées à l'initiative d'artistes ou de grands « passeurs » de l'art contemporain, nous permettent de déplacer notre regard et d'appréhender les spectres esthétiques promus par chacune de ces publications, dans les différentes zones du monde. Proche de la micro-histoire, l'étude de la constitution du regard et des constellations artistiques dans chacune de ces différentes circonstances rend compte de réalités beaucoup plus hétérogènes, complexes, plus mondialisées aussi, que ne le laisse transparaître l'histoire schématique des mouvements artistiques. Documents exceptionnels par leurs contenus, les revues sont aussi un matériel d'exposition extrêmement riche : l'inventivité graphique, la confrontation des images et des références qui y est opérée, sont souvent d'une grande intensité. C'est pourquoi nous avons pris le parti d'exposer ces sources de deux façons : en présentant des exemples significatifs sur les cimaises, aux côtés des œuvres, et en intégrant aux salles un dispositif plus documentaire, prenant la forme d'un « papier peint » de références contextuelles.

L'art sans limites

Prônant la rupture avec la tradition, abolissant les hiérarchies entre les différentes catégories de production d'objets et d'images, les avant-gardes ont intégré dans l'imaginaire artistique moderne l'art

Les avant-gardes ont intégré dans l'imaginaire artistique moderne l'art non occidental, les objets ethnographiques, les dessins d'enfants

non occidental, les objets ethnographiques, l'art populaire, les dessins d'enfant. Le primitivisme, qui traverse la plupart des courants durant les années 1900-1920, puis l'expressionnisme, le cubisme et le surréalisme, offrent différentes traductions de cette volonté d'élargir le regard et de reconsidérer des catégories tenues jusqu'alors pour non artistiques ou secondaires.

Dans les revues, comme dans les expositions, celles-ci sont présentées aux côtés des créations nouvelles, établissant des confrontations dynamiques et parfois provocantes. « Nous mettrons une figurine égyptienne à côté d'un petit Zeh, une œuvre chinoise face à une de Rousseau, une image populaire à côté d'un Picasso et beaucoup de choses du même genre ! », écrit Kandinsky à Franz Marc en juin 1911, au moment où ils préparent ensemble l'almanach du Blaue Reiter. Cet élargissement du regard et ce principe de mixité ont progressivement été oubliés, ne trouvant pas place dans l'enceinte des musées, qui pratiquent généralement la séparation des différentes typologies d'objets. Ainsi, par exemple, au moment de la donation faite à l'État par Louise et Michel Leiris de la collection de l'écrivain et de son beau-frère, Daniel-Henry Kahnweiler, les peintures et sculptures ont été attribuées au Centre Pompidou, alors que les objets ethnographiques intégraient la collection du Musée du quai Branly. Les salles que nous consacrons à ce grand « passeur » que fut Leiris 16 réunissent ainsi pour la première fois les deux catégories d'objets, ainsi que les numéros de la revue Documents auxquels l'écrivain a collaboré. Elles montrent une collection très personnalisée qui, autour du thème de la figure humaine, trace un pont entre cubisme et surréalisme, comme entre avant-gardes et arts extra-européens. Plusieurs sections restituent les rapprochements opérés par les artistes eux-mêmes. Ainsi, le rôle joué par Kandinsky dans l'élargissement des catégories et des géographies de l'art est évoqué en deux endroits. Une salle, composée à partir de l'almanach du Blaue Reiter, témoigne de l'état d'esprit du mouvement expressionniste, qui préconisait des rapprochements par-delà les frontières et les époques. Une salle est également dédiée au souvenir de l'artiste, reproduisant la diversité et la richesse de la donation consentie au musée par Nina Kandinsky. Cette donation restitue le contexte de l'atelier du peintre, qui conservait des œuvres de toute nature : tableaux de lui et de ses amis, travaux anonymes des élèves du Bauhaus, objets non européens, estampes japonaises, objets d'art populaire, dessins d'enfants, ayant fait l'objet d'une donation intégrale au musée. Enfin, la salle surréaliste évoque l'activité et la curiosité insatiables d'André Breton, associant dans un accrochage aussi dense que ceux qu'il pratiquait lui-même des œuvres de toutes provenances et de tous ordres.

Le déploiement des avant-gardes

La volonté de proposer un langage universel, l'importance donnée aux dynamiques collectives, le développement de réseaux transnationaux ont favorisé la diffusion internationale des grandes impulsions modernistes. Nous nous sommes attachés à traduire ces échanges et ces circulations

Traduire les échanges et les circulations qui ont favorisé la diffusion internationale des grandes impulsions modernistes

dans des sections de la présentation consacrées aux déploiements des avant-gardes modernes. La mondialisation artistique a connu un développement inédit durant les années 1910-1940.

L'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, le constructivisme, le dadaïsme, les abstractions, puis les réalismes et le surréalisme, ont eu des échos et engendré des débats dans le monde entier. L'intensification de la circulation des informations, favorisée notamment par la création

de myriades de revues, les voyages accomplis par les artistes, les migrations dues aux contextes sociaux et politiques ont eu un impact prépondérant sur la création. Des « passeurs », artistes, intellectuels, écrivains, ont propagé l'esprit moderne à travers le monde. Les diverses propositions artistiques se sont répercutées au travers des pays et des cultures, en créant des situations locales originales. Celles-ci se manifestent souvent par une volonté de synthèse entre les différentes esthétiques, comme entre un langage universel et des composantes identitaires et vernaculaires locales. Ainsi, par exemple, l'éloge de la modernité et de la vitesse proposé par les futuristes italiens a suscité une constellation de réactions. Cubo-futurisme, simultanésisme, ultraïsme, rayonnisme, vibrationnisme, synthétisme, etc. sont autant de mouvements qui s'inscrivent dans l'onde de propagation internationale d'un mouvement qui a élargi son champ d'action à la littérature, à la musique et même aux modes de vie. Ces rebonds se caractérisent généralement par une adaptation libre et personnalisée, passant

souvent par des phénomènes d'hybridation. L'esthétique futuriste, dans sa volonté de restituer la sensation du mouvement, a traversé l'œuvre de nombreux artistes inscrits dans d'autres courants, comme Duchamp, Picabia, Amadeo de Souza-Cardoso ou Natalia S. Gontcharova. La recherche du mouvement croise l'inspiration musicaliste chez des artistes comme Henry Valensi et Kupka, dont l'œuvre se situe à la confluence du cubisme et du futurisme. Enfin, même s'ils n'adhèrent pas à l'idéologie de Filippo Tommaso Marinetti, acquis au moment de son voyage transatlantique aux thèses fascistes, les artistes d'Amérique Latine répondent eux aussi à l'injonction de vivre intensément et au travail du futurisme sur le langage. Lié au projet de transformation sociale porté par la révolution soviétique, le constructivisme s'est caractérisé par sa volonté d'étendre les effets de l'art, qu'il s'agisse d'architecture, de design ou encore de créativité collective, à tous les aspects de la vie quotidienne. On trouve des échos de ce projet révolutionnaire et des esthétiques constructives qui l'accompagnent dans la plupart des régions du monde. Il a tout d'abord donné lieu à une prolifération de formes nouvelles dans tous les pays de l'Europe centrale et de l'Est, dont « Modernités plurielles » rend largement compte en mettant en lumière des artistes peu connus, ainsi que des œuvres témoignant d'une synthèse des différents courants utopiques d'art construit. En effet, vue à peu de distance, la distinction entre le suprématisme de Kasimir Malévitch et le constructivisme d'Alexandre Rodtchenko et de Vladimir Tatline s'estompe, malgré l'opposition esthétique et théorique des uns et des autres. Les revues d'Europe centrale, mais aussi américaines et japonaises, témoignent de l'internationalisation d'un constructivisme aux contours élargis, intégrant souvent les formes des mouvements qui l'ont suivi, De Stijl et Bauhaus. En France, le rapprochement des arts avec les arts appliqués opéré par Sonia Delaunay et Sophie Taeuber-Arp, ainsi que certains développements de l'Art déco, ont aussi engagé un mouvement d'abolition des frontières entre l'art et le quotidien. À cette période, l'architecture et l'aménagement intérieur deviennent des vecteurs de diffusion des idées modernes. Alors que les possibilités de construction d'édifices modernes sont limitées en Europe, les nouvelles formes architecturales vont trouver des territoires propices aux États-Unis et en Amérique Latine, comme dans les zones coloniales d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient. Contraint de s'adapter aux conditions climatiques et aux modes de vie, le style programmé et épuré de l'architecture moderne s'y combine avec des éléments et des procédés de construction traditionnels locaux.

Transformer l'apport de l'étranger

Réagissant aux avant-gardes, qu'ils connaissent bien car plusieurs d'entre eux ont séjourné en Europe, les artistes latino-américains placent la naissance de la modernité sous le signe d'une revendication identitaire aussi puissante que leur volonté d'appartenir à la communauté internationale. À l'initiative d'un groupe de poètes et d'artistes, le mouvement brésilien de l'anthropophagie se réclame ainsi d'un esprit moderne révolutionnaire, tout en revendiquant des références et un langage plastiques proprement amérindiens. Il se rattache ainsi aux différents courants indigénistes nés dans le sillage de la révolution mexicaine, qui prônent la reconnaissance et la revitalisation des cultures locales précoloniales. Pourtant, refusant la tentation folkloriste qui caractérise certains de ces courants, les artistes réunis autour du Manifeste anthropophage se situent dans un dialogue assumé avec la modernité occidentale. En utilisant la métaphore de l'anthropophagie, ils se rapportent à un passé mythique, tout en se situant dans la perspective d'un futur révolutionnaire. Il est intéressant de noter que cette métaphore ingestive sera aussi utilisée par l'artiste chinois Dong Xiwen pour décrire le rapport des artistes asiatiques à la modernité occidentale : « Nous devons non seulement poursuivre la maîtrise des techniques diverses et variées de la peinture à l'huile occidentale, et ainsi donner libre cours aux divers aspects de la peinture à l'huile, mais il faut aussi l'absorber. C'est en passant par la digestion que nous changerons notre propre sang. En d'autres mots, il faut transformer l'apport de l'étranger, qu'il devienne notre propre chose nationale, avec notre style national. » Certains des artistes japonais et chinois implantés en France sont bien connus, comme Léonard Foujita et Zao Wou-Ki. Mais la collection du Centre Pompidou compte un certain nombre d'autres artistes, ayant ou non séjourné à Paris, que cet accrochage permet de présenter. Ainsi sont rassemblées les formes modernistes des artistes ayant adopté le style occidental, comme Foujita, Takanori Oguiss, Liu Haisu, Pan Yuliang ou Zao Wou-Ki, et celles des artistes de l'école traditionaliste qui optent pour une alternative culturelle à cette modernité. Parmi ces artistes chinois et japonais de la « peinture à l'encre », qui adaptent

la tradition à quelques-uns seulement des caractères modernes, certains sont aujourd'hui célèbres, tels Zhang Daguian, Wang Yashen, Xu Beihong ou Eikyu Teruo Matsuoaka, présents dans la collection grâce au fonds du Musée des écoles étrangères. Ces œuvres rappellent ainsi le débat nourri qui a agité les communautés artistiques asiatiques, entre la volonté de participer à la modernité européenne et celle d'affirmer une identité panasiatique. De tels débats ont eu lieu aussi en Afrique, comme en témoigne la métaphore ingestive que l'écrivain nigérian Wole Soyinka oppose au concept de négritude forgé par Léopold Sédar Senghor, en déclarant : « Un tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la dévore. » Le tiraillement entre les tenants d'une pratique occidentalisée et ceux d'un néo-africanisme puisant son inspiration dans la tradition et l'artisanat local est sensible dès les années 1920-1930, et prend ensuite différentes configurations suivant les pays et les époques. « Modernités plurielles » associe pour la première fois les différentes expressions artistiques développées durant les années 1940-1970 en Afrique subsaharienne à une histoire de l'art globale. Ces œuvres, dont l'histoire documentée reste encore à écrire, montrent la vitalité d'une création multiple dans ses formes comme dans le statut des œuvres produites. Qu'elles témoignent de la migration vers le domaine de l'art de pratiques traditionnelles, tels l'art funéraire ou l'art guérisseur, de l'inspiration « africaniste » développée dans plusieurs ateliers de création promus par des personnalités européennes, du concept de la « négritude » formulé par Senghor ou de l'adoption des codes occidentaux, ces œuvres révèlent un très large spectre esthétique, englobant diverses formes d'abstractions et de figurations.

Un spectre plus ouvert

Une histoire de l'art ouverte à un plus grand nombre d'expressions artistiques convoque un nombre accru de femmes artistes

Une histoire de l'art ouverte à un plus grand nombre d'expressions artistiques convoque un nombre accru de femmes artistes. Plus de 50 artistes, de 19 pays, sont ainsi représentées dans les différentes sections de l'exposition. Aux côtés des figures reconnues, comme Natalia S. Gontcharova, Sonia Delaunay, Frida Kahlo ou Georgia O'Keeffe, figurent des artistes importantes mais dont le rôle et l'œuvre ont été oubliés ou minorés. Pourtant, parmi celles-ci, plusieurs comme Maria Blanchard, Chana Orloff, Pan Yuliang ou Baya, avaient bénéficié de leur vivant de la reconnaissance de leurs pairs et d'une visibilité publique. L'exposition propose ainsi de découvrir ou de redécouvrir les œuvres de Suzanne Roger, Louise Janin, Janice Biala, Maruja Mallo, Alicia Penalba, Morgan-Snell, Mirtha Dermisache, Behdjade Sadr, Farideh Lashai ou Huguette Caland. On peut noter que ces femmes artistes se sont souvent illustrées dans des mouvements artistiques que l'histoire a tenus à l'écart, ou dans lesquels leur rôle a été minoré, comme l'Art déco, le réalisme magique, les prolongements du surréalisme international. Aux côtés du surréalisme, toujours bien représenté sur les cimaises du musée, « Modernités plurielles » montre le développement des réalismes, courants généralement négligés, malgré leur impact, dans la plupart des pays du monde. Une section est notamment consacrée au réalisme magique, dont la fortune internationale peut être mise en regard de celle du surréalisme. Le terme est emprunté au critique d'art allemand Franz Roh, qui, en 1925, réunit sous cette appellation les différentes mouvances réalistes apparues sur les scènes artistiques européennes. Il en décrit ainsi les caractéristiques : nées en réaction au traumatisme de la guerre et au sentiment ambiant de déshumanisation, ces œuvres décrivent un monde inexpressif et inquiétant, au travers de figures et d'objets énigmatiques. La peinture métaphysique de De Chirico, la nouvelle objectivité et le vérisme allemands, le retour au réalisme d'André Derain et de Picasso comme de nombreux autres artistes internationaux, se trouvent ainsi associés sous un vocable qui, du fait de la traduction de l'ouvrage de Roh en espagnol, est rapidement relayé en Amérique Latine. Les représentations du travestissement et de la mascarade qu'on trouve chez Picasso et Severini, comme chez Mallo et Rosario de Velasco, rappellent la dimension ironique et critique d'un mouvement trop longtemps confiné dans la lecture unique d'un « retour à l'ordre ». Témoignant de la pluralité des expressions réalistes, différentes sections sont aussi consacrées à l'art naïf, à l'Art déco, au réalisme social et aux réalismes antifascistes.

Modernités, néomodernités

Quand, en 1926, Salvador Dalí intitule une composition inspirée de Picasso *Composition aux trois figures. Académie néocubiste*, il exprime avec moquerie le sentiment qui traverse sa génération de ne déjà plus appartenir à un modernisme guetté par l'académisation et celui de chercher un antidote du côté

de la citation. Il rejoint ainsi la pratique de Picasso lui-même, pour lequel, dès 1915 le cubisme n'est plus qu'une esthétique comme une autre offerte à sa palette. Avatar de la modernité, la néomodernité se développe quasi instantanément dans le sillage des avant-gardes. Signe le plus repérable de la rupture moderne, l'abstraction sera ainsi le premier modèle offert à cette pratique citationnelle qui trouve sa radicalité dans la fidélité à une utopie obsolète, plutôt que dans un renouvellement signant la renonciation. Les années 1930-1970 ont vu se développer dans le monde différents flux et types d'abstractions, inspirés respectivement par les abstractions géométriques et par les abstractions expressives. Art (néo)concret et art cinétique, d'une part, abstraction informelle et abstraction du signe, d'autre part, s'offrent comme les deux langages universels de l'actualisation contextuelle et temporelle des propositions formelles des avant-gardes. Les abstractions construites, très développées dans l'Europe anglo-saxonne, connaissent aussi une large implantation parmi les artistes d'Amérique Latine, qui seront après la Seconde Guerre mondiale à l'origine de l'émergence de l'art néoconcret et du cinétisme. Les artistes du Maghreb, du Moyen-Orient et de l'Asie s'engagent à la même période dans des formes d'abstractions plus expressives, abstraction informelle ou encore esthétique du signe, souvent nourries de références vernaculaires. Plusieurs de ces artistes ayant vécu à Paris, ces pratiques abstraites ont été assimilées à celles de la « seconde École de Paris », dont elles débordent cependant largement le cadre. De vastes sections de la présentation sont ainsi consacrées à ces mouvements de l'abstraction « froide » et « chaude », considérés dans toute leur diversité et leur amplitude internationale. « Modernités plurielles » est introduite par deux œuvres que nous avons redécouvertes et restaurées, qui témoignent de la première crise de la pensée moderne, provoquée par le choc de la Première Guerre mondiale. Conçue en 1928, *Les Quatre Races* est une peinture monumentale d'Amédée Ozenfant qui, par la représentation d'une humanité réconciliée, témoigne de l'engagement humaniste et pacifiste de l'artiste, ainsi que de son espoir en un monde nouveau que l'art peut contribuer à échafauder. *Europe*, œuvre peinte par Ismaël De La Serna vers 1935, dans la période troublée qui précède la guerre civile espagnole, montre une vision hallucinée et prophétique de l'avenir d'une Europe asservie et guettée par le désastre. Comment définir l'esprit moderne ? Quel est le rôle de l'art et de l'artiste ? Utopie ou prophétie ? Universalité ou identité ? Ce nouvel accrochage des collections résonne de toutes ces questions, qui traversent la production artistique d'une région à l'autre du monde, tout au long du xx^e siècle. Histoire et histoire de l'art s'y entremêlent, mais aussi esthétique et politique, ou encore politique et poétique. Plurielles, les modernités le sont dans leurs formes, mais aussi dans leurs philosophies. À chaque émetteur, un son de voix particulier, combinant de nombreuses harmoniques. C'est pourquoi nous avons souhaité rendre avant tout hommage aux artistes, avec une exposition proposant plus de 1 000 œuvres, de 400 artistes. Cette présentation, mobile, sera rapidement transformée et enrichie de nouvelles œuvres, ajoutant de nouvelles narrations à cette entreprise sans fin qu'est l'élaboration d'une histoire de l'art mondialisée et ouverte.

5 LISTE DES ARTISTES PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

Shafic Abboud
Marcos Acayaba
Yaacov Agam
Aniedi Okon Akpan
Josef Albers
Pierre Albert-Birot
Laure Albin Guillot
Yves Alix
Mario Roberto Álvarez
Manuel Álvarez Bravo
Tadao Ando
Carl Andre
Andreenko
Karel Appel
Alexandre Archipenko
Carmelo Arden Quin
Jean Arp
João Batista Vilanova Artigas
Antonio Asis
Jean Atlan
Ivan Babij
Francis Bacon
Giacomo Balla
Balthus
Vladimir Baranoff-Rossiné
Willi Baumeister
Lothar Baumgarten
Baya
Herbert Bayer
André Beaudin
Pierre Beauford-Delaney
Max Beckmann
Mabel Frances Beldy
Colette Beleys
Farid Belkahia
Federico Beltrán Masses
Henryk Berlewi
Mieczysław Berman
Cindy Bernard
Roger Bezombes
Janice Biala
Albert Bitran
Maria Blanchard
Irma Blank
Erwin Blumenfeld
Umberto Boccioni
Jacques-André Boiffard
Rodolphe-Théophile Bosshard
Jean Bossu
Martha Boto
Zoulikha Bouabdellah
Édouard Boubat
Jean Bouchaud
Pierre Boucher
Samuel Bourne
Bernard Boutet de Monvel
Constantin Brancusi
Marianne Brandt
Brassaï
Oswaldo Arthur Bratke
Victor Brauner
Patrick Henry Bruce
Frédéric Bruly Bouabré
Pol Bury
André Cadere
Aristide Caillaud
Huguette Caland
Alexander Calder
Nino Calos
Jorge Camacho
Georges Candilis
Agustín Cárdenas
Carlo Carrà
Mario Carreño
Manuel Carrillo
Henri Cartier-Bresson
Flávio de Carvalho
Carlos Cascaldi
Felice Casorati
Blaise Cendrars
Marc Chagall
Chang Shuhong
Ahmed Cherkaoui
Alexei Chtchoussev
Julia Codesido
Alfred Courmes
Carlos Cruz-Diez
José Cuneo
Pierre Daura
Giorgio De Chirico
Jean Degottex
Robert Delaunay
Sonia Delaunay
Hugo Demarco
Filippo De Pisis
André Derain
Mirtha Dermisache
Eugène Deslaw
Rajendra Dhawan
Di Cavalcanti

André Dignimont
Braco Dimitrijevi
Otto Dix
César Domela
Hisao Domoto
Werner Drewes
Jean Dubuffet
Marcel Duchamp
Raymond Duchamp-Villon
Raoul Dufy
Jean Dupas
Ichiro Ebihara
Michel Écochard
James Ensor
Max Ernst
Erró
Parvaneh Etemadi
Walker Evans
Alexandra Exter
Hassan Fathy
Emeric Feher
Lyonel Feininger
Luis Fernández
León Ferrari
Pedro Figari
Robert Filliou
Benjamin Fondane
André Fougeron
Paul Shusaku Foujino
Léonard Foujita
José Frau
Gisèle Freund
L'udovít Fulla
Achille Funi
Horacio García-Rossi
Henri Gaudier-Brzeska
Gera
Alberto Giacometti
Pierre Girieud
Albert Gleizes
Mathias Goeritz
Henri Goetz
Natalia S. Gontcharova
Arshile Gorky
Marcel Gotène
Alfredo Gramajo Gutiérrez
Juan Gris
Marcel Gromaire
Walter Gropius
George Grosz
Grupo Austral
Abdelkader Guermez
Alfredo Guido
Moïse Guinzbourg
Paul Haeberer
Rihaku Harada
Olga von Hartmann
Itsuko Hasegawa
Jean Hélion
François Hennebique
Florence Henri
Auguste Herbin
Agustín Hernández
Kamesuke Hiraga
Hiroshige
Alexandre Hogue
Hokusai
Vilmos Huszár
Pierre Ichac
Boris Iofan
Enio Iommi
Arata Isozaki
Graciela Iturbide
Joris Ivens
Egill Jacobsen
Jacovleff
Louise Janin
Henri Jannot
Alexej von Jawlensky
Paul Joostens
Asger Jorn
Ilya Kabakov
Frida Kahlo
Massayoshi Kamimura
Vassily Kandinsky
Kutteiji Kaneko
Gaston Karquel
Georges Kars
Lajos Kassák
Júlio Roberto Katinsky
Zoltán Kemény
Eugène-Nestor de Kermadec
André Kertész
Bhupen Khakhar
Ernst Ludwig Kirchner
Paul Klee
Yves Klein
Torajiro Kojima
Kokuwan Kojima
Oskar Kokoschka
Július Koller
Jaan Koort
Gyula Kosice
Kotchar
Ivan Koudriachov
Frans Krajcberg

Georges Kroutikov
Germaine Krull
Utagawa Kuniyoshi
František Kupka
Kisho Kurokawa
Edmond Küss
Joseph Kutter
Barbara Kwasniewska
Wifredo Lam
Lothar Lang
Amédée de La Patellière
Albert Laprade
Michel Larionov
Sergio Larraín
Farideh Lashai
Jean Lathuillière
Marcel Lathuillière
Henri Laurens

Walter Leblanc
Le Corbusier
Fernand Léger
Tamara de Lempicka
Amanda de Leon
Ivan Leonidov
Julio Le Parc
Jacques Lipchitz
Sarah Lipska
El Lissitzky
Liu Haisu
Eli Lotar
Boris Lovet-Lorski
Ghérasim Luca
Stanton MacDonald-Wright
Heinz Mack
August Macke
Alberto Magnelli
René Magritte
Esther Mahlangu
Tadé Makowski
Kasimir Malévitch
Frank Joseph Malina
Maruja Mallo
Azouaou Mammeri
Ernest Mancoba
Mane-Katz
Alfred Manessier
Mangelos
Pavel Mansouroff
Franz Marc
Virgilio Marchi
Gerhard Marcks
Jacques Marmey

Vlado Martek
Frans Masereel
André Masson
Henri Matisse
Ichiyo Matsumoto
Eikyu Teruo Matsuoka
Matta
Leandro Mbomio
Cildo Meireles
Susan Meiselas
Juan Nicolás Melé
Paulo Mendes da Rocha
Édouard Menkès
Ivan Meštrovi
Louis Miquel
Joan Miró
Eisuke Mizutani
László Moholy-Nagy
Mahmoud Mokhtar
Piet Mondrian
Monteiro
Jean Moral
François Morellet
Morgan-Snell
Richard Mortensen
Robert Motherwell
Georg Muche
Gabriele Münter
Yutaka Murata
Paul Nash
Iba N'Diaye
Otto Nebel
Néjad
Paul Nelson
Oscar Niemeyer
Kenneth Noland
Emil Nolde
Takanori Oguiss
Ruy Ohtake
Georgia O'Keeffe
Nicolas Ondongo
Rose C. O'Neill
Chana Orloff
Alfonso-Angel Ossorio
Masato Otaka
Henry Ottmann
Amédée Ozenfant
Wolfgang Paalen
Carlos Páez Vilaró
Margarita Paksa
Pan Yuliang
Roger Parry
Max Pechstein

Carl-Henning Pedersen
Alicia Penalba
László Péri
Constant Permeke
Auguste Perret
Antoine Pevsner
Francis Picabia
Pablo Picasso
Édouard Pignon
Fausto Pirandello
Bernard Plossu
Pierre-Marie Poissou
Jackson Pollock
Candido Portinari
Jean Pougny
Enrico Prampolini
Mario Prassinou
Antonin Procházka
Ernest Procter
Mahendra Raj
Luiz Carlos Ramos
André Ravéreau
Man Ray
Aref Rayess
Martial Raysse
Sayed Haider Raza
Victor Luciano Rebuffo
Hans Reichel
Bernard Réquichot
Bruno Réquillart
Raj Rewal
Serge Rezvani
Marc Riboud
Sophie Ristelhueber
Diego Rivera
Larry Rivers
Joaquín Roca-Rey
Alexandre Rodtchenko
Suzanne Roger
Georges Rohner
Georges Rouault
Le Douanier Rousseau
Morgan Russell
Luigi Russolo
Georges Hanna Sabbagh
Behdjade Sadr
Abrahão Velvú Sanovicz
Sanyu
Key Sato
Christian Schad
Changiz Shahvagh
Roger Schall
Oskar Schlemmer
Kurt Schmidt
Kurt Schwitters
Arthur Segal
Lasar Segall
Séraphine de Senlis
Ismaël de la Serna
Odiléa Helena Setti Toscano
Gino Severini
Arkady Shaikhet
Charles Sheeler
Kazuo Shiraga
Malick Sidibé
Joseph Sima
Jean Simian
Roland Simounet
Kuldip Singh
Mario Sironi
Jesús Rafael Soto
Séraphin Soudbinine
Chaïm Soutine
Arturo Souto
Amadeo de Souza-Cardoso
Joël Stein
André Steiner
Gueorgii A. Stenberg
Vladimir A. Stenberg
Irma Stern
Paul Strand
Jindřich Štyrský
Kumi Sugai
Graham Sutherland
Fernando de Szyszlo
Sophie Taeuber-Arp
Akiko Takatsuki
Takis
Tal-Coat
Rufino Tamayo
Kenzo Tange
Yves Tanguy
Dorothea Tanning
Tarsila
Suga Tatehiko
Vladimir Tatline
Iakov Gueorguievitch Tchernikhov
José Antonio Terry
Franciszka Themerson
Stefan Themerson
Lajos Tihanyi
Mark Tobey
Kaiteki Toda
Luis Tomasello
Joaquín Torres-García
João Walter Toscano

Marie Toyen
Decio Tozzi
Mario Tozzi
Bakusen Tsuchida
François Tuefferd
Tunga
Léon Tutundjian
Demetrio Urruchúa
Gianfilippo Usellini
Suzanne Valadon
Henry Valensi
Bart Van der Leck
Germain Van der Steen
Kees Van Dongen
Georges Vantongerloo
Gregorio Vardanega
Gizella Varga Sinai
Victor Vasarely
Rosario de Velasco
Pierre Verger
Javier Vilató
Jacques Villon
Sesostris Vitullo
Wang Yachen
William Wegman
Munio Weinraub & Al Mansfeld
Xu Beihong
Georges Yakoulov
Nil Yalter
Shinichi Yamanouchi
Kazumasa Yamashita
Gengetsu Yazawa
Somei Yuki
Yun Gee
Eugène Zak
Zao Wou-Ki
Ángel Zárraga
Charles Hossein Zenderoudi
Jacques Zígoma
Jan Zrzavý
René Zuber
Ramón de Zubiaurre

6 AUTOUR DE L'EXPOSITION

Des donations exceptionnelles

Cette présentation des collections est enrichie d'un nombre important de dons, fruit notamment d'un travail de recherche sur le développement international de la collection, soutenu par les sociétés d'amis qui accompagnent la politique d'acquisition du Centre Pompidou : la Société des amis du musée national d'art moderne, et son nouveau « Cercle international », la Centre Pompidou Foundation, la Society of Japanese friends, l'association America Latina. De nombreux donateurs particuliers, collectionneurs, fondations et artistes ont contribué notablement à ces enrichissements.

Un don exceptionnel de maquettes et dessins par l'architecte Raj Rewal, auquel est réservée une salle particulière, témoigne du travail engagé par le département d'architecture sur le modernisme architectural en Inde.

L'artiste Gyulia Kosice, qui a consenti un don de douze œuvres historiques majeures, la fondation Jesus Rafael Soto, dont le don exceptionnel a été présenté au public au printemps 2013, et plusieurs donateurs particuliers, ont récemment contribué à un enrichissement significatif de la collection d'art d'Amérique Latine. L'ensemble de la collection du musée des œuvres de Gyulia Kosice est présentée dans cet accrochage, où une salle particulière met l'artiste argentin à l'honneur.

L'Amérique latine à l'honneur à la Galerie des enfants

Du 19 octobre 2013 au 17 mars 2014

FRIDA ET MOI

une exposition-atelier autour de Frida Kahlo

La Galerie des enfants du Centre Pompidou propose, « Frida et moi », une exposition-atelier autour de Frida Kahlo, conçue comme un espace de sensibilisation à l'univers de l'artiste pour les enfants de 5 à 10 ans. Dans un parcours libre et poétique, une série de dispositifs ludiques permettent de voyager dans l'œuvre et la vie de la célèbre artiste mexicaine. À travers ses autoportraits qui servent de tremplin à l'imaginaire des petits visiteurs, les enfants sont invités à aborder les notions d'identité, de cultures, de perception et de représentation de soi.

Un grand colloque international, réécrire l'histoire de l'art

En 2014

Programmation en cours

Une médiation spécifique

La nouvelle présentation des collections modernes, « Modernités plurielles » est accompagnée d'un dispositif spécifique de médiation. Chaque salle est pourvue de textes explicatifs et de citations. Une sélection de plus de trois cents œuvres est commentée par des cartels développés sur place, disponibles également sur le site internet du Centre Pompidou. Un audioguide est disponible à la location, en cinq langues, pour accompagner la découverte de cette nouvelle présentation. Le site Internet du Centre Pompidou s'enrichit également de dossiers thématiques dédiés à cet accrochage. Plusieurs cycles de conférences, « Face au œuvres » et « Un dimanche, une œuvre » ainsi que des ateliers pour les enfants sont programmés au fil des saisons.

7. VISUELS POUR LA PRESSE

« Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci

Pour les autres publications de presse :

- exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d' 1/4 de page;
- au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/ représentation;
- toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
- le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © **Adagp, Paris 2013**, et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre. » ;
- pour Georgia O'Keeffe, mention obligatoire du copyright : © **Georgia O'Keeffe Museum / ADAGP, Paris, 2013** ;
- pour Marc Chagall, mention obligatoire du copyright : © **Adagp, Paris 2013** suivi de la mention **Chagall ®** ;
- pour Tamara de Lempicka, mention obligatoire du copyright : © **Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris, 2013** ;
- pour Man Ray, mention obligatoire du copyright : © **MAN RAY TRUST / ADAGP, Paris, 2013** ;
- pour l'œuvre de Georgia O'Keeffe, les détails, surimpressions ou recadrages sont interdits.

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 400 x 400 pixels et la résolution ne doit pas dépasser 72 DPI.

Les œuvres NON répertoriées à l'ADAGP ne sont pas soumises à ces conditions. Cependant, il est nécessaire de formuler une demande auprès des ayants-droits pour les publications en couverture.



Mario CARRENO
1913, La Havane (Cuba)
Deux nus féminins
1939
Huile sur toile
92 x 73 cm
© ADAGP, Paris 2013



Natalia S. GONTCHAROVA
1881, Negaevo (Russie) – 1962, Paris
Les Lutteurs
1909
Huile sur toile
118,5 x 103,5 cm
© ADAGP, Paris 2013



Otto DIX
1891, Untermythaus (Allemagne) – 1969, Singen (République fédérale d'Allemagne)
Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden
(portrait de la journaliste Sylvia von Harden)
Huile et tempera sur bois
121 x 89 cm
© ADAGP, Paris 2013



Jean POUGNY
1892, Kuokkala (Russie) - 1956, Paris (France)
Composition
1915 - 1916
Alumin, Rhodoïd, huile sur contreplaqué
71 x 46 x 6,7 cm
Donation de Mme Xénia Pougny en 1966
© ADAGP, Paris 2013



Henry VALENSI
1883, Alger (Algérie) - 1960, Bailly (France)
Symphonie verte
1935
huile sur toile
95x131 cm
© ADAGP, Paris 2013



Georgia O'KEEFFE
1887, Sun Prairie (États-Unis) - 1986, Santa Fe (États-Unis)
Red, Yellow and Black Streak
1924
Huile sur toile
101,3 x 81,3 cm
Don de la Georgia O'Keeffe Foundation en 1995
© Georgia O'Keeffe Museum / ADAGP, Paris, 2013



Auguste HERBIN
1882, Quiévy (Nord) - 1960, Paris
Sculpture
[1921]
Bois polychromé
46 x 28,8 x 29 cm
© ADAGP, Paris 2013



Marc CHAGALL
1887, Vitebsk (Russie) - 1985, Saint-Paul (Alpes-de-Haute Provence)
Bella au col blanc
1917
Huile sur toile de lin; vernis
149 x 72 cm
Dation en 1988
© ADAGP, Paris 2013
Chagall ®



Frantisek KUPKA
1871, Opocno (Autriche-Hongrie) - 1957, Puteaux (France)
Lignes animées
1920 / 1933
Huile sur toile
193x200 cm
Achat, 1957
© ADAGP, Paris 2013



Henry VALENSI
 1883, Alger (Algérie) – 1960, Bailly (France)
Mariage des palmiers
 1921
 Huile sur toile,
 162x114 cm
 legs de l'artiste en 1960
 © ADAGP, Paris 2013



Mahmoud MOKHTAR
 1891, Mehallah EL-Koubra (Egypte) – 1934, Le Caire (Egypte)
Arous el-Nil (La fiancée du Nil)
 vers 1929
 Sculpture
 Pierre
 150 x 36 x 24 cm
 Acquisition en 1930
 Domaine Public



Francis PICABIA
 1879, Paris (France) – 1953, Paris (France)
L'Adoration du veau
 1941 - 1942
 huile sur toile
 106 x 76,2 cm
 Achat avec le concours du Fonds du Patrimoine, de la Clarence Westbury Foundation et de la Société des Amis du musée national d'art moderne, 2007
 © ADAGP, Paris 2013



Kumi SUGAI
 1919, Kobe (Japon) – 1996, Japon
Soleil bleu
 1969
 Acrylique sur toile
 152, 5 x 400 x 6,5 cm
 Don de Mme Mitsuko Sugai en 1999
 © ADAGP, Paris 2013



MAN RAY
 1890, Philadelphie (Etats Unis) – 1976, Paris (France)
Le Violon d'Ingres
 1924
 Epreuve gélantino-argentique
 31 x 24,7 cm
 28,2 x 22,5 cm (hors marges)
 Achat à Mme Aube Breton-Elléouët en 1993
 © Man Ray Trust / ADAGP, Paris, 2013



Sonia DELAUNAY
 [1885, Gradizhsk (Russie) – 1979, Paris (France)]
Jeune Finlandaise
 1907
 Huile sur toile
 80 x 64 cm
 Mention obligatoire :
 Pracusa@2013036



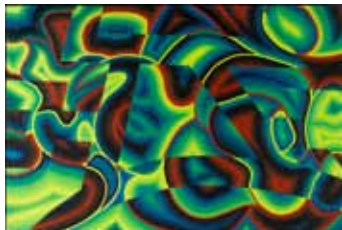
Tamara de LEMPICKA
(Tamara GORSKA, dit)
1898, Varsovie (Pologne) - 1980, Cuernavaca (Mexique)
Jeune fille en vert
[1927 - 1930]
Huile sur toile
61,5 x 45,5 cm
Achat à l'artiste en 1932
© TAMARA ART HERITAGE / ADAGP, Paris, 2013



Erwin BLUMENFELD
1897, Berlin (Allemagne)
- 1969, Rome (Italie)
Le dictateur
1937
© The Estate of Erwin Blumenfeld



Alfonso-Angel OSSORIO
1916, Manille (Philippines) - 1990, East Hampton (Etats-Unis)
Red Egg
Aquarelle et encre de Chine sur papier collé sur carton
20 octobre 1942
61,8 x 35 cm
Donation de M. Daniel Cordier en 1989



André CADERE
1934, Varsovie (Pologne) -
1978, Paris (Paris)
Sans titre
1968 - 1969
Huile sur toile
129,5 x 195 cm
courtesy Succession André Cadere et
Galerie Hervé Bize, Nancy



Huguette CALAND
Née en 1931, Beyrouth
Brides de corps
Huile sur toile
1973
90 x 120 cm
Donation
© Huguette Caland



Kazumasa YAMASHITA
1937, Tokyo (Japon)
Face House, Kyoto, Japon
Projet réalisé
1973-1974
1974
Bois
Maquette d'architecture
20 x 14,5 x 14,5 cm
Don de l'artiste en 2011
© Kazumasa YAMASHITA



Raj REWAL
1934, Hoshiarpur (Inde)
Académie nationales des sciences, New Delhi, Inde
1983-1990
Maquette
1983 - 1990
Bois, médium, matériaux synthétiques
Maquette d'architecture
70 x 104,5 x 86 cm
Don de l'artiste
© Raj Rewal

8. INFORMATIONS PRATIQUES

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou
75191 Paris cedex 04
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 33
métro

Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires

Exposition ouverte
tous les jours de 11h à 21h,
sauf le mardi

Tarifs

11 à 13 euros, selon période
tarif réduit : 9 à 10 euros
Valable le jour même pour
le musée national d'art moderne
et l'ensemble des expositions
Accès gratuit pour les adhérents
du Centre Pompidou (porteurs
du laissez-passer annuel)

Renseignements

01 44 78 14 63
Billet imprimable à domicile
www.centrepompidou.fr

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

ROY LICHTENSTEIN

3 JUILLET - 4 NOVEMBRE 2013
attachée de presse
Céline Janvier
01 44 78 49 87
celine.janvier@centrepompidou.fr

PIERRE HUYGHE

25 SEPTEMBRE 2013 -
6 JANVIER 2014
attaché de presse
Thomas Lozinski
01 44 78 48 56
thomas.lozinski@centrepompidou.fr

PRIX MARCEL DUCHAMP 2012

DEWAR ET GICQUEL

25 SEPTEMBRE 2013 -
6 JANVIER 2014
attachée de presse
Dorothee Mireux
01 44 78 46 60
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

DONATION GUERLAIN

16 OCTOBRE 2013 - 31 MARS 2014
attaché de presse
Thomas Lozinski
01 44 78 48 56
thomas.lozinski@centrepompidou.fr

LE SURRÉALISME ET L'OBJET

30 OCTOBRE 2013 - 3 MARS 2014
attachée de presse
Anne-Marie Pereira
01 44 78 40 69
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

HENRI CARTIER-BRESSON

12 FÉVRIER - 9 JUIN 2014
attachée de presse
Céline Janvier
01 44 78 49 87
celine.janvier@centrepompidou.fr

LE NOUVEAU FESTIVAL DU CENTRE POMPIDOU

5^E ÉDITION

19 FÉVRIER - 10 MARS 2014
attaché de presse
Thomas Lozinski
01 44 78 48 56
thomas.lozinski@centrepompidou.fr

MARTIAL RAYSSE

14 MAI - 22 SEPTEMBRE 2014
attachée de presse
Anne-Marie Pereira
01 44 78 40 69
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

COMMISSARIAT

Catherine Grenier

directrice adjointe au musée
national d'art moderne
et commissaire générale
de Modernités Plurielles

commissaires associés

Cécile Debray

conservatrice au musée national
d'art moderne

Michel Gauthier

conservateur au musée national
d'art moderne

Aurélien Lemonier

conservateur au musée national
d'art moderne

Clément Chéroux

conservateur au musée national
d'art moderne, chef du cabinet
de la photographie