



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2017

Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in Contemporary US Cultural Practices

L'abstraction au cœur de l'Exposition. Ilya Bolotowsky, Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York (1938/39)

Véronique Ha Van



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8440>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Véronique Ha Van, « L'abstraction au cœur de l'Exposition. Ilya Bolotowsky, Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York (1938/39) », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 27 novembre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8440>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

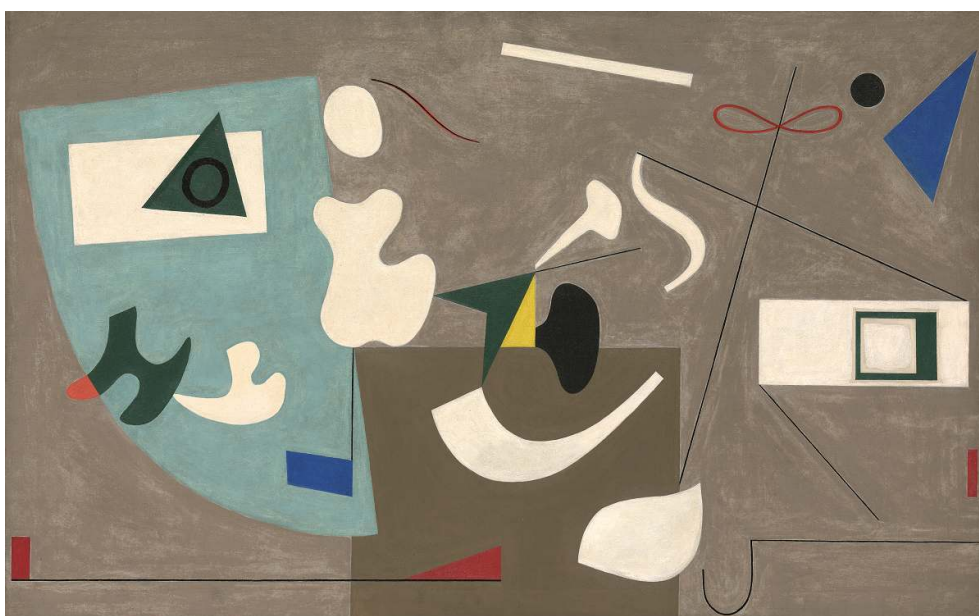


Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'abstraction au cœur de l'Exposition. Ilya Bolotowsky, Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York (1938/39)

Véronique Ha Van

Ilya Bolotowsky (1907-1981), *Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York*, 1938/39



Huile sur toile, 76,2 x 121,9 cm. Wilson L. Mead Fund, 1977.1. The Art Institute of Chicago

PHOTO CREDIT: THE ART INSTITUTE OF CHICAGO / ART RESOURCE, NY.

*

- 1 *Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York (1938/39)* est à la fois projection d'une œuvre à venir et survivance d'une peinture murale dont l'existence n'est connue que par le biais de photographies en noir et blanc. La place réservée à « l'étude » d'Ilya Bolotowsky (1907-1981) dans l'exposition du Musée de l'Orangerie en transforme le statut et donne à voir une œuvre à part entière, accrochée à côté de celles de William H. Johnson et d'Arthur Dove, non loin également de celles des régionalistes Grant Wood, John Steuart Curry et Thomas Hart Benton. On ne manquera pas de souligner toute l'ironie d'un tel rapprochement qui met en présence les œuvres de ces régionalistes et le travail de Bolotowsky, au regard du parcours artistique et des affiliations de ce dernier, dont on rappellera quelques points essentiels.

- 2 Dans les années 1930, le type de peinture auquel se consacrait Bolotowsky le mena à côtoyer de fervents adeptes de l'art abstrait, bien décidés à promouvoir une alternative au « régionalisme » : « to constitute an aggressive unit for the defense of experiment in art and for the resistance to reactionary and nationalistic inclinations tending to dominate the aesthetics of the day »¹. Né à Saint-Petersbourg en 1907, Bolotowsky n'arriva aux États-Unis qu'en 1923. Ses découvertes artistiques dans le New York des années trente, ses rencontres personnelles à Paris où il resta quelques mois à la fin de l'année 1931 puis ses voyages à travers l'Europe jusqu'à son retour aux États-Unis en octobre 1932 lui permirent de s'imprégner du travail des suprématises, des cubistes, et des constructivistes (Bolotowsky et Geldzahler, 18-19; Bolotowsky, 224); il attribue à Miro et Mondrian son désir de mélanger des formes biomorphiques et géométriques, ce qui le conduisit à entreprendre ses premières abstractions vers 1933 (*Ilya Bolotowsky*, 20). Il fit partie du groupe des Dix (« The Ten ») qui se retrouvèrent ensuite sous la bannière des « Whitney Dissenters » en 1938, des artistes aux approches esthétiques variées, mais qui dénonçaient de concert la marginalisation dont ces « expérimentateurs » se disaient les victimes, et une politique muséale réduisant sa définition de l'art américain à un « art figuratif » et à une « couleur locale » : « This is aggravated by a curiously restricted chauvinism which condemns the occasional influence of the cubist and abstractionist innovators » (*The Ten*, 12). Les accusations ne visaient pas seulement le Whitney Museum, mais aussi le MoMA, plus intéressé par l'abstraction européenne et enclin à porter un jugement négatif sur le travail des artistes abstraits américains (Bolotowsky et Geldzahler, 23-24). Lorsque le groupe des « American Abstract Artists » (AAA), dont Bolotowsky fut l'un des fondateurs, exposa pour la première fois en 1937 (Squibb Galleries, New York, 3-17 avril 1937), c'était pour revendiquer le droit d'exister sur la scène artistique américaine et pour contrer l'idée que l'art abstrait était froid et ne représentait rien (Shaw, in AAA). Il souhaitait que cet art soit apprécié pour un certain nombre de qualités que précisèrent pour l'occasion quelques-uns de ses membres : « One seeks for example, rhythm, composition, spacial organization, design, progression of color » (Shaw); « it is the different disposition, or relationship of these forms that produces the different effects » (Swinden); « the abstract painter [...] deals in the magic of textures, colours, juxtaposed to force intensities which thus show movement » (Mason)². Autant dire que le rapprochement opéré dans l'exposition du Musée de l'Orangerie entre art abstrait et régionaliste, a permis de polir les aspérités des débats passés et d'écarter les jugements négatifs. Mais le regard porté sur ce genre d'abstraction est-il pour autant

plus ouvert ? Il demeure encore timide ou réticent, comme ont semblé le suggérer les hésitations des visiteurs à s'attarder devant le tableau de Bolotowsky.

- 3 Bien que ce tableau soit dépourvu de tout réalisme, privilégiant des figures géométriques et biomorphiques, des lignes droites, voire onduleuses, c'est au rectangle, d'une tonalité bien plus sombre que le fond et qui occupe une position centrale dans le tableau, que l'on doit une contrainte spatiale. Le flottement des formes qui pouvait signer leur libération totale dans l'espace est contenu, pour ne pas dire encadré par ce rectangle posé sur le bord inférieur de la toile, un tel agencement lui imposant la même loi de la pesanteur qu'à un objet posé sur le sol. Ce rectangle fait du coup office de soubassement et plus précisément de socle : celui sur lequel on agence un objet ; mais aussi celui qui en entrant dans le tableau en règle et l'organisation et la dynamique. À partir de là, deux approches de l'espace semblent s'entremêler voire se contredire, ce qui à l'évidence nourrit toute la tension à l'œuvre, et retient du même coup le regard du spectateur : l'une relève du pictural, l'autre s'apparente au sculptural.
- 4 Bolotowsky a prélevé le motif d'une de ses œuvres incluses dans la première exposition du groupe des « AAA » à New York en 1937 et l'installe en équilibre sur le sommet gauche du rectangle en maintenant l'inclinaison originale du quart d'ellipse bleue. L'étrange forme qui l'accompagne, vague réminiscence d'un torse disloqué et démembré, issue du même tableau, repose sur le bord gauche du rectangle qui lui sert de socle. Sur ce dernier figure par ailleurs un petit triangle jaune, lui-même base d'un assemblage constitué d'un quadrilatère concave vert prolongé d'une tige surmontée d'une sorte de petit maillet. Une protubérance noire en forme de haricot se rattache par une saillie au triangle jaune et se superpose ainsi au rectangle central pour se retrouver *devant* lui, tout comme l'arc blanc ou la forme de feuille. Ce qui pouvait faire fonction de socle se trouve ainsi redéfini puisque le rectangle neutralise toute avancée dans la profondeur spatiale, laissant par ailleurs les formes se déployer et graviter. L'espace est abordé de manière assez ambiguë avec ce mélange de formes (dis)posées *sur* mais aussi *devant* ce rectangle qui oriente la lecture et le sens du tableau.
- 5 A partir du léger chevauchement du quart d'ellipse et du rectangle s'esquisse un mouvement de balancier qui va imprimer une dynamique à l'ensemble de la toile ; il ne relève nullement d'une lévitation aléatoire mais bien d'un agencement parfaitement maîtrisé, et s'inscrit dans une configuration circulaire reliant plusieurs formes dans une courbe ascendante. Celle-ci part de la pointe inférieure du quart d'ellipse, épouse le bord extérieur de l'arc blanc, traverse le centre du symbole rouge représentant l'infini, puis s'échappe hors du cadre. Si l'œil suit le mouvement ascendant qui entraîne un vacillement des lignes, c'est parce que chaque forme coïncide avec un réseau de courbes, que chaque ligne correspond à une trajectoire précise, ou que l'angle d'un rectangle et la pointe d'une droite appartiennent au tracé d'un même cercle.

Exemple de tracé



- 6 Toutes les droites invitent à chercher le cercle qu'elles pourraient engendrer, et donc le mouvement déterminé par une courbe invisible. De même, la profondeur de l'espace ne cesse d'être niée par les lignes qui s'y croisent, les figures aux tracés nettement délimités, ou encore les aplats. La courbe rouge en forme de huit, semblable à une lemniscate, le confirme d'ailleurs autant qu'elle le dément en laissant penser qu'elle pourrait tourner sur elle-même. On constate ainsi que l'espace est travaillé de multiples forces contradictoires et traversé d'équilibres diversement construits : celui dessiné par une ligne droite avec une figure rouge ajustée sur chaque extrémité ; celui du motif prélevé, visiblement « posé » mais dont on ignore quelle force le retient ; celui du rectangle blanc doublé d'un carré vert et blanc, dont on ne sait s'il est responsable de l'équilibre des lignes qui le touchent ou si ces lignes en fixent l'horizontalité ; celui sur le point de se rompre avec ce maillet qui pourrait frapper la droite qu'il domine ; ou encore celui de ce « S » blanc suspendu sous une droite qu'il semble pourtant soutenir. Entre ce qui se voit, ce que l'on suit du regard, ce qui est clairement articulé et ce qui se devine ou se ressent, il y a aussi toutes les lignes invisibles qui parcourent la toile pour tisser l'espace, et tous les équilibres qui se conjuguent pour insuffler légèreté et mouvement à l'ensemble.
- 7 La lecture proposée de « l'étude » de Bolotowsky ne doit pas faire oublier que la peinture murale se destinait au pavillon des sciences médicales, même si les consignes données à l'artiste étaient peu contraignantes, comme il en fit lui-même état :

[...] il fallait que cela soit en rapport avec la médecine (ce serait préférable mais je ne serais pas obligé). Comme Miro et Arp m'intéressaient, j'ai ajouté quelques formes biomorphiques qui pouvaient s'apparenter aux amibes ou à quelque chose semblable à des formes vivantes. Aucune image n'y figure, rien que quelques touches de surréalisme abstrait. (Entretien avec Helen A. Harrison, 30 juillet 1977, in *La Peinture*)

Le rapport créé se trouve ainsi au-delà de la reproduction du réel. L'absence d'image dont il est question devient la confirmation d'une forme d'autonomie d'un art qui puise toutefois son inspiration dans le vivant et le monde organique. Il ne s'agissait pas pour Bolotowsky d'un ajustement de circonstance visant à correspondre au cadre d'un tel pavillon, mais bien du prolongement de sa recherche artistique.

- 8 Avec les œuvres de Louis Schanker, Balcomb Greene et Byron Browne, la fresque de Bolotowsky fit partie du programme de commandes du Federal Art Project (FAP) dont le peintre Burgoyne Diller dirigea la section de peinture murale de la région new-yorkaise. En confiant l'exécution des quatre fresques à des membres du groupe des « AAA », Diller offrait donc une place de choix à des œuvres de facture abstraite qui s'ajoutaient à une fresque d'Abraham Lishinsky et Irving Block, d'un tout autre style, très réaliste, et dédiée à une histoire chronologique des progrès de la médecine³. La fresque de Bolotowsky entraînait dans un pavillon consacré à des questions de santé publique, traitées avec simplicité afin d'être parfaitement accessibles au public ("An American Museum of Health", 772). Cette approche se fondait sur des idées et méthodes novatrices qui devaient faire de l'image et du visuel les nouveaux instruments pédagogiques mis au service d'une politique sanitaire (McLeary et Toon, 28). Les visiteurs étaient invités par exemple à découvrir tout ce qui touchait au mécanisme de transmission des maladies, au fonctionnement du corps humain dont chaque organe était dévoilé grâce à l'exposition d'un mannequin en plastique transparent ("Public Health Exhibit", 150-151 ; McLeary et Toon, 28-31). Selon les organisateurs, les 7 500 000 visiteurs décomptés durant la saison de 1939 étaient la preuve irréfutable que l'approche offerte répondait bien à une soif de connaissance ("Medicine and Public Health", 424). Si l'accueil réservé à la fresque de Bolotowsky, tout comme aux trois autres, reste un mystère, il est toutefois peu probable qu'elles soient passées totalement inaperçues, ne serait-ce qu'en raison de leurs dimensions (3,045 x 4,87 m) ; difficile aussi de savoir si elles ont pu être autre chose que ce que la critique Elizabeth McCausland écrivit : « decorative visual spots in an interior filled with concrete realistic exhibits » (8). Le fait que l'art abstrait ait pu être inclus dans un pavillon dédié à la science invite à croire qu'une telle association a fait œuvre de pédagogie, rendant visible un art alors mal connu et peu prisé. Puisque « l'Homme Transparent » était là « pour satisfaire la curiosité naturelle de l'Homme pour lui-même » (Ravenel, 1166), l'art abstrait exposé ne pouvait-il pas lui-aussi susciter l'intérêt ou éveiller la curiosité ? Voir pour comprendre, et découvrir ce qui d'ordinaire reste invisible ou caché : telles étaient les propositions faites aux visiteurs en leur donnant accès au monde complexe et mystérieux du corps humain⁴. L'accrochage de peintures murales abstraites était une ouverture sur un univers également à découvrir, qui pouvait être vu, à défaut d'être bien compris ou apprécié.
- 9 Bien plus tard, Bolotowsky déplora le manque d'attention et de reconnaissance dont l'art abstrait avait pu souffrir :

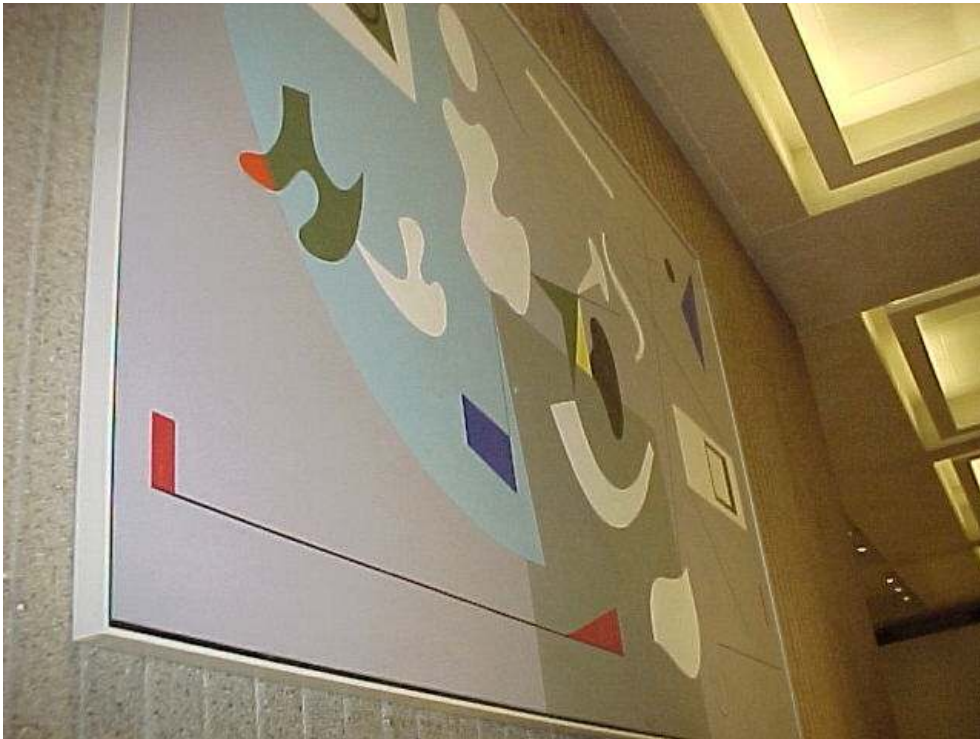
A great deal of our modern American art of the thirties is still either pretty much ignored or minimized. The art establishment was not ready for American abstraction until the mid-forties. By that time, it was more convenient to discover entirely new talent, the artists of the forties, instead of correcting the omissions and recognizing the artists of the thirties. ("On Neoplasticism", 222)

C'est avec une légère pointe d'amertume qu'il regardait cette période, celle que Clement Greenberg revisita pour porter un jugement rétrospectif nuancé. En 1965, ce dernier admit toute l'importance du travail des artistes abstraits des années trente et du début des années quarante, de Bolotowsky, Diller, Greene, Swinden, Stuart Davis ou George L.M. Morris : il convenait de sa qualité, bien meilleure avec le recul qu'elle ne lui était alors apparue ; il reconnaissait surtout le rôle essentiel des expositions du groupe des « AAA » dans « la sophistication » de la peinture newyorkaise qui suivit (Greenberg, 212). Ce qui permit toutefois au travail que Bolotowsky effectua à cette époque de ne pas tomber

totalemment dans l'oubli dépasse les seuls efforts de réhabilitation d'une période négligée, et tient aussi à la destinée de cette « étude » dont il existe plusieurs versions.

- 10 Alors que l'une d'entre elles entra dans les collections du Metropolitan Museum de New York en 1974, qu'une autre, déclinée en jaune mais avec une configuration d'ensemble quasi identique, s'ajouta aux collections du Museum of Fine Arts de Houston en 1981, ou qu'une version de très petite taille fit son apparition dans les galeries de Jonathan Boos puis John Berggruen pour ne citer que ces exemples⁵, en 1980 Bolotowsky recréa sa fresque dans ses dimensions originales. Installée sur un mur de l'aéroport de Houston⁶, la peinture murale a ramené temporairement à la lumière et aux yeux du public ce qu'un programme artistique tel que le Federal Art Project avait permis de faire exister, mais que la durée limitée d'une Exposition universelle avait condamné à disparaître. Le tableau de Bolotowsky inclus dans l'exposition de l'Orangerie est un exemple d'abstraction et de recherche artistique finalement détachée des attentes liées à un art destiné à être accessible à tous, suivant l'effort de démocratisation que les programmes du New Deal s'étaient donné pour but en l'invitant dans les lieux publics. Mais la présence de *Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York* est bien un défi à l'oubli longtemps subi par l'art abstrait de toute une époque.

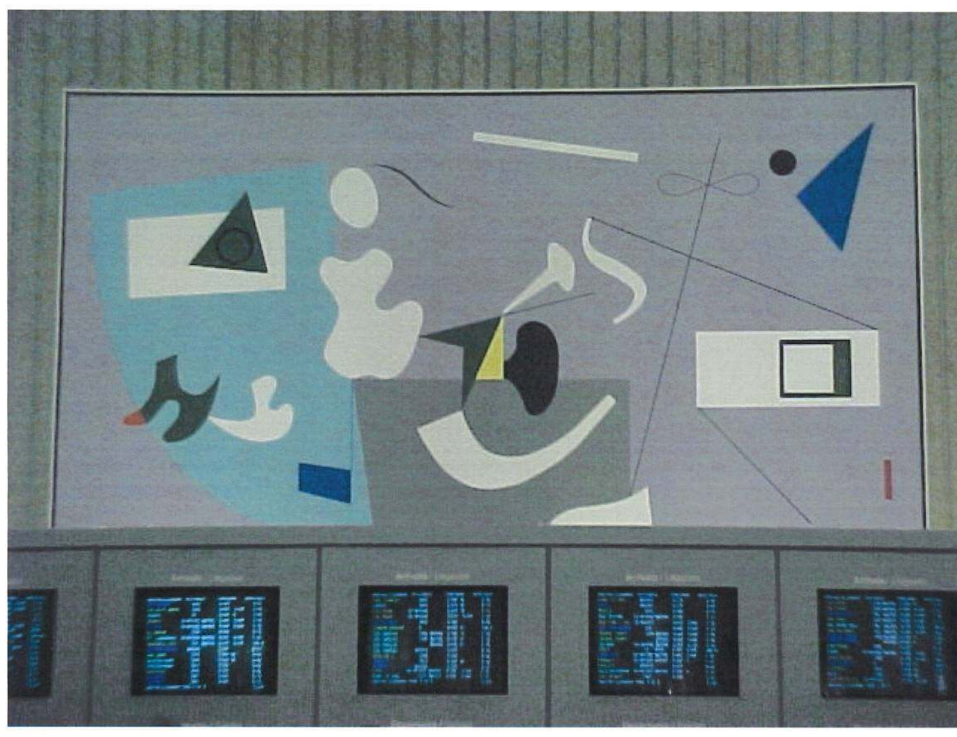
Ilya Bolotowsky, *Untitled. WPA Mural*, 1980



3,05 x 4,88 m (10 x 16 FEET), HOUSTON AIRPORT - IAH GEORGE BUSH INTERCONTINENTAL AIRPORT

Photographie : Pam Ingersoll, collection : Houston Airport System Public Art Program

Ilya Bolotowsky, *Untitled. WPA Mural*



1980, 3,05 x 4,88 M (10 x 16 FEET), HOUSTON AIRPORT - IAH GEORGE BUSH INTERCONTINENTAL AIRPORT

Collection : Houston Airport System Public Art Program

BIBLIOGRAPHIE

American Abstract Artists, New York, 1938.

« An American Museum of Health », *American Journal of Public Health*, vol. 28, n° 6, juin 1938, 771-773.

BOLOTOWSKY, Ilya, « On Neoplasticism and My Own Work: A Memoir », *Leonardo*, vol. 2, n° 3, juillet, 1969, 221-230.

BOLOTOWSKY, Ilya et Henry GELDZAHLE, « Adventures with Bolotowsky », *Archives of American Art Journal*, vol. 22, n° 1, 1982, 8-30.

DERVAUX, Isabelle, « The Ten. An Avant-Garde Group in the 1930s », *Archives of American Art Journal*, vol. 31, n° 2, 1991, 14-20.

GREENBERG, Clement, « America Takes the Lead, 1945-1965 » in John O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1995, 212-217 (parution originale dans *Art in America*, août-sept. 1965).

La Peinture Américaine au 20^e Siècle de la Collection du Metropolitan Museum of Art, Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, 1978.

McCAUSLAND, Elizabeth, « Murals from the Federal Art Project », *Parnassus*, vol. 10, n° 7, décembre 1938, 8.

McLEARY, Erin et Elizabeth TOON, « 'Here Man Learns About Himself'. Visual Education and the Rise and Fall of the American Museum of Health », *American Journal of Public Health*, vol. 102, n° 7, juillet 2012, 27-36.

« Medicine and Public Health Building at New York World's Fair », *American Journal of Public Health*, vol. 30, n° 4, avril 1940, 424-425.

PATTERSON, Jody, « Modernism and Murals at the 1939 New York World's Fair », *American Art*, vol. 24, n° 2, 2010, 50-72.

« Public Health Exhibit: New York World's Fair », *California and Western Medicine*, vol. 48, n° 2, février 1938, 150-151.

RAVENEL, Mazyck P., « Books and Reports - Man and His Health », *American Journal of Public Health*, vol. 29, octobre 1939, 1166-1167.

The Ten : Whitney Dissenters, Mercury Galleries, 5-26 novembre 1938 (brochure d'exposition) <http://www.louisschanker.info/2030/2030ten.pdf>, 12-13.

NOTES

1. Robert Ulrich Godsoe cité dans Isabelle Dervaux, "The Ten. An Avant-Garde Group in the 1930s", *Archives of American Art Journal*, vol. 31, n° 2, 1991, 14.
2. Les passages cités sont issus de *American Abstract Artists*, 1938 (sans pagination) : Charles G. Shaw, "A Word to the Objector" ; Albert Swinden, "On Simplification" ; Alice Mason, "Concerning Plastic Significance".
3. Voir Mc Causland, 8 ; pour une analyse des œuvres présentes dans le pavillon, voir Patterson, 56-58.
4. Voir McLeary et Toon à propos des trois termes, clarté, simplicité, émerveillement, qui présidèrent à l'élaboration de la scénographie des expositions du pavillon de la médecine, 27-33.
5. Bolotowsky, *Mural Sketch, Health Building, Hall of Science, New York World's Fair 1939*, 1938-39, caséine sur carton, 25,4 x 55,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York; *Mural Sketch for Health Building Hall of Medical Sciences, New York World's Fair*, 1938, caséine sur carton, 25,4 x 55,6 cm, Museum of Fine Arts, Houston ; *Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York*, 1937-38, tempera sur carton, 10,16 x 15,24 cm (Jonathan Boos, New York ; John Berggruen, San Francisco).
6. Cette réplique installée en 1981 dans le Terminal C a été prêtée au Museum of Fine Arts de Houston lorsque des travaux de rénovation furent entrepris dans l'aéroport. Je tiens à remercier Tommy Gregory (Houston Airports -Public Art Program Director and Curator) de m'avoir donné la possibilité d'inclure ici des photographies du tableau.

AUTEUR

VÉRONIQUE HA VAN

Université du Havre