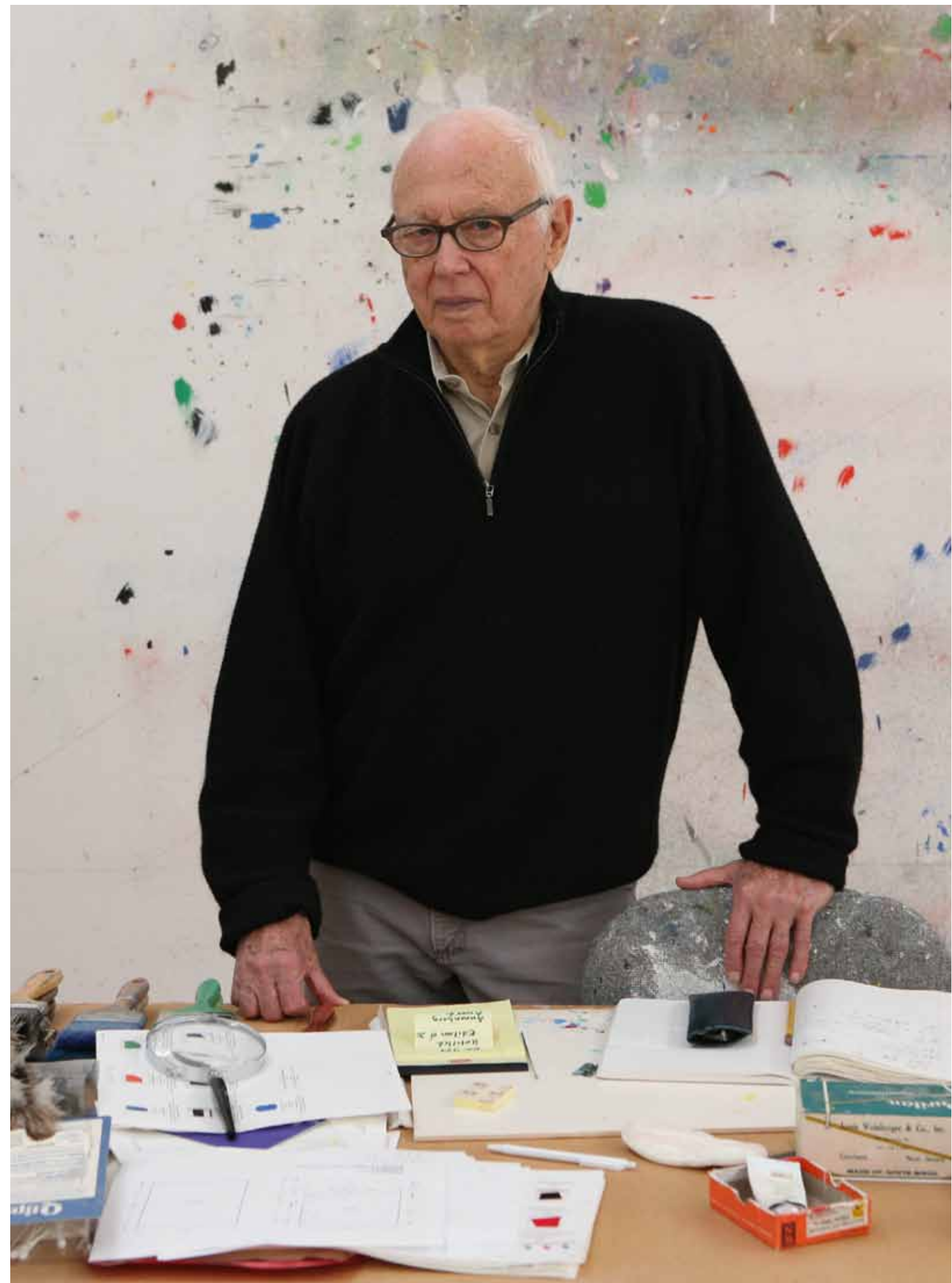






Ellsworth Kelly, Spencertown, 2009



Ellsworth Kelly

Fondation Louis Vuitton & Manuella éditions





Suzanne Pagé

Introduction

Étant donné une architecture comme élan lyrique dirigé vers le ciel, visible depuis l’auditorium et réfléchi sur la surface mobile du bassin d’eau en cascade, aperçu à travers les verrières, étant donné cet auditorium dédié aux différentes expressions de la sensibilité et de la pensée d’aujourd’hui, électivement la musique, étant donné le dialogue de l’architecte Gehry avec le peintre Kelly et leur connivence spontanée dans la conception de la Salle qui lui est réservée à l’ouverture, étant donné Paris et les liens privilégiés de cet artiste avec une ville découverte au moment du débarquement et dont il reviendra très vite explorer la scène artistique, étant donné Kelly qui compte parmi les rares figures internationales de la peinture contemporaine susceptibles d’exister avec force à côté de Gehry dans un dialogue des complémentaires, par l’économie et la justesse formelles qui le caractérisent, étant donné, enfin, l’ambition, que l’artiste a marquée d’emblée, de faire ici œuvre d’art total prenant en compte l’ensemble des données visuelles du lieu (y compris les sièges, suggérant couleur et texture) et les exigences techniques (notamment acoustiques, l’amenant à recourir à des supports innovants diversifiés pour les panneaux muraux et le rideau de scène)...

Dans l’œuvre de Kelly il est question de la couleur, de la forme, de la ligne, et de l’espace. Il est question d’un vocabulaire abstrait, « extrait » de l’observation du monde et des choses, qui s’est imposé avec sa force innovatrice dans la tradition moderne de l’art non figuratif et reste aujourd’hui un point de référence pour les jeunes générations. Chez Kelly, la peinture crée un basculement toujours très subtil de la perception et de la pensée qui engage une expérience de découverte progressive jamais achevée.

En 2012 nous avons donc invité Ellsworth Kelly à faire une proposition pour l’auditorium en lui demandant de surprendre et de se surprendre.



Le résultat est une intervention globale sans précédent dans son œuvre à Paris et en Europe. Il s’agit d’un ensemble de cinq panneaux monochromes et d’un rideau de scène très soigneusement pensés par l’artiste et exigeant d’être vus comme un tout.

Les panneaux de couleur, tels des notes de musique, vibrent dans l’espace, tout en insistant par de multiples points de vue sur les structures de l’espace dynamiquement « baroque » – intérieur et extérieur –, comme en contrepoint. L’accent est mis sur le rapport de formes géométriques épurées – rectangle et quasi carré – dotées de couleurs éclatantes primaires et secondaires, avec le champ de notre vision, créant des accents chromatiques de grande intensité. La couleur devient la forme et inversement.

Dans le rideau, nous retrouvons les couleurs du spectre, développant à une nouvelle échelle les recherches chromatiques dont Kelly avait trouvé une expression privilégiée dans la série de ses peintures « Spectrum ». C’est pendant ses séjours en France (1948-1954) que ses spéculations sur l’ordonnancement des couleurs – selon le hasard et le principe de la grille – à travers huit collages (*Spectrum Colors Arranged by Chance*, 1951) – l’amènent à *Spectrum I*, première huile sur toile réalisée à Paris (1953, SFMOMA, San Francisco). Dans les années soixante (1966-1969) Kelly approfondit ses investigations en réalisant cinq autres peintures de cette même série, notamment *Spectrum IV* (1967, MoMa, New York) et *Spectrum V* (1969, Metropolitan Museum, New York). Ces œuvres composées de treize éléments sont la référence du rideau, *Spectrum VIII* ; toutefois celui-ci, pour s’adapter à la taille de l’ouverture de la scène, est réalisé ici en douze panneaux.

Cette commande, unique dans l’œuvre de Kelly, constitue un événement particulièrement émouvant et symptomatique pour Paris. C’est en effet à Paris (de 1948 à 1954) que Kelly invente ce qui allait être son

vocabulaire pictural marqué par l’architecture de la ville et par les figures, après Picasso, de Matisse, Bonnard et Arp, notamment. Sans parler des révélations qu’ont été pour lui les rencontres avec des profils comme le danseur Merce Cunningham et le compositeur John Cage, alors parisiens.

La réalisation de cette intervention et cette publication ont rencontré un accueil immédiatement enthousiaste et un engagement particulièrement réfléchi et vigilant de l’artiste constamment impliqué avec beaucoup d’émotion. Notre vive gratitude s’adresse à lui tout d’abord et à Jack Shear, Directeur de la Fondation Ellsworth Kelly, complice délicat et exigeant de toute l’aventure depuis ses débuts.

Voulue par Bernard Arnault qui a depuis le début suivi avec beaucoup d’attention le développement du projet, cette réalisation a bénéficié de son engagement très attentif, l’artiste qu’il collectionne à titre personnel faisant l’objet de sa part d’un intérêt tout particulier.

Le support avisé de Jean-Paul Claverie, et, auprès de moi, l’assistance tout en finesse, de Francesca Pietropaolo ont été déterminants. Christian Reyne et Nicolas Paschal ont apporté un concours décisif dans la mise en place des œuvres à Paris. Enfin, nous savons particulièrement gré à Matthew Marks et Jacqueline Tran à New York pour leur efficace et bienveillante assistance.





Ellsworth Kelly & Robert Storr

Conversation

À 91 ans, Ellsworth Kelly est au sommet de son énergie créatrice qu’il déploie dans son grand atelier ensoleillé de Spencertown, à environ deux heures de route au nord de New York. Nous nous connaissons depuis près de trente ans. La dernière fois que je lui ai rendu visite, il y avait des projets en cours dans tous les coins de son atelier. Je venais lui parler d’une importante œuvre *in situ* qu’on lui avait commandée : un ensemble de panneaux de couleurs et un rideau de scène pour l’auditorium de la Fondation Louis Vuitton conçue par Frank Gehry, dans le Jardin d’acclimatation à Paris. C’est sa plus grande installation pérenne de ce genre en Europe. Affable et cultivé – l’un de ses auteurs favoris est Naguib Mahfouz –, Kelly est néanmoins un homme de peu de mots dès qu’il s’agit de parler de son travail et des intentions qui l’animent. Le texte qui suit est issu d’une longue conversation que nous avons eu ce jour-là en examinant la maquette de l’auditorium dans la salle qui jouxte son bureau, puis quand nous nous sommes assis dans l’immense pièce contiguë – où se trouvait aussi la maquette dont se sert Kelly pour préparer une grande exposition de dessins de Matisse que John Stomberg lui a demandé d’organiser au Mount Holyoke Art Museum et à la Fondation Matisse. Naturellement, nous avons été amenés à parler de son expérience de la France en général et de Paris en particulier. La première fois que Kelly a posé le pied sur le sol français, c’était avec un commando de camouflage arrivé immédiatement après le Débarquement, ce qui l’a conduit à Paris après la Libération. Après avoir fréquenté le Pratt Institute à New York (1941-1942) et achevé ses études à l’école du Museum of Fine Art de Boston (1946-1948), il est retourné en France en 1948 pour étudier les beaux-arts grâce à la bourse dont pouvaient bénéficier les anciens combattants. Finalement, il est resté en France jusqu’en 1954. Peut-être plus que ses débuts à Boston et sans doute autant que sa vie à New York au milieu des années 1950, l’époque française a été pour Kelly très formatrice dans sa longue carrière, riche en innovations et extrêmement productive.

Robert Storr

Ellsworth Kelly is 91 years old, and continues to work at the top of his creative powers in his large, sunny studio in Spencertown, roughly two hours north of New York. We have known each other well for almost thirty years. New projects of all kinds were in progress in several work areas of his studio when I visited him to speak about his most recent major commission, a site-specific ensemble of color panels and the curtain for the auditorium of Frank Gehry’s building for the Fondation Louis Vuitton in the Jardin d’Acclimatation. It is the largest permanent installation of its kind to be found anywhere in Europe. Affable and well read – Naquib Mahfouz is among his favorite writers – Kelly is nevertheless a man of few words when it comes to discussing his own art and the thoughts behind it. What follows is the edited version of a longer conversation that took place on that day as we looked at the model for the auditorium in the viewing room next to his office and afterward sat in the big space next door. In the same studio was a model Kelly was using to lay out a large exhibition of Matisse drawings that John Stomberg had asked him to organize at Mount Holyoke Art Museum and Matisse’s foundation. Inevitably, we also discussed his experiences in France in general, and in Paris in particular. He first set foot on French soil as a member of a camouflage team that arrived immediately in the wake of the D-Day invasion and made his way to Paris following its liberation. After completing his formal studies at the School of the Museum of Fine Art in Boston (1946-48), having previously attended the Pratt Institute in New York City (1941-42), he returned to France in 1948 to study art on the G.I. Bill – an educational scholarship made available to veterans – and remained there, working in Paris and in the provinces, until 1954. More so perhaps even than his early days in Boston, and of equal importance to those spent in New York in the mid-1950s, the years of Kelly’s sojourn in France were the formative interlude of his long, innovative and enormously fruitful career.

Robert Storr



ROBERT STORR : Cet automne, quand la Fondation Louis Vuitton inaugurera cet extraordinaire bâtiment qu'elle fait construire dans le bois de Boulogne, on découvrira une commande majeure que tu as exécutée pour l'auditorium. Pourrais-tu me parler un peu de la genèse de cette nouvelle œuvre ? Pour parfaire la composition et la mise en relation de cet ensemble de panneaux, tu as employé la même méthode que pour les expositions de tes peintures : tu as travaillé avec une maquette en trois dimensions.

ELLSWORTK KELLY : Oui, je vais te la montrer. En fait, j'ai toujours eu envie de travailler dans un espace où je puisse disposer les couleurs à ma guise. C'est une chance formidable de participer à ce projet, parce que l'architecture de Frank Gehry crée des espaces avec lesquels on peut jouer. Par exemple, on peut accentuer ce mur vertical ici en y plaçant un panneau jaune très allongé. Quant à la scène, j'ai fait un rideau « Spectrum ».

RS : En dur ou en tissu ?

EK : En dur. Il se compose de douze panneaux qui monte et descend lentement.

RS : Autrement dit, il se lèvera et se baissera comme un écran aux couleurs de l'arc-en-ciel.

EK: Dans l'auditorium, les sièges sont équipés d'un système qui permet différentes configurations. Dans l'une d'elles, ils disparaissent sous le plancher. Dans le fond, il y a un panneau violet qu'on ne voit complètement que quand les fauteuils sont escamotés.

RS : C'est le mouvement de l'espace intérieur qui le rend visible. C'est fantastique !

EK : Quand on est assis, on voit donc plus ou moins de couleurs selon la place que l'on occupe et le rapport aux éléments architecturaux. On peut voir le jaune. C'est bien qu'il soit très grand.

RS : Et quand le rideau se lève, la quantité de chaque couleur diminue, et quand il est presque entièrement levé, la compression des couleurs doit les rendre très intenses, comme ces rubans aux teintes chaudes vraiment pures. De fait, c'est une variation sur les « Spectres » que tu as commencé à explorer à Paris après la guerre.

ROBERT STORR: When the Fondation Louis Vuitton inaugurates its extraordinary new building in the bois-de-Boulogne this fall, it will unveil a major commission that you have realized for the auditorium. Can you tell me a little bit about how this new work of yours came into being? Consistent with your method of laying out of exhibitions of individually made paintings, you have fine-tuned the composition of this group of interrelated panels by working with a three-dimensional architectural scale model of the space.

ELLSWORTK KELLY: Yes, let me show you the model. You know, I always wanted to do a space so that I would put colors here and there. And it's just great to work with this situation, because Frank Gehry's architecture creates spaces that you can play with. For example, you can exaggerate something like this vertical wall here and place a very long yellow piece on it. And for the stage itself, I made a "Spectrum" curtain.

RS: Is it stiff or is it soft?

EK: It's stiff. It is made of twelve joined panels that go up and down slowly.

RS: So it will just rise and lower like a sheet of rainbow color.

EK: In the auditorium, there is a seating system that allows for different configurations. In one configuration, the seats disappear and are hidden under the parquet. Further in the back, there's a violet panel that you only see fully when the seats are not there.

RS: So that is made visible, by movement of the inner space. Fantastic!

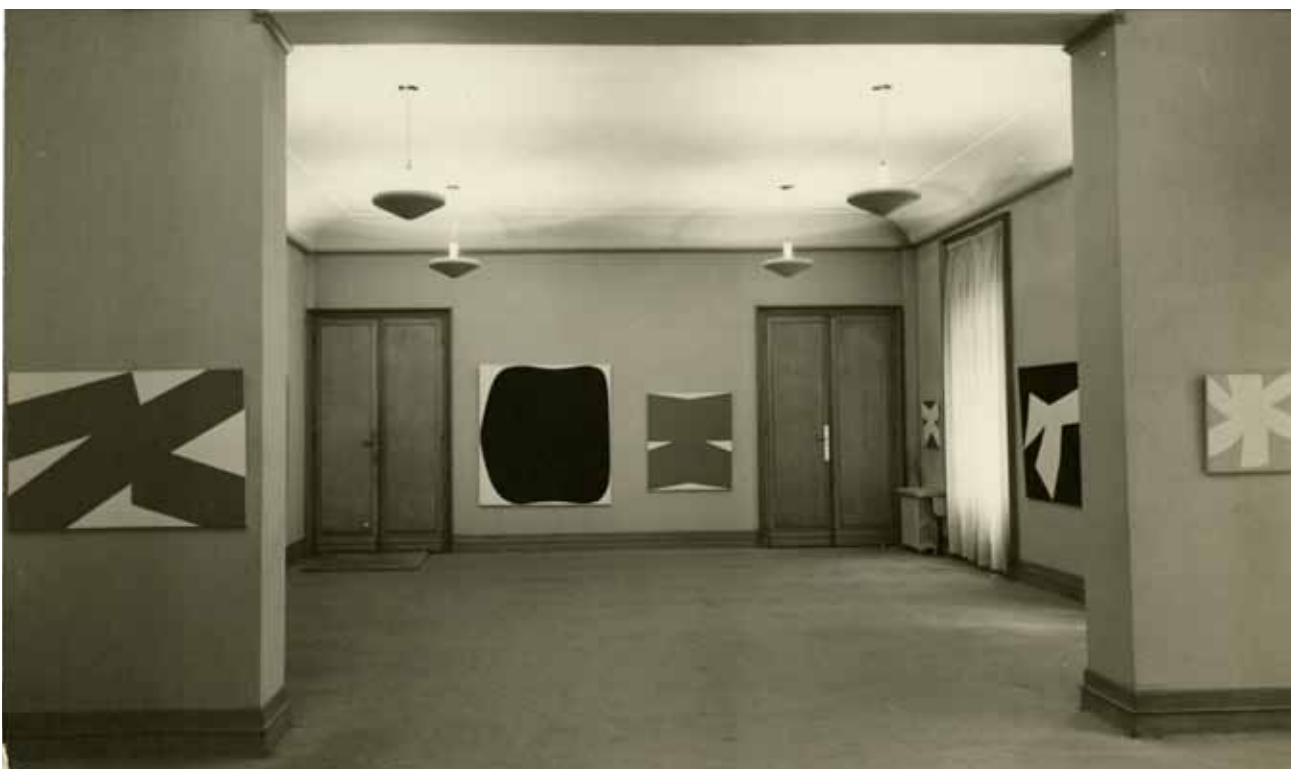
EK: So, when you're seated, you see more or less color depending on your position and in relation to the architectural elements. You can see the yellow. It's nice to have it very large.

RS: And when the curtain goes up, that means the amount of each color diminishes, and when it gets close to the top, their compression must make them very intense, like these slivers of really hot pure hues. In effect, it's a variation on the "spectrums" that you first began to explore in Paris during the post-war years.



Ellsworth Kelly triant des sérigraphies d'affiches de propagande produites par le bataillon de camouflage de l'armée américaine
Ellsworth Kelly sorting silkscreens of camouflage propaganda posters issued by the Engineers Camouflage Battalion
Fort Meade, 1943





"Ellsworth Kelly", Galerie Maeght, Paris, 1958

C'est merveilleux de pouvoir ainsi « revenir aux origines ». Dans ce cas précis, c'est une peinture en douze panneaux avec du jaune à chaque extrémité.

EK : Oui. J'en ai une maquette. J'ai essayé de multiples couleurs. J'ai essayé de faire ça plusieurs fois, mais pour une raison ou pour une autre, les œuvres n'ont jamais été réalisées.

RS : Je suis content qu'elle l'ait été ici. À droite de la scène, j'aime la façon dont tu as mis le vert en haut, puis tu sautes une surface et, ensuite, tu as du bleu. Cet « entre-deux » est un simple mur, mais tu l'utilises comme si c'était un panneau blanc.

EK : Exactement.

RS : Tu te sers de l'architecture nue – celle de Gehry – comme d'un ready-made faisant partie de la peinture.

EK : Oui.

This is a wonderful way to “come back home.” In this case, it's a 12-panel painting with yellows at each end.

EK: Yes. I have a mock up of it. I tried out many colors. I've tried to do this several times, but the works weren't executed for one reason or another.

RS: I'm glad this is here. I like the way, to the right of the stage, you have green above and then you skip a surface, and after that you put blue. That “in-between” surface is just a wall, but you use it as if it was a white panel.

EK: Exactly.

RS: You're using the naked architecture – Gehry's architecture – like a ready-made part of the painting.

EK: Yes.

RS: How many different versions of this did you have to try? How did the composition come to you?

RS : Combien de versions différentes as-tu essayées ? Comment la composition t'est-elle venue ?

EK : Très rapidement. Le bleu est venu d'abord. Puis j'ai placé le vert et le rouge, et ensuite le grand panneau jaune. Tu sais, je n'ai pas pu utiliser des panneaux d'aluminium.

RS : Ils avaient besoin de respirer pour des questions d'acoustique ?

EK : Oui. Peter Carlson [qui fabrique depuis longtemps les sculptures de Kelly] a trouvé un endroit à Toronto où ils font un tissu spécial.

RS : En fait, il s'agit d'un tissage très fin ?

EK : Non, c'est un tissu avec une maille aérée, sur lequel ils ont imprimé les couleurs.

RS : Tu as donc pu combiner les échantillons de couleurs et t'assurer qu'ils obtenaient exactement ce que tu voulais.

EK : Oui.

RS : Le rideau est dans la même matière ?

EK : Non, c'est de l'acrylique sur toile. Je te montrerai la maquette finale dans l'atelier.

RS : [*entrant dans le grand atelier de peinture de Kelly*] C'est magnifique ! Voici donc un échantillon du matériau que tu as utilisé pour le rideau « Spectrum » ?

EK : Oui. Mes fabricants m'ont envoyé cet essai. Je leur ai fait parvenir des couleurs, en leur disant : « Trouvez-moi ces couleurs ». Et ils ont fait ça.

RS : Et cette maquette là-bas, qu'est-ce que c'est ? On dirait une église ou une chapelle.

EK : Oui, c'est ma chapelle. Elle sera construite à Austin, au Texas. Sur l'autel, je placerai une sculpture-totem de près de six mètres de haut, et sur les murs, j'aurai mes quatorze stations du chemin de croix en noir et blanc, à deux centimètres et demi du mur pour qu'elles ressortent bien. Et il y aura des vitraux au-dessus de l'entrée et des deux côtés de la nef. Je pense que le

EK: Very fast. The blue was first. Then I placed the green panel and the red, followed with the tall yellow panel. You know, I couldn't use aluminum panels.

RS: Did they need to breath for the acoustics?

EK: Yes. Peter Carlson [the long-time fabricator for Kelly's sculptures] found a place in Toronto that makes a special fabric.

RS: So the material is basically broad cloth.

EK: No, it's a soft mesh cloth; they printed the color on it.

RS: So you were able to mix all the color samples and make sure they got exactly what you wanted.

EK: Yes.

RS: Is the curtain of the same material?

EK: No, it's acrylic on canvas. I'll show you the final mock-up in the studio.

RS: [*Entering Kelly's large painting studio*] Wow! Beautiful. So this is a sample of the same material you use for the “Spectrum” curtain?

EK: Yes. My fabricators sent me this piece. I sent them colors. I said, “Find my colors,” and then they did it that way.

RS: And what's this model over here? It looks like a church or a chapel.

EK: Yes. That's my chapel. It is going to be built out in Austin, Texas. I am going to put an 18-foot totem sculpture at the altar. I will also put in my fourteen black and white “Stations of the Cross.” I'm placing the works an inch off the wall, so that they stand out. And there will be stained glass above the front entrance of the chapel and on two sides of the nave. I think the director is OK with calling it a chapel, but you're not supposed to.

RS: Because it's the State University?

EK: Yes. [*smiles*] So they say it's an “artwork for meditation.”





directeur est d'accord pour qu'on parle de chapelle, mais on n'est pas censé utiliser ce terme.

RS : Parce que c'est une université d'État ?

EK : Oui [*sourires*]. Du coup ils ont dit que c'était une « œuvre d'art pour la méditation ».

RS : Tu pourrais dire « stations » sans ajouter « du chemin de croix », et tout le monde comprendra quand même de quoi il s'agit.

EK : J'aurais aimé que l'espace soit blanc aussi à l'extérieur. Mais l'extérieur sera gris granit.

RS : En fait, la conception de l'espace et les formes de la sculpture murale rappellent ton goût pour l'art roman, que tu as découvert en France, n'est-ce pas ?

EK : C'est exact.

RS : Revenons à Paris où tu as cette nouvelle commande. Les années que tu as passées dans cette ville, de 1948 à 1954, ont été très formatrices du point de vue artistique, et il y a eu aussi quand tu y étais avec l'armée à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Quelles ont été tes premières impressions quand tu es arrivé en France ? Comment t'es-tu inséré dans la société française ?

EK : J'étais dans un bataillon de spécialistes du camouflage en 1943, et nous avons travaillé en Normandie juste après le Débarquement. Pour tromper les Allemands, nous avons fabriqué une armée de faux tanks et de faux avions que nous avons cachés derrière des haies, pour qu'ils les attaquent. Les Allemands ont pris des photos de surveillance mais ils ne pouvaient pas faire la différence entre un faux et un vrai char. À la fin, ils ont découvert le pot aux roses parce qu'ils avaient des caméras qui leur ont permis de savoir que ce n'était pas du vrai matériel. Au moment où ils se préparaient à nous attaquer, on nous a dit : « Sortez de là, sortez tout de suite ! », mais nous ne pouvions pas nous enfuir en une demi-heure parce que nous avions tous ces chars et tous ces avions en caoutchouc. Tout était en caoutchouc gonflable. Nous comptions sur les Français qui passaient à pied sur les routes et voyaient les choses à distance. Et il y avait de l'espionnage. La supercherie a très bien marché parce que quand les Allemands ont attaqué, nos propres troupes les ont pris par surprise des deux côtés dans un mouvement

RS: You could just say "Stations" and not say "of the Cross," and even so everybody will know what they are.

EK: I would love the space to be white inside and outside as well. But outside, they're doing it in grey granite.



Window I, 1949
Huile et gesso sur bois, 64,8 x 53,3 x 3,8 cm
Oil and gesso on wood, 25 1/2 x 21 x 1 1/2 in
San Francisco Museum of Modern Art

RS: Well, the design of the space and the forms in the wall sculpture recall your preoccupation with the Romanesque art you saw in France, right?

EK: Yes.

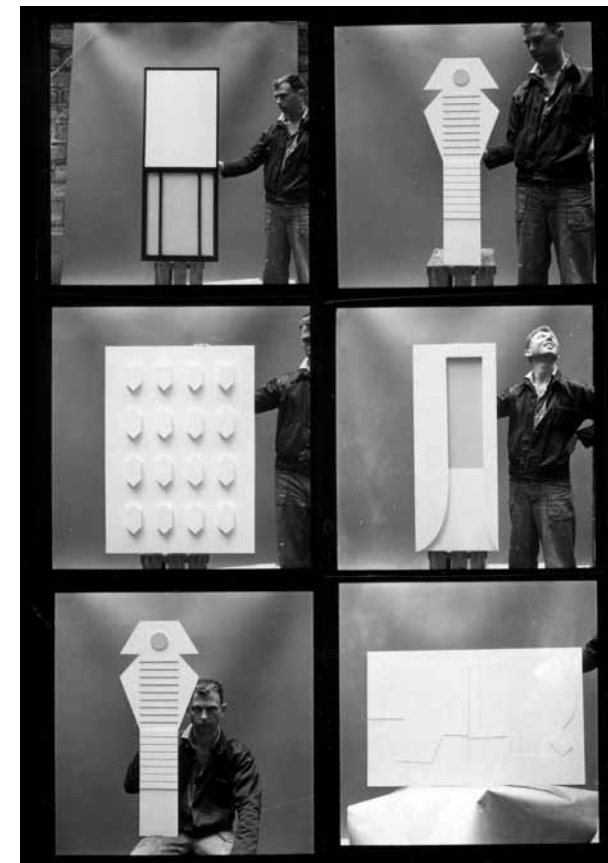
RS: Going back to your new commission in Paris, you spent a very formative part of your life as an artist there from 1948 to 1954 and before that you were with the army during the last days of World War II. Could you talk about your impressions when you first got there and how you bonded with the French situation?

EK: I was in the Engineers Camouflage Battalion in 1943. We worked in Normandy, right after the D-Day

de tenaille, mais quand ils se sont retournés contre nous, ils nous ont attaqués par-derrière et nous avons dû décamper à toute vitesse. Je me souviens : nous étions sur une colline et nos soldats, dans les vrais chars, s'étaient joints à nos rangs pour se cacher des Allemands, mais quand ils se sont heurtés à eux, ils ont pris conscience de leur infériorité numérique. Ils se sont alors tournés vers nous en hurlant : « Venez nous aider. Qu'est-ce que vous attendez ? », parce qu'eux aussi pensaient que les faux tanks étaient des vrais. Cela faisait peur.

RS : Est-ce que les tirs étaient nourris du côté des Allemands ?

EK : Oui, mais tout se déroulait comme dans une bande dessinée. Tu sais, les gens réagissent étrangement dans ce genre de situation. Rien ne se passe comme prévu. Mais nous avons nettoyé la Normandie et nous sommes montés à Paris.



Six vues d'Ellsworth Kelly devant ses œuvres. Planche contact envoyée à John Cage
Six views of Ellsworth Kelly with his works. Contact sheet sent to John Cage
Paris, 1950

landings. To fool the Germans into thinking that we were something else, we made an army of decoy tanks and planes that were hidden behind hedgerows, to provoke the Germans into attacking us. They took surveillance photographs, and they couldn't tell the difference between a real tank and a fake tank. Then, toward the end, they did discover what was going on, because they had these cameras that showed them that the equipment wasn't real. Still, when they *were* arranging to attack us, we were told, "Get out, get out now." But we couldn't get out in half an hour, because we had all these rubber tanks and rubber planes. Everything was made of inflated rubber. We were counting on the French walking on the roads and seeing things from the distance. Also, there was spying. So, it was a very successful deception, because when the Germans attacked, our own troops would surprise them from both sides in a pincer move, when the Germans began to move against us, they attacked from behind and we had to get out fast. And I remember we were on a hill, and the guys in our tanks had gone through our ranks so as to be hidden from the Germans, but when they hit the German full line, they realized they were outnumbered. So they turned and screamed, "Why don't you join us; why don't you help us?" because they, too, thought the fake tanks were real! That was scary.

RS: Were the Germans firing heavily?

EK: Yes. But it was like a comic strip. You know, people react strangely during something like that. Things don't come out as planned. But we cleared up Normandy, and then we went on to Paris.

RS: So you came to Paris for the first time in 1944?

EK: Yes, a couple of days after the Liberation.

RS: And what was Paris like?

EK: No automobiles, just bicycles. People there were really nice. We were stationed ten miles outside of Paris for quite a long time. And we would go there every night and then walk back. Once, a truck stopped a couple of us. They said, "Where are you going?" It seemed they were going the same place we were going. They said "Jump in," and we did, but then we realized that they were going to the other side of the city. So, we got out and walked to Saint-Germain en Laye.



Ellsworth Kelly dans son atelier à l'Hôtel Bourgogne
Ellsworth Kelly in Hotel Bourgogne Studio
Paris, 1949

RS : Tu es donc arrivé à Paris pour la première fois en 1944 ?

EK : Oui, quelques jours après la Libération.

RS : Et à quoi ressemblait la ville ?

EK : Il n'y avait pas d'automobiles, seulement des vélos. Et les gens étaient vraiment accueillants. Nous sommes restés stationnés à une quinzaine de kilomètres de Paris pendant assez longtemps. Nous sortions tous les soirs et nous rentrions au camp à pied. Un jour, un camion s'est arrêté ; nous étions quelques-uns. Le chauffeur nous dit : « Vous allez où ? » On pensait qu'il se rendait au même endroit que nous ; il nous dit : « Montez », et c'est seulement après que nous nous sommes rendu compte qu'il allait de l'autre côté de la ville. Nous sommes donc descendus et nous avons dû marcher jusqu'à Saint-Germain-Laye.

RS : À cette époque, y avait-il une vie artistique parisienne à explorer ? Y avait-il des galeries ? Les musées étaient-ils tous fermés ?

EK : Oui, ils étaient fermés. Un de mes amis à l'armée, Bill Griswold [qui étudiait l'histoire de l'architecture] a rencontré Picasso dans la rue. Picasso l'a invité à venir chez lui. On était en septembre. Tu sais, Gertrude Stein était là aussi, et d'autres personnes liées à Picasso. Il y avait des réceptions. Alors j'ai commencé à m'intéresser à Picasso. Je me souviens d'avoir vu quelques tableaux de lui sur des affiches quand nous avons quitté Paris pour nous installer en province. Mon intérêt pour Picasso était très vif.

RS : Tu parlais français ?

EK : Suffisamment pour me débrouiller.

RS : De 1946 à 1948, tu as suivi des études au Boston Museum of Fine Arts, et tout de suite après, tu as décidé de retourner à Paris.

EK : Oui, je suis retourné en France en octobre 1948. J'avais 25 ans. J'ai vécu la vie d'artiste, tu vois. On avait si peu d'argent avec la bourse des anciens combattants qu'on devait vivre très chichement, mais cela paraissait normal. À Paris, juste après la guerre, les gens souffraient beaucoup. Mais j'y étais très heureux. J'adorais Paris !

RS: When you first went to Paris in those days, was there anything of the Parisian world of art to explore – were there any galleries, were the museums all closed?

EK: Yes, the museums were all closed. A friend of mine in the army, Bill Griswold [a student of architectural history] met Picasso on the street. Picasso invited him up. It was September of that year. You know, Gertrude Stein was there, as well as other people involved with Picasso. And there were parties. That started my interest in Picasso. I remember seeing some paintings of his on posters as we left Paris and went to the country. The interest in Picasso was very strong for me.

RS: Did you speak any French at all?

EK: Just enough to get by.

RS: You attended the School of the Boston Museum of Fine Arts from 1946 to 1948, and right after you finished at the museum school, you decided to return to Paris.

EK: Yes, I left for France in October 1948. I was 25 years old. I just fell in with the life of the artist, you know. The business of having so little money on the G.I. Bill just meant that you lived very modestly. But it seemed normal. In Paris just after the war, people suffered a great deal. But I was very happy there. I loved Paris!

RS: When you went back in 1948, had things changed from when you were there during the war? And what was the activity of artists around you like?

EK: Well, to begin with, I really spent a lot of time in museums, because I didn't know what I was going to do. I had left Boston, where I had been painting nudes. I knew when I got to Paris, that if I went to the Ecole des Beaux Arts, I would only be painting nudes. I made a nude quickly to get into someone's class. But I began making art and within about ten months – I arrived in Paris in October 1948 and then went to Belle-Ile-en-Mer [in Brittany] in July 1949 – that's when it all started. That's when I painted the window of my cottage and the kilometer marker ["Kilometer Marker," 1949]. And I had met John Cage. He stopped by for a couple of days at the Hotel de Bourgogne where I stayed, and he certainly let himself be known!

RS: [laughs]

RS : Quand tu as retrouvé Paris en 1948, les choses avaient-elles changé par rapport à la guerre. Qu’y avait-il comme activités artistiques ?

EK : Pour commencer, j’ai passé beaucoup de temps dans les musées, parce que je ne savais pas encore ce que j’allais faire. J’avais quitté Boston où je peignais des nus, et je savais que si j’allais à l’École des Beaux-arts à Paris, je ne peindrais que des nus. J’ai peint un nu vite fait pour pouvoir m’inscrire dans un cours. Puis j’ai pu me consacrer vraiment à l’art, et en une dizaine mois... Oui, c’est ça puisque je suis arrivé à Paris en octobre 1948 et que je suis parti à Belle-Île-en-Mer en juillet 1949. C’est là que tout a vraiment commencé. Quand j’ai peint la fenêtre de ma maison et la borne kilométrique [*Kilometer Marker*, 1949]. Et j’avais rencontré John Cage. Il a séjourné quelques jours à l’hôtel de Bourgogne où je me trouvais, et il n’est pas passé inaperçu !

RS : [*rires*]

EK : Je ne savais pas qui c’était à l’époque, mais lui et Merce [Cunningham] étaient très sympathiques. Avant leur départ pour New York, je venais de rentrer de Belle-Île-en-Mer avec quelques peintures nouvelles que je voulais montrer. Et ça été le démarrage en quelque sorte.

RS : Comment ont-ils réagi à ton travail ?

EK : Je venais de faire ma première œuvre abstraite, et ils l’ont accueillie avec une telle facilité que je me suis dit : « Ces types savent ce qu’ils font ».

RS : John avait l’œil, c’est certain.

EK : Oui. Et il était toujours très ouvert. Je n’avais pas du tout le même style de vie que lui, mais je l’aimais, et il était intéressant de voir que les gens l’acceptaient comme il était.

RS : Est-ce qu’avec Cage tu débattais d’idées artistiques, ou vous contentiez-vous d’avoir des échanges amicaux informels et de regarder des tableaux ?

EK : J’étais assez timide. J’observais. J’aimais son style. J’ai une anecdote intéressante. Il avait emprunté une partition de musique au compositeur Pierre Boulez, et au moment où il faisait ses bagages et s’apprêtait à partir,

EK: I didn’t know who he was then, but he and Merce [Cunningham] were very friendly. Before they left for New York, I had just come back from the island of Belle-Île-en-Mer with some new paintings to show. And that’s when it sort of began.

RS: What was their response to your work?

EK: I had just done my first abstraction, and they accepted it so easily. And I said, “Those guys know what they are doing.”

RS: John had a good eye, that’s for sure.

EK: Yes. And he was always open. My lifestyle was quite different from John’s, but I liked him, and it was interesting that people just accepted him like that.

RS: Did you and Cage talk about artistic ideas, or was it just an informal friendly exchange and a matter of looking at pictures?



Kilometer Marker, 1949
Huile et mine de plomb sur contreplaqué, 54,6 x 45,7 x 3,8 cm
Oil and graphite on plywood, 21 1/2 x 18 x 1 1/2 in
San Francisco Museum of Modern Art

il me dit : « Oh, je n’ai pas le temps de rapporter ça à Boulez. Est-ce que tu t’en chargerais ? », laissant sous-entendre que ce serait bien que je le rencontre. J’ai donc trouvé où habitait Boulez, dans une grande maison avec de hauts plafonds. Il était au piano. Il est venu ouvrir la porte et il est retourné au piano. Je suis resté là une vingtaine de minutes pendant qu’il jouait *Le Marteau sans maître*. Il portait sa longue robe de chambre ; il ressemblait à un prince russe.

RS : Selon toi, qu’as-tu rapporté de France quand tu es retourné à New York ?

EK : Je croyais savoir ce que j’allais retrouver, mais je n’avais pris toute la mesure du défi. Le monde de l’art new yorkais était dominé par les expressionistes abstraits – ce que je n’étais pas. Très peu de gens savaient que j’avais exposé à la galerie Maeght, qui était l’une des galeries parisiennes les plus importantes. À ma première exposition à New York, à la galerie Betty Parson en 1956, j’ai exposé ce que je pensais être les meilleurs tableaux que j’avais fait en Europe, mais ils n’ont pas été bien accueillis : je n’en ai vendu que deux et encore, c’étaient des toiles que j’avais peintes après mon retour à New York. Elles ont été vendues 75\$ chacune. Cela a à peine couvert les frais de communication. Au final je n’ai pas gagné d’argent. Mais malgré cela, j’ai toujours cru que je pouvais continuer. Plus tard, quand je suis revenu à Paris en 1958 pour ma première exposition personnelle à la galerie Maeght, ils ont bien vendu – seize tableaux en tout. Un collectionneur anglais [E.J. Power] a acheté plusieurs œuvres.

RS : Quand tu es rentré à New York, ressentais-tu le besoin de retrouver les États-Unis, ou aurais-tu aimé rester plus longtemps en France ?

EK : En fait, j’avais passé un mois entier à l’hôpital à Paris, juste au moment où j’allais rentrer. J’avais la jaunisse.

RS : Tu as quitté la France à cause de tes problèmes de santé ?

EK : Je n’avais plus d’argent et j’avais perdu mon atelier. C’était en 1953. Je suis allé en Hollande en convalescence dans la famille d’un Néerlandais que je connaissais [Geertjan Visser]. J’ai aimé la Hollande, j’ai aimé la campagne. Il vivait à Papendrecht, en face



White Relief, 1950
Huile sur bois, 100 x 70,2 x 2,9 cm
Oil on wood, 39 3/8 x 27 5/8 x 1 1/8 in
San Francisco Museum of Modern Art

EK: I was rather timid. I was observing. I liked his style. What was interesting is that he had borrowed a piece of music from the French composer Pierre Boulez, and when he was packing and getting ready to go, he said, “Oh, I don’t have time to bring this to Boulez. Would you go?” You know, meaning it would be good to meet Boulez. So I found out where he was. He was living in a big house with high ceilings. He was at the piano. He came to the door and went back to the piano. I was there 20 minutes or so, and he was playing *Hammer Without Master*. He was in his long gown, and he looked like a prince out of Russia.

RS: What do you think you took away from France when you came back to New York?

EK: I thought I knew what I was coming back to, but I didn’t fully realize what a challenge it would be. The New York art world was dominated by the abstract



de Dordrecht, de l'autre côté du Rhin. Dordrecht est la plus vieille ville du pays ; on avait l'impression de revenir des siècles en arrière. Je me suis dit – je m'en souviens – que je devrais peut-être m'installer là. Il y avait une telle tranquillité dans la campagne européenne à l'époque. Les affaires pouvaient continuer de tourner, mais pour moi, l'art – la poésie, la peinture – était d'une certaine manière toujours là. Je veux dire, il suffisait que je regarde n'importe où, dans ces vieux villages, et je voyais des choses.

RS : Quand tu étais en Hollande, es-tu allé voir les Mondrian au Gemeentemuseum à La Haye ?

EK : Oui, mais plus tard, beaucoup plus tard. Lors de ce premier séjour, je récupérais de mes problèmes hépatiques et je n'ai pas beaucoup bougé. À l'époque, j'ai seulement vu [avec Geertjan Visser] quelques-uns des premiers Mondrian [qui se trouvaient dans la collection Solomon Slijper].

RS : Quand tu as quitté la France, est-ce que tu pensais revenir, ou as-tu senti qu'il était temps de partir ?

EK : J'ai senti qu'il était temps de partir. Je ne connaissais pas New York. Je n'y étais allé que rarement, sauf pour étudier au Pratt [1941-1942]. Quand j'étais à Boston, j'y descendais pour visiter les galeries. En visitant les réserves de certains des meilleurs marchands d'art – des Européens – on faisait des découvertes.

RS : New York était donc pour toi un territoire encore assez vierge.

EK : Oui. Et je me suis dit : « C'est ici qu'il faut être. » La seule fois que j'ai vu un exemplaire d'*Art News* à Paris, c'était dans une librairie, quelques semaines avant de quitter la France. Il y avait un grand article sur Ad [Reinhardt] avec une peinture de lui en couverture [*Art News*, décembre 1953]. J'ai jeté un coup d'œil à l'article et je me suis dit : « Tiens ! C'est le genre de truc qui m'intéresse. Je pourrais peut-être avoir une exposition là-bas. » À l'époque, Ad faisait des peintures bleues. Plus tard, quand je suis allé le voir à New York, il faisait ses peintures noires. J'aimais bien Ad. Il était très sympathique. Mais les artistes en Europe étaient très différents, surtout le groupe qui gravitait autour de la galeriste Denise René.

expressionists – which I was not. Very few people knew that I had exhibited at Galerie Maeght, which was one of the most important galleries in Paris. In my first show in New York at Betty Parsons Gallery in 1956, I showed what I thought were the best paintings I had done in Europe, but they were not well received: I sold only two pictures from that show and they were paintings I had done after I came back to New York. Those paintings sold for just \$75 each and that just about covered the cost of the advertising for the show, so I ended up making no money at all. But, despite that, I always felt I could carry on. Later, when I returned to Paris in 1958 for my first one-man show at Galerie Maeght and they sold a lot of paintings – sixteen in all. An English collector [E.J. Power] bought quite a few works.

RS: When you came back to New York, did you come back feeling a need to be in the States, or did you wish you stayed longer in France?

EK: Well, I had been in the hospital in Paris for a whole month when I was just about to come back. I had jaundice.

RS: Did you leave France because you were not feeling well?

EK: Well, I had no money, and I had lost my studio. This was in 1953. I went off to Holland to recuperate with the family of a Dutchman I knew [Geertjan Visser]. I liked Holland. I liked the countryside. He lived in Papendrecht across the Rhine from Dordrecht, the oldest town in Holland, which had the look of centuries before. I remember thinking, “Maybe I should stay here.” There was quietness about Europe in the country. Things might have been ticking away in businesses, but to me, art – poetry and painting – was somehow always there. I mean, I could just look at anything, at these old villages, and see things.

RS: When you were in Holland, did you get to the Gemeentemuseum in The Hague and see the Mondrians?

EK: Yes, but later, much later. On that first trip, I was getting over this liver thing and didn't do much wandering around. At that time, I got to see [with Geertjan Visser] just some early Mondrians [which were in the Solomon Slijper collection.]

RS: When you left France, did you expect to come back again, or did you feel it was time to go?



Study for “Spectrum I”, 1953
Collage sur papier, 73 x 70,5 cm
Collage on paper, 28 3/4 x 27 3/4 in
Private collection





RS : Que pensais-tu des œuvres néo-constructivistes que Denise René et d'autres exposaient ? Tu avais des affinités avec ça ?

EK : Non, je n'aimais pas. Ça ne me parlait pas. De toute façon, je pense que ce groupe de peintres autour de Denise René ne nous aimait pas trop, Jack Youngerman et moi. Je t'ai raconté l'histoire ?

RS : Non.

EK : Nous allions parfois dans la galerie de Denise voir ce qui se faisait. Il y avait plusieurs artistes que j'aimais bien. Il y avait aussi un sculpteur, Robert Jacobsen. En tout cas, un jour que Jack et moi sommes allés ensemble voir une expo, Denise nous dit : « Pourquoi vous n'apporteriez pas quelques tableaux pour les montrer à mes artistes ? Je verrai si je peux faire quelque chose pour vous. Je ne vous prendrai pas s'ils ne vous aiment pas. » C'était vers 1949 ou 1950. Je venais de faire mes peintures blanches en relief. C'était un début, tu sais. Il y avait là une quinzaine d'artistes ; ils ont regardé nos œuvres et, après les avoir examinées pendant un moment, l'un d'eux a dit : « Nous sommes prêts », et ils ont tous baissé le pouce. Plus tard, j'ai vendu à Denise quelques tableaux à l'occasion d'une exposition qu'elle organisait avec Hans Mayer à Düsseldorf. Et toi, y a-t-il des artistes dont tu as l'impression que l'œuvre ne te parle vraiment pas ?

RS : Absolument. Il y en a beaucoup [*rires*].

EK : Tu comprends ce que je veux dire. Tout le monde n'est pas comme ça. Il y a des gens qui aiment tout, pas vrai ? Mais je suis très exigeant. Même si c'est une œuvre abstraite, elle doit me parler. Et pour qu'elle dise quelque chose, il faut qu'elle ait quelque chose qui fait que, pendant qu'on la regarde et l'examine, elle s'ouvre progressivement. Comme les dessins de Bonnard [*montrant de l'autre côté de la pièce une rangée de pages encadrées extraites d'un carnet de Bonnard*]. J'apprécie vraiment ces dessins. Ils sont petits, mais quand on les regarde, on voit que Bonnard savait se servir d'un crayon. Je ne connais personne qui dessine comme ça. Naturellement, ses tableaux sont un peu dans le même style, mais j'aime particulièrement ses dessins.

RS : Y a-t-il des artistes à Paris avec lesquels tu as eu des liens privilégiés ? Ou des artistes européens avec lesquels tu as eu des affinités ?

EK : I felt that it was time to go. New York was unknown to me. I had been there very seldom, except for studying at Pratt [1941-1942]. When I was in Boston, I would come down to look at the galleries. Going to the back rooms of some of the best dealers, the Europeans, would show you anything.

RS: So, New York was sort of the uncharted territory for you.

EK: Yes. I thought, "I have to get established here." The only time I saw an *Art News* magazine in Paris was at a bookstore a couple of weeks before I left France. I saw this big article [*Art News*, December 1953] with Ad [Reinhardt]'s painting on the cover. I looked at the article and said, "Well, this is the kind of thing I am interested in. Maybe I can get an exhibition there." At that time, Ad was painting the blue paintings. Later, when I got back to New York, I did go see him, and he was doing the Black paintings. I liked him. He was very friendly. But the artists in Europe were quite different, especially the group that went with [Parisian gallerist] Denise René.

RS: How did you feel about the Neo-Constructivist work that Denise René and others were showing? Did you feel any affinity for it?



Meschers, 1951
Huile sur toile, 149,9 x 149,9 cm
Oil on canvas, 59 x 59 in
The Museum of Modern Art, New York



Gold with Orange Reliefs, 2013
Huile sur toile et sur bois, 3 panneaux joints, 201,3 x 184,8 x 6,7 cm
Oil on canvas and wood, 3 joined panels, 79 1/4 x 72 3/4 x 2 5/8 in
The Museum of Modern Art, New York

EK : Oui, Georges Vantongerloo... Je crois qu'il m'aimait bien. Je suis allé le voir assez souvent et il était toujours content de m'avoir avec lui dans son atelier. Je sais qu'il y était sensible parce qu'il disait : « Vous savez, tout le monde me déteste » [*rires*]. Un jour, j'ai voulu parler de Madame Van Doesburg. Vantongerloo me dit : « Madame Van Doesburg a dit du mal de moi. Tous ces Français et ces Néerlandais disent du mal de moi. » Cela le contrariait que Mondrian fasse l'objet d'une telle vénération. Je pense qu'il s'était refermé sur lui et qu'il a imaginé toutes ces histoires sur les gens qui disaient du mal de lui. Mais je suis devenu son copain. Quand je partais quelque part, je passais toujours le voir avant. Quand est arrivé l'été et que je m'apprêtais à aller sur la côte, je lui ai demandé s'il était jamais allé à la campagne. Il m'a répondu : « Oui, une fois. » Il passait vraiment *tout son temps* dans son atelier [*rires*].

EK: No, I didn't like it. It didn't say anything to me. Anyway, I think the group of Denise René's painters sort of didn't like Jack Youngerman and me. Did I ever tell you that story?

RS: No.

EK: We would go to Denise's gallery and see what was going on. There were few artists I liked. There was one sculptor, Robert Jacobsen. Anyway, once when Jack and I went together to see something, Denise said, "Why don't you bring some pictures and show them to my artists and see if we can do something? I won't choose you if they don't like you." This was quite early, in 1949 or 1950. I had just made the white relief paintings. They were a beginning, you know. There were about 15 artists there to look at our works, and after a few moments to review them, someone said, "We're ready!" And they all unanimously made a "thumbs down." Later, I did sell her paintings of mine when she had a show with Hans Mayer in Düsseldorf. Are there any artists that you really feel that don't say anything to you?

RS: Oh, absolutely. Quite a lot. [*laughs*]

EK: So, you know that feeling. Other people don't. They like all kinds of art, right? But I am very strict. Even if it's abstract, I say, "It has to mean something to me." And to mean something, it *has* to do something, so that by looking and examining, it gradually opens to you. Like the drawings of Bonnard [*pointing across the room to a row of framed pages from a Bonnard sketchbook*]. I really enjoy those drawings. These are small drawings, but you look at them and see that he knows how to make the pencil work nicely. I don't know anyone who makes drawings like that. Of course, his paintings are done in somewhat the same style. But I enjoy particularly the drawings.

RS: Were there any artists in Paris with whom you particularly connected? Were there any European artists for whom you felt some affinity?

EK: Yes, Georges Vantongerloo. I think he liked me. I went to see him quite a bit, and he was always pleased to have me around in the studio. I know that he responded, because he would say, "You know, everybody dislikes me." [*laughs*] Once I wanted to talk about Madame Van Doesburg. Vantongerloo would say,



RS : [*rites*]. Tu as rencontré Picasso une fois.

EK : Oui. À l’époque, j’aimais Picasso parce qu’il vous faisait aimer la peinture – sa peinture est séduisante, excitante, orgasmique.

RS : Et tu as rencontré Brancusi une fois.

EK : Oui, en 1951. Je l’ai appelé au téléphone et il m’a demandé : « Qu’est-ce que vous voulez ? » J’ai dit : « J’aimerais vous voir. » Il m’a répondu : « Jeudi, 16 heures. » Alors j’y suis allé avec deux amis artistes. Brancusi nous a montré tout son travail et au moment où nous nous apprêtions à partir, il nous a dit : « Ne vous sentez pas obligés de partir », alors il s’est assis et s’est mis à travailler. C’était très bizarre. Après il nous a montré la photographie d’un tronc d’arbre sur lequel poussaient des feuilles et il nous a raconté cette histoire :Un jour, tandis qu’il était malade, il a demandé qu’on lui apporte un tronc dénudé dans sa chambre pour qu’il puisse se concentrer sur sa forme et réfléchir à ce qu’il pourrait en faire. Au fur et à mesure qu’il se rétablissait, de nouvelles feuilles se sont mises à pousser sur le tronc. Ce phénomène l’intriguait et il a pris la photo du tronc recouvert de nouvelles feuilles [*Trunk of a Chestnut Tree in the Studio*, ca. 1934]

RS : Revenons un peu sur la commande de la Fondation Louis Vuitton. Tu es souvent venu en France. Tu as eu une rétrospective au Jeu de Paume en 1992. Ensuite, tu as prêté une sculpture pour le Jardin des Tuileries en 2000 [un bronze *Sans titre*, 1988]. Mais à part ça, ton projet pour la Fondation Vuitton est le plus ambitieux que tu aies mené en France, et c’est ta seule installation permanente dans le pays.

EK : Tout à fait.

RS : Qu’est-ce que cela te fait de revenir en France avec un projet comme celui-là ?

EK : C’est formidable de travailler dans l’œuvre architecturale de Frank Gehry et d’intervenir dans son auditorium. Mais je crains que cela ne soit très critiqué.

RS : Aujourd’hui, tu reviens à Paris à une époque et dans des conditions totalement différentes. Même si, bien sûr, on n’oublie jamais qu’on a été rejeté.

“Madame Van Doesburg was talking against me. All these Frenchmen and Dutchmen are talking against me.” He was so concerned that Mondrian had created such a mystique. I think that he had withdrawn and made up all this stuff about people talking against him. And I became like a little pal. I’d go see him before going away anywhere. When summer came and I was going off to the coast, I said, “Have you ever gone to the country?” He said, “Yes. I went once.” Because he was really in his studio *all the time*. [*laughs*]

RS: [*laughs*]. You met Picasso once.

EK: Yes. At that time I liked Picasso because he made you want to paint – his paintings are sexy, exciting, orgasmic.

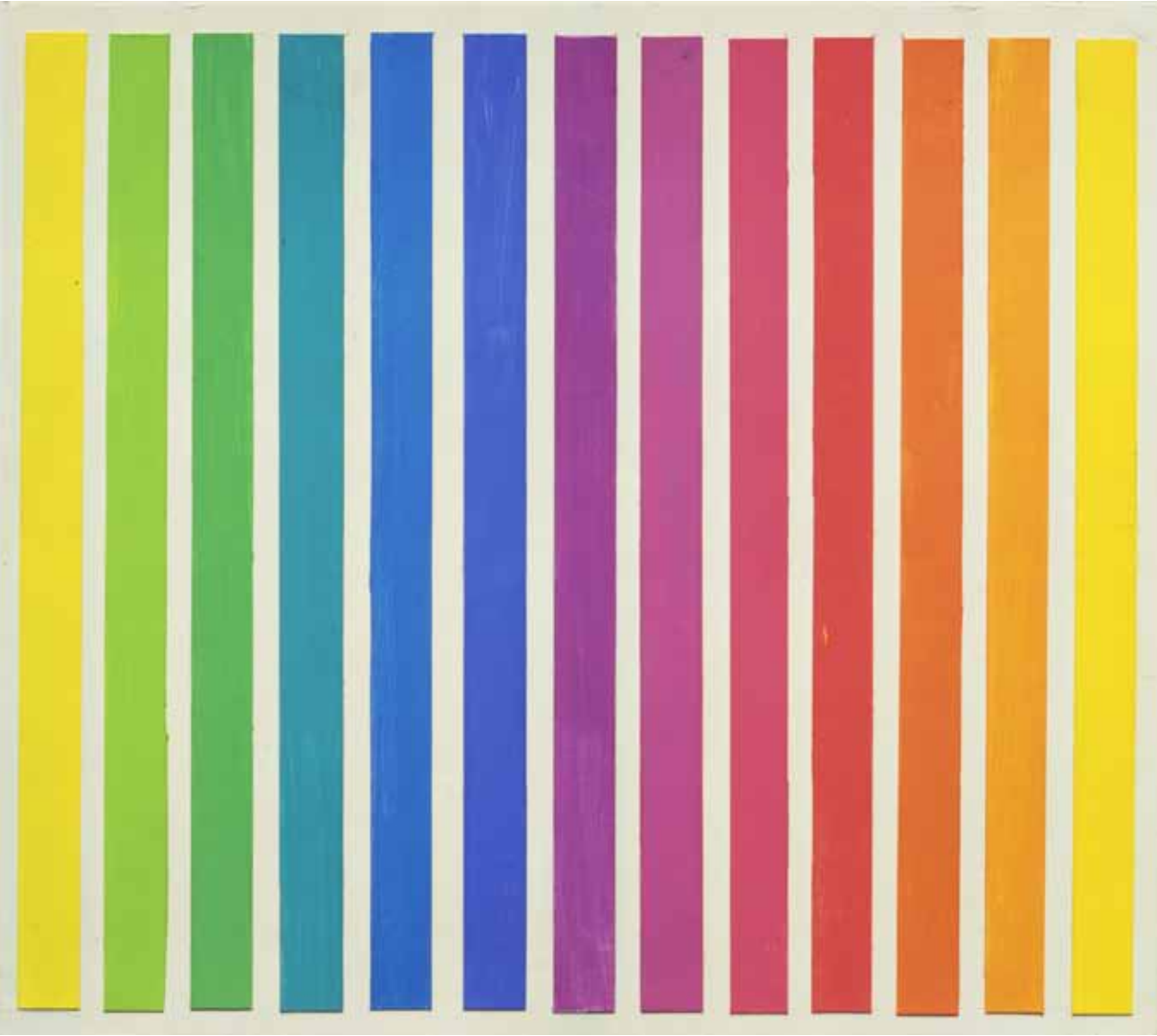
RS: And you met Brancusi once.

EK: Yes, in 1951. I called him up, and he said, “What do you want?” I said, “I would like to see you.” He answered, “Thursday. Four o’clock.” So I went with two fellow artists. Brancusi showed us all his work, and as we were about to leave he said, ‘You don’t have to go.’ and he just sat down and started to work. Very odd. Later he showed us a photograph of a tree trunk that had leaves sprouting from it and he told us this story. Once, when he was ill, he asked for a bare tree trunk to be brought to his room so he could concentrate on the shape and consider what he could make with it. Over time, as he recovered, new leaves started to sprout all over the bare trunk. He was quite taken with this phenomenon and he photographed the trunk covered in new leaves (*Trunk of a Chestnut Tree in the Studio*, c.1934).

RS: Let’s talk a little bit more about the Fondation Louis Vuitton commission. You have been in and out of France a lot. You had a retrospective at the Jeu de Paume in 1992. Then you loaned a sculpture to the Tuileries gardens in 2000 [the bronze “Untitled,” 1988]. Other than that, though, the Fondation Louis Vuitton project is the biggest thing you’ve ever done in France, and the only permanent installation there.

EK: Oh, yes.

RS: What’s your feeling about coming back to France with such a project?



Study for “Spectrum IV”, 1967
Huile et collage sur papier, 28,9 x 32,1 cm
Oil and collage on paper, 11 3/8 x 12 5/8 in
Private collection





EK : Le jour où Michel Seuphor m’a présenté à Jean Arp, Arp m’a invité à lui rendre visite. Je suis allé chez lui un jour et lui ai demandé d’examiner le projet que je soumettais pour la bourse Guggenheim [*Line Form Color*, 1951]. J’avais emporté le livre ; il y avait 40 pages. Arp les a toutes regardées, une par une. Vers la fin, il y en avait une qui était rose et orange. Et le seul commentaire qu’il ait fait c’est : « Où avez-vous trouvé ça ? Pourquoi avez-vous voulu faire ça ? » J’ai simplement répondu que c’étaient deux couleurs très proches. Mais plus tard, je me suis rendu compte qu’elles revenaient dans plusieurs de mes tableaux. En particulier dans *Tiger*, qui va être présenté au Clark [Art Institute, Williamstown, Massachusetts]. L’organisateur de l’exposition m’a demandé pourquoi j’appelais une de mes toiles *Tiger*. C’est une question difficile. Je pensais que tout ce qui est orange et rose est une combinaison féroce – comme dans le poème de William Blake : « Tigre, tigre, brûlant brillant, dans les forêts de la nuit ».

RS : D’ailleurs, très récemment, tu as utilisé une merveilleuse combinaison d’orange et d’or dans *Gold with Orange Reliefs* [2013]. Mais revenons un peu à Paris. Cette commande est très importante. C’est un

EK: It is great to work with Frank Gehry’s architecture and to have something in his theater in the museum. But I’m afraid it may get a lot of criticism.

RS: Now you come back to Paris in an entirely different time. Though, of course, one always remembers the rejections.

EK: When I was introduced to [Jean] Arp by Michel Seuphor, he invited me to visit him, so I asked him to look at the project I proposed for the Guggenheim Fellowship [*Line, Form, Color*, 1951]. I took the book to Arp. There are 40 pages, and he went through every one. Toward the end, there was one that was pink and orange. And his only comment was, “Where did you get this? Why did you want to do that?” I just said, “These are two very close colors.” But later, I realized it was something that came out in several paintings. Especially in the painting *Tiger* that is going to be at the Clark [Art Institute, Williamstown, MA]. The fellow organizing the show there asked me why I call one of the paintings “Tiger.” It’s hard to answer that question. I just thought that anything that was orange and pink was a fiery combination – as in William Blake’s “Tyger, tyger, burning bright, in the forests of the night.”

musée tout neuf et l’un des rares musées privés à Paris, et même en France. Et tu as une installation permanente dans l’auditorium. Tu dois éprouver un sentiment formidable, comme une sorte de retour triomphal.

EK : Oui.

RS : De plus, une salle sera réservée à tes tableaux qui sont dans la collection de la Fondation.

EK : Oui, parmi les salles, il y en a une à cinq côtés. La Fondation possède quatre tableaux, je vais donc en prêter un de plus pour le cinquième mur.

RS : J’ai vu cette salle quand j’ai visité le bâtiment de Gehry, il n’y a pas longtemps. Elle est très belle. La forme et les proportions sont très intéressants.

EK : C’est vrai. Et il y a un puits de lumière. Il y a du rouge, du noir, du bleu, du vert et du violet ; ce sont tous des tableaux en relief composés de deux panneaux. Il n’y a pas de jaune.

RS : Tu as déjà cet immense panneau jaune dans l’auditorium.

EK : Oui, Suzanne [Pagé] m’a dit : « Nous voulons de la couleur dans notre auditorium. » Je suis fier de ce que j’ai fait pour Bernard Arnault. Mais maintenant, la seule chose qui m’intéresse, c’est de pouvoir peindre. Le reste n’a plus *tellement* d’importance.

RS : Je vais te raconter une histoire drôle que je tiens de ma tante. Elle était collectionneuse et a organisé des expositions dans les années 1930 et 1940. Elle connaissait tout le monde. Elle connaissait Matisse et avait une grande toile de lui, *Grand Intérieur à Nice* [1919 ou 1920], qui se trouve aujourd’hui au Art Institute de Chicago. Matisse lui rendait visite dans sa suite au George V quand elle était de passage à Paris. Un jour, elle lui a demandé comment il faisait face à l’angoisse du travail. Il a répondu : « C’est très simple, quoi que je fasse, je sais que ma mère l’aimera. » [*rires*] C’est l’histoire la plus étrange que j’aie entendue sur Matisse, mais c’est peut-être est-ce ainsi qu’il faut affronter l’incertitude, même si ta mère ne te soutenait pas beaucoup [*rires*].

EK : Pas du tout, même [*sourires*] !

RS: By the way, most recently you used a wonderful combination of orange and gold in “Gold with Orange Reliefs” [2013]. But let’s go back to Paris a little bit. This commission is a very big deal. It’s a brand new museum and one of the few private museums in Paris and in France. And you have the auditorium for a permanent installation. That must feel awfully good – in a sense to return in triumph.

EK: Yes.

RS: Also, a room in the building is devoted to the presentation of your paintings from the Foundation’s collection.

EK: Yes, in the galleries there is a five-sided room. The Foundation owned four, so I am loaning one additional painting for the fifth wall.

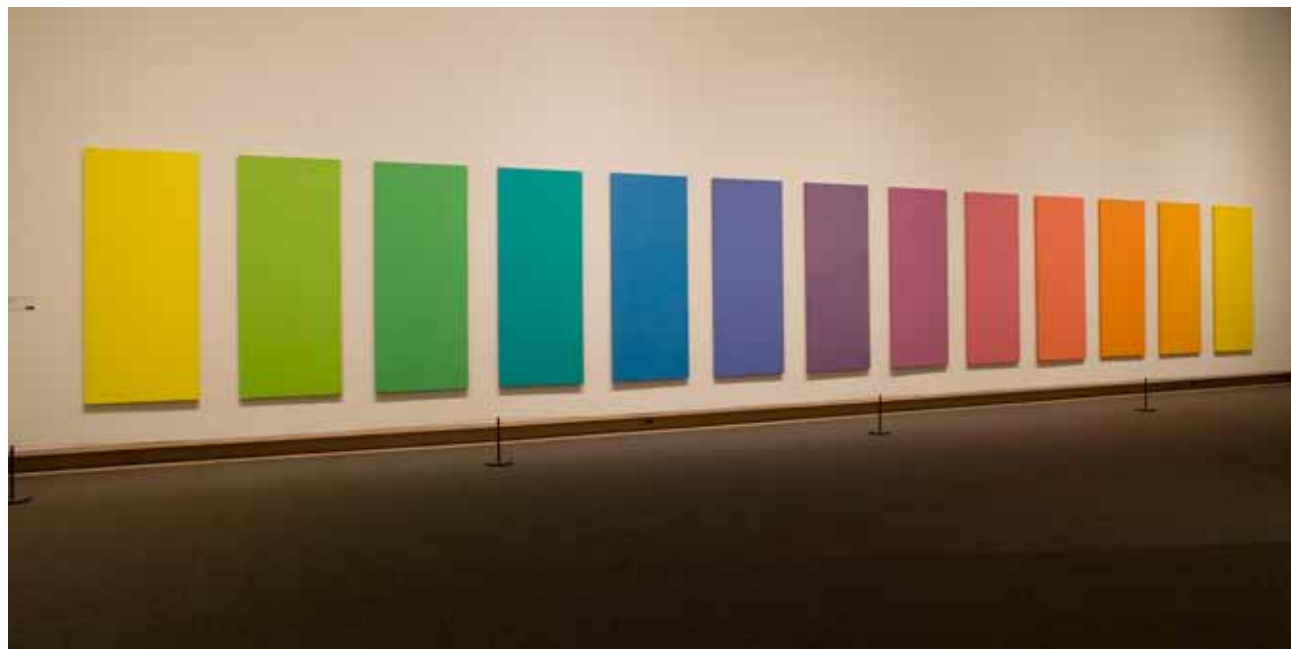
RS: I have been to that room on a recent visit to Gehry’s building. It’s very nice. The shape and proportions are very interesting.

EK: That’s true. And it’s got a skylight above. There is red, black, blue, green, and purple – they are all two-panels relief paintings. There’s no yellow.

RS: You already have that huge yellow piece in the auditorium.

EK: Yes, Suzanne [Pagé] said to me, “We want color in our auditorium.” I am proud of what I did for Bernard Arnault. But right now, being able to paint is the only thing I want to do. Everything else is not *so* important anymore.

RS: I’ll tell you a funny story that was told to me by my aunt. She was a collector and a person who organized exhibitions in the 1930s and 1940s. She knew everybody. She knew Matisse and she owned a great canvas, “The Grand Interior in Nice” [1919 or 1920], which is now at the Art Institute of Chicago. He used to visit her at her suite at the Georges V when she was in Paris. And she once asked him how he dealt with the anxiety of working. He said, “It’s very simple, whatever I do, I know my mother will love it.” [*laughs*]. Now, that’s the strangest story about Matisse I’ve ever heard, but I think that maybe in some ways it’s the way one should deal with uncertainty, even though your mother was not quite so supportive. [*laughs*]



Spectrum V, 1969
Huile sur toile, 13 panneaux séparés, chaque panneau 214 x 87 cm, l’ensemble 213,4 x 1493,5 cm, intervalle de 30,5 cm
Oil on canvas, 13 separate panels, 84 1/4 x 34 1/4 in each, 84 x 588 in overall, 12 in interval
The Metropolitan Museum of Art, New York



RS : Mais ton père, lui, te soutenait, non ?

EK : Beaucoup.

RS : Autrement dit, si l'un des parents pense que tu ne fais pas une terrible erreur, alors on...

EK : En fait, cela m'était égal. Je peux créer des œuvres qui ne suscitent aucune réaction et ce n'est pas un souci. J'ai été invité à préparer une exposition de dessins de Matisse appartenant à la fondation Pierre et Tana Matisse. L'exposition se tiendra au Mount Holyoke College Art Museum, où je travaille avec le directeur, John Stomberg. Question couleurs, Matisse est vraiment un génie.

RS : C'est vrai.

EK : L'important en ce qui concerne les panneaux de couleurs et le rideau de scène « Spectrum » pour Bernard Arnault, c'est que j'ai éprouvé de la joie à résoudre le problème. Tu sais, ce côté : « Je peux le faire ! » Mon travail n'a pas besoin de plaire, mais il est attirant, je crois. Je veux que mes tableaux réveillent le regard. Mais c'est une œuvre qui demande du temps.

RS : Le temps qu'il mûrisse en toi. Mais n'ai pas d'inquiétude : le public réagira de façon très positive.

EK : Tu sais, j'ai toujours été « solitaire ». J'ai pensé que je devais simplement continuer à faire ce que je faisais. Ce sentiment était très fort, même quand les gens n'accueillaient pas mon travail comme je le souhaitais. J'étais un coloriste et j'ai apporté de France en Amérique un autre genre de couleur. J'aimais Andy [Warhol] et Roy [Lichtenstein] ; ils ont introduit des couleurs fortes. Mais je me sentais unique à ma façon, comme tous les artistes dont la personnalité exprime la force de leur engagement dans la création artistique.

EK : She wasn't at all! *[smiles]*

RS: But your father supported you, didn't he?

EK. Very much.

RS: So, if one of two parents thinks you're not making a terrible mistake, then you...

EK: Well, it wouldn't have made any difference to me. I can make some works that have no response and feel OK about it. You know, I have been invited to do a show of Matisse drawings from the Pierre and Tana Matisse Foundation. It's going to be at Mount Holyoke College Art Museum where I am working with the director John Stomberg. Matisse is a genius about color.

RS: He is.

EK: What's important about the color panels and the "Spectrum" curtain for Bernard Arnault is that it was a joy to solve the problem. You know, "I can do this!" My work doesn't have to be liked, but it's engaging, I think. I want to use the eye with my paintings. But I think my work takes time.

RS: Time to grow on you. You needn't worry. People are going to respond very positively.

EK: You know, I have always been a "loner". I felt like I just had to keep doing what I was doing. I always felt very strongly about that when people weren't responding the way I wanted them to. I was a colorist, and I brought a different kind of color to America from France. I liked Andy [Warhol] and Roy [Lichtenstein] – they brought strong color. But I felt unique in some way. Like all the artists who have shown a unique personality that demonstrated how much they were involved in making art.



Frank Gehry, Ellsworth Kelly, Bilbao, ca.1996



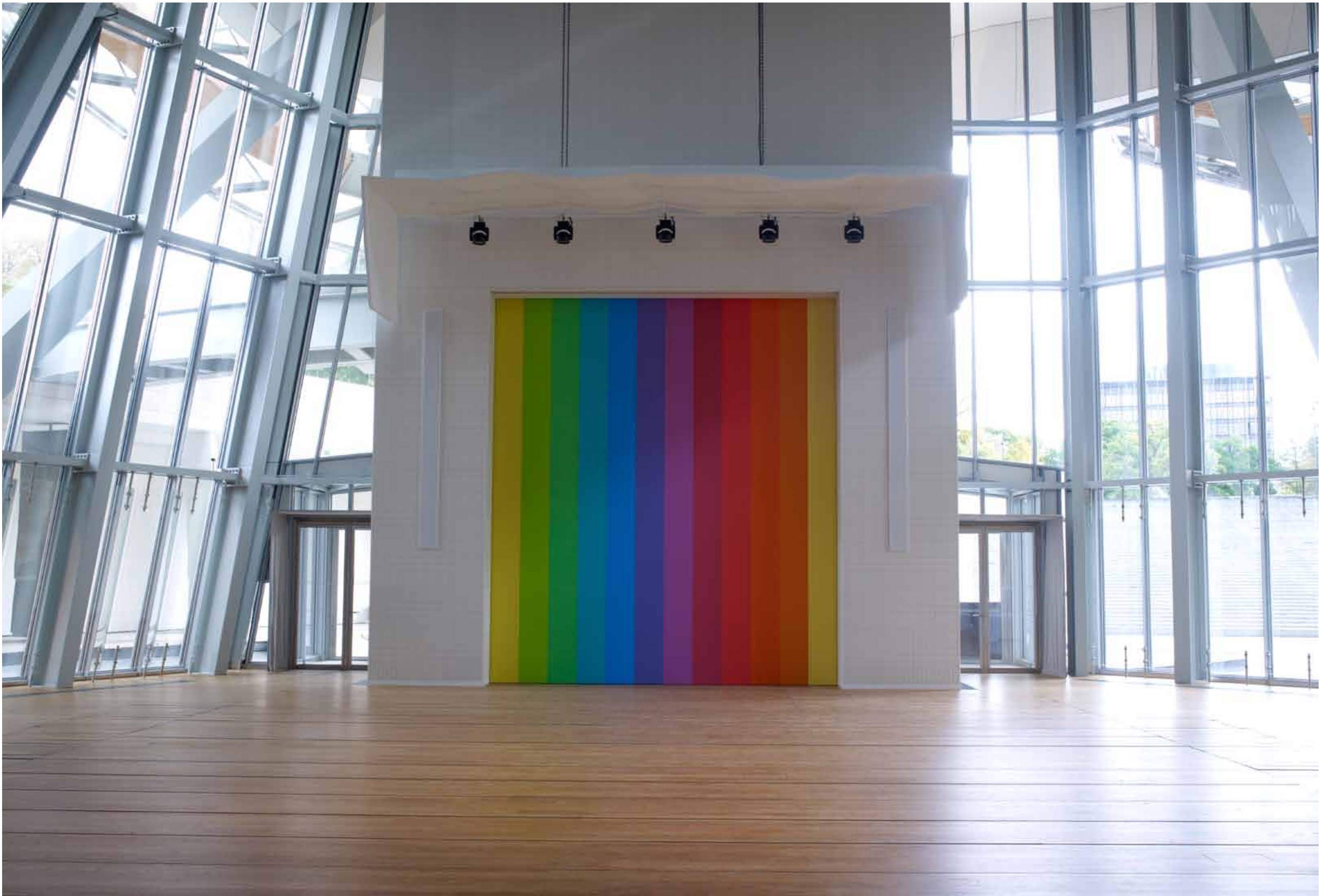


Fondation Louis Vuitton Collection



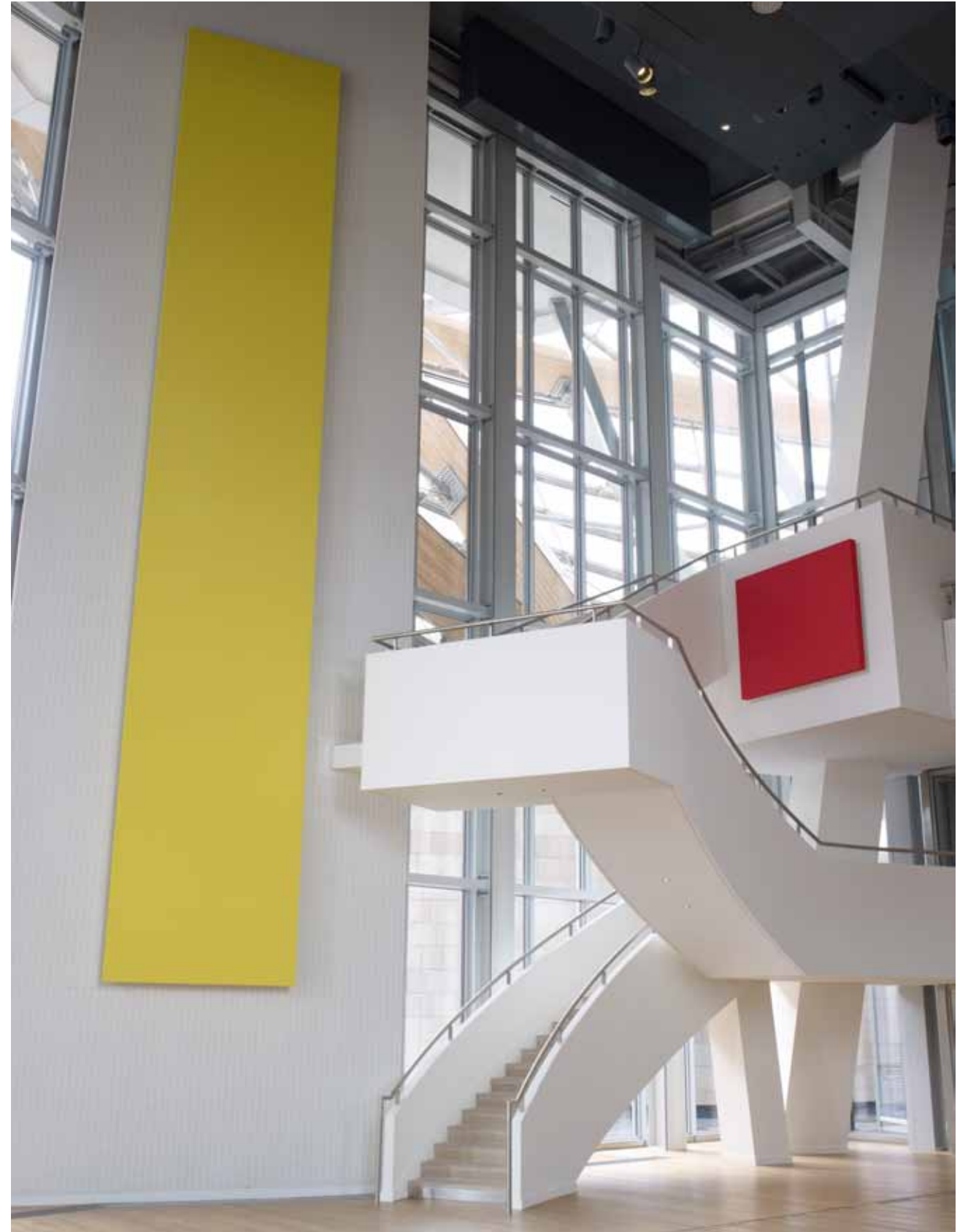
Tropical Plant, St. Martin, 1981
Mine de plomb sur papier, 60,9 x 47,7 cm
Graphite on paper, 23 x 18 in

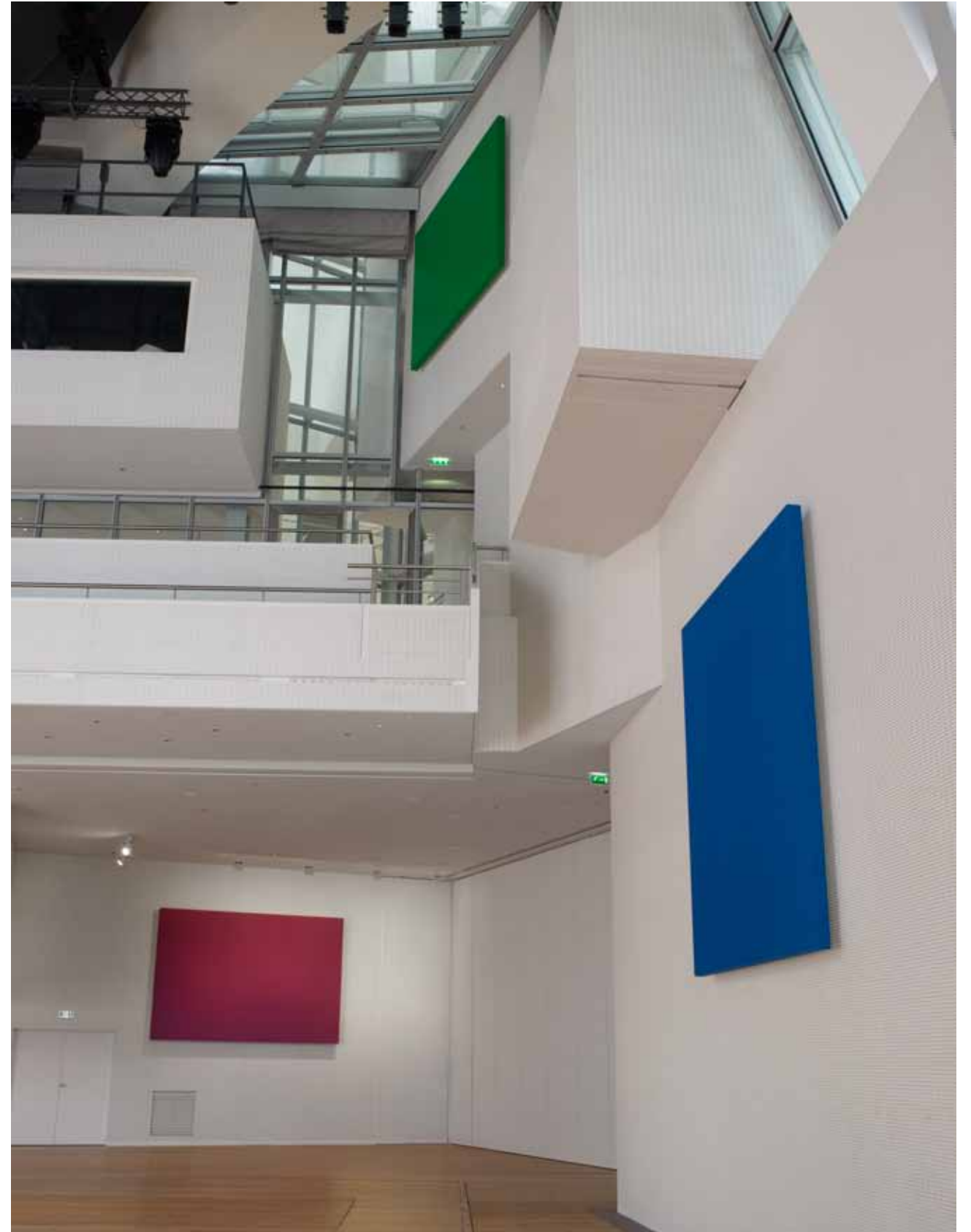


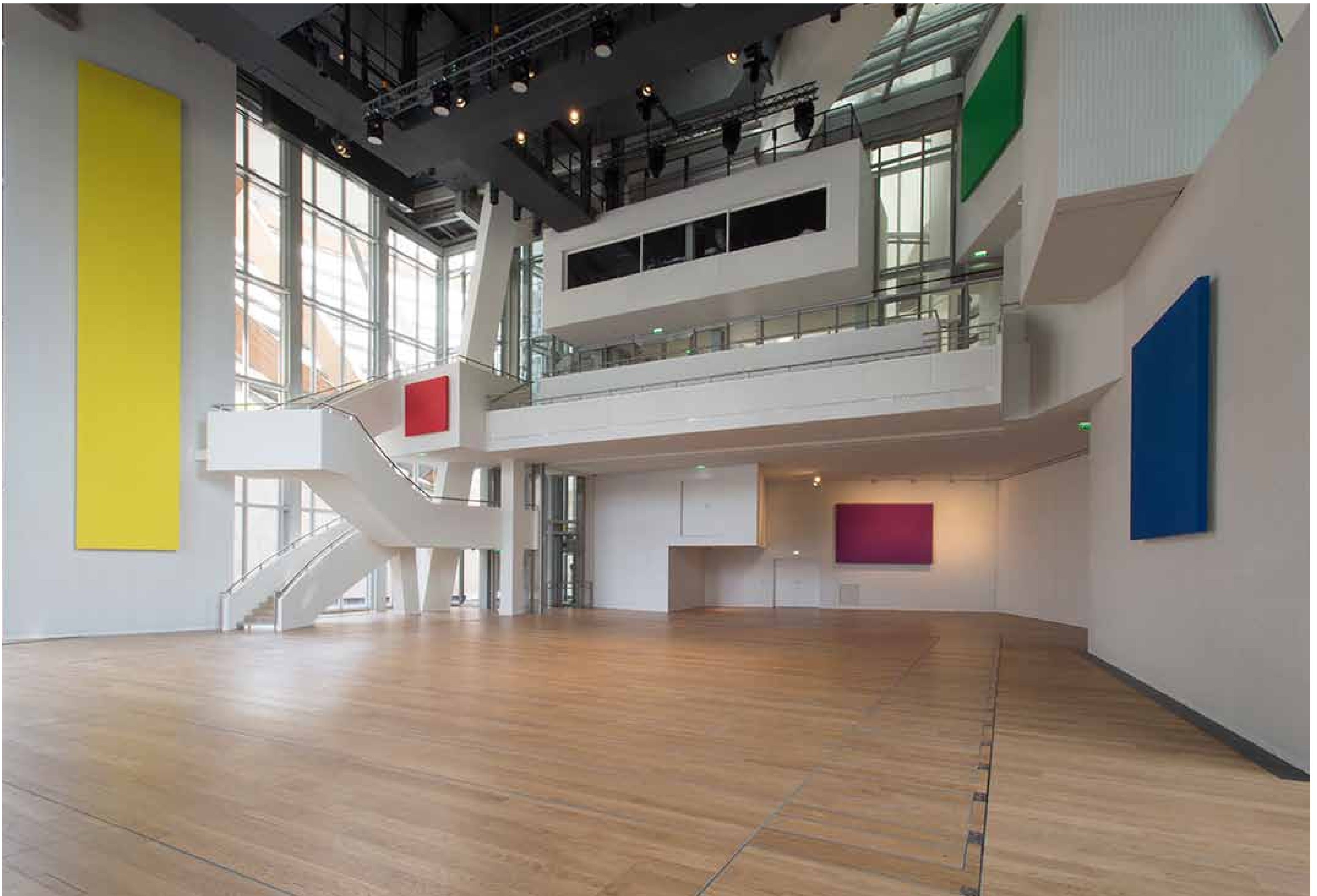














[Pages précédentes / Previous pages](#)

Spectrum VIII, 2014

Acrylique sur toile, douze panneaux joints 635 x 584.2 cm
Acrylic on canvas, twelve joined panels 250 x 230 in

Color Panels (Red Yellow Blue Green Purple), 2014

Tissu coloré / Colored fabric
Rouge : 162,6 x 198,1 x 10,2 cm / Red: 64 x 78 x 4 in
Jaune : 1117,6 x 190,5 x 10,2 cm / Yellow: 440 x 75 x 4 in
Bleu : 306,1 x 287 x 10,2 cm / Blue: 120 1/2 x 113 x 4 in
Vert : 228,6 x 294,6 x 10,2 cm / Green: 90 x 116 x 4 in
Violet : 243,8 x 365,8 x 10,2 cm / Purple: 96 x 144 x 4 in



Red Curve in Relief, 2009

Huile sur toile, 2 panneaux joints, 195.8 x 149 x 7 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 77 3/32 x 58 21/32 x 2 3/4 in



Blue Diagonal, 2008
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 219,5 x 154 x 6,8 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 86 27/64 x 60 5/8 x 2 43/64 in



Green Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 203,4 x 159 x 6,7 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 80 5/64 x 62 1/4 x 2 41/64 in





Concorde Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 158,4 x 203,4 x 6,7 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 62 23/64 x 80 5/64 x 2 41/64 in



Purple Curve in Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 177,8 x 133 x 6,7 cm
Oil on canvas, two joined panels, 70 x 52 3/8 x 2 5/8 in

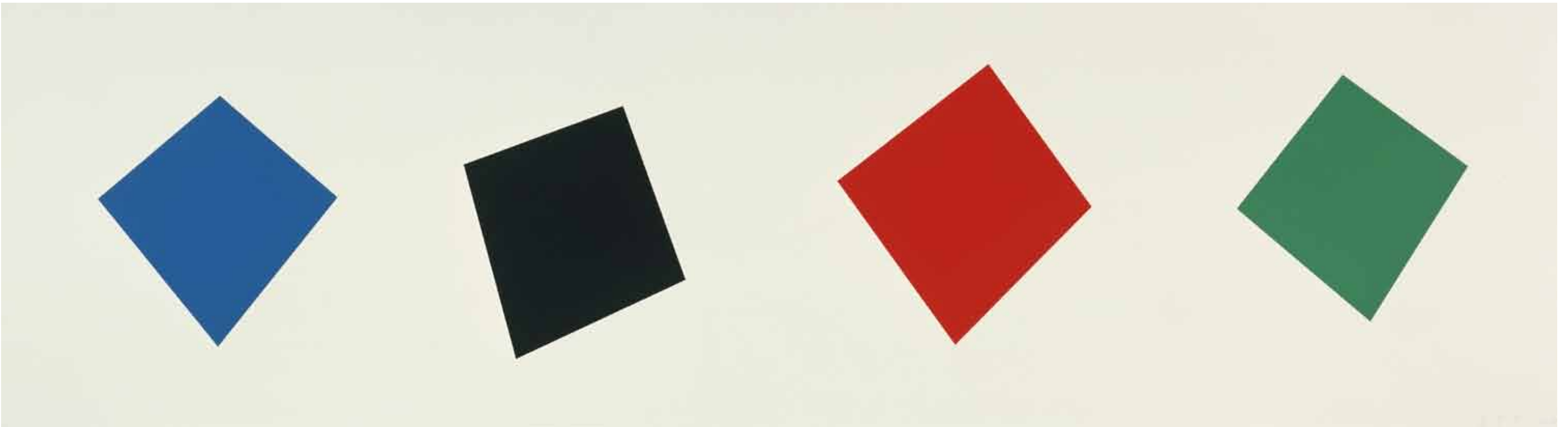




Color Squares 1, 2011
Lithographie, tirage n° 8/35, 53,3 x 195,6 cm
Lithography, Ed. 8/35, Lithography, Ed. 8/35, 21 x 77 in



Color Over Black, 2012
Lithographie, tirage n° 8/35, 53,3 x 195,6 cm
Lithography, Ed. 8/35, 20 x 77 1/64 in



Blue/Black/Red/Green, 2001
Quatre lithographies, tirage n° 17/35, 63,5 x 223,5 cm chaque
Four lithographs, Ed.17/45, each 25 x 87 in





Ann Hindry

Kelly : vivre l'espace de la couleur

Kelly: living the space of color

“It should meet the eye direct.” Ellsworth Kelly (1950)¹

Être confronté à une œuvre d’Ellsworth Kelly, c’est faire une expérience dans l’immédiateté. Tout est là, donné à voir. Nulle fiction, nulle illusion, nulle allusion ou métaphore, nulle interprétation à formuler. Reste à expérimenter la subtile altération jubilatoire qui s’opère dans notre perception de la couleur, de la lumière, de la forme et de l’espace que l’on partage avec elle. C’est également faire l’expérience de la présence littéraire d’un objet dans un espace *littéral*, tel que l’artiste l’a très tôt défini. L’art de Kelly déclenche ainsi chez le regardeur une démarche intuitive, à la fois introspective et sensorielle, en l’éveillant à une acuité visuelle d’autant plus réjouissante qu’elle se trouve souvent émoussée aujourd’hui par une imagerie contemporaine pléthorique. Cette relation simple et concrète n’exclut en rien la spéculation sémantique sur le *fait* de l’œuvre. Sa présence apodictique et sa force iconique singulière tiennent à l’itinéraire extrêmement exigeant, quasi impitoyable, que l’artiste s’impose à chaque fois pour arriver à ce qu’il envisage *exactement*.

En deçà de l’évolution formelle très riche d’une pratique magistralement ouverte, et si l’on en distingue la période séminale de ses années parisiennes au tournant des années 1950, un Kelly des années 1955-1960 peut paraître aussi nouveau, inattendu, à la fois différent et familier, qu’une œuvre des années 2000. Or l’artiste ne se répète jamais et les œuvres ne se ressemblent pas. La notion est totalement hors sujet pour une production qui se déploie selon un absolu de l’adéquation de la forme à la couleur, au format et à son inscription dans l’espace. Une riche dialectique entre bords et surface, couleur, forme et masse, formes peintes sur fond peint, panneaux monochromes, seuls, accolés

“It should meet the eye direct.” Ellsworth Kelly (1950)¹

To be confronted with a work by Ellsworth Kelly is to have an experience of immediacy: everything is there, given, to be seen. No fiction, no illusion, no allusion or metaphor, no interpretation to formulate: it’s all about experiencing the subtle, uplifting alterations in our perception of colour, light, form and the space that we share with it. That, and the literal presence of an object in a *literal* space, as the artist defined it early in his career. Kelly thus triggers an intuitive response in the viewer that is at once introspective and sensorial, by awakening a visual acuity that is all the more uplifting in that this faculty is so often blunted nowadays by the mass of contemporary imagery. This simple, concrete relation does not, however, exclude semantic speculation on the *fact* of the work. Its apodictic presence and its singular iconic force are the product of the extremely demanding, almost unsparing path from which the artist has never swerved, in order to achieve – *exactly* – what he has in mind.

Irrespective of the very rich formal evolution pursued by this magisterially open practice, and with the exception of the seminal period of the artist’s Parisian years at the turn of the 1950s, a Kelly from the 1955–60 period seen today can seem as new and unexpected, as different yet familiar, as a work from the 2000s. Now, this is an artist who never repeats himself; the works do not look alike. This notion is totally irrelevant when discussing work that is articulated in keeping with an absolute matching of form, colour, format and inscription in space. A rich dialectic between edges and surface, colour, form and bulk, painted forms on painted ground, monochrome panels, alone, stuck together or distributed over the wall (and later, like the ones

¹ Cité par Diane Waldman, Diane Waldman, in *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1987.

¹ Quoted by Diane Waldman, in *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1987.



Pony, 1959
Aluminium peint, 78,7 x 198,1 x 162,6 cm
Painted aluminum, 31 x 78 x 64 in
Private collection

ou distribués sur le mur (et plus tard, tels ceux de la Fondation Louis Vuitton, placés l’un sur l’autre), découpes asymétriques, elliptiques, se déclinant à deux ou en nombre, jouant des lignes tendues, droites ou courbes, ou bien une combinaison des deux². Il s’agit plutôt d’une *opera infinita*, dont chaque composant – chromatique, formel, dimensionnel – et donc chaque

at the Fondation Louis Vuitton, placed on top of one another), asymmetrical and elliptical cutouts, in pairs or in numbers, playing on taut, straight or curved lines, or a combination of the two². It is more a case of an *opera infinita* in which each component – chromatic, formal, dimensional – and therefore each unique, finished “object,” whether flat or three-dimensional, is the result

² Les tableaux de la collection de la Fondation Louis Vuitton sont exemplaires d’une configuration privilégiée par Kelly dans les deux dernières décennies : dialectiser la forme tout en affirmant l’identité physique de l’œuvre, en apposant un panneau découpé monochrome sur un autre en général plus petit. Toute suggestion de composition est donc écartée, mais la tension visuelle et la pression spatiale sont ainsi magnifiées dans des œuvres qui avancent dans l’espace du regardeur.

² The paintings in the Fondation Louis Vuitton collection are typical of a configuration favoured by Kelly over the last two decades, in which form is dialectized while asserting the physical identity of the work by placing a cut monochrome panel panel on another, generally smaller one. This preempts any suggestion of composition but magnifies the visual tension and spatial pressure in works that come out into the viewer’s space.

« objet » unique fini, qu’il soit plan ou en volume, est issu de la recherche obstinée, irrédentiste, de cette adéquation parfaite. Les surfaces étales, de couleur intense, ne présentent ni incident, ni trace de pinceau ni une quelconque intervention de l’artiste, de sorte que « le regardeur ne se focalise pas sur cela³ », explique-t-il. Chacun garde donc en soi une image eidétique de sa rencontre avec un Kelly. La prégnance mnémonique est celle de la force frontale d’un champ de couleur aux contours indiscutables. Une image persistante, sinon tout à fait imaginaire, du moins inexacte, et pour cause. Une appréhension définitive, une vision « une fois pour toutes » serait impossible. Le plaisir est donc éternellement recommencé.

Cette acuité visuelle qu’il convoque d’emblée chez qui se trouve face à ses œuvres, est, chez Kelly, une faculté exercée depuis toujours. Dès l’enfance, il porte sur le monde autour de lui un regard aiguisé en s’arrêtant moins sur des objets constitués et identifiés de la réalité organisée que sur des aperçus de formes, de couleurs, d’ombres et de lumière. C’est de ces phénomènes optiques transitoires extraits du tissu sémantique du monde dont son jeune univers perceptif se nourrit le plus volontiers⁴. Cette « saisie » visuelle qu’il a spontanément émancipée de son origine informera sa production artistique entière. Que ses œuvres aient un point de départ dans une forme extérieure ou non, il les cisèlera au cordeau de la vision mentale qu’il en a, selon un long processus de décisions successives allant, sans limites de durée, du choix premier à la version définitive, en passant par nombre d’altérations, des plus radicales au plus infimes.

En 1948, jeune artiste de vingt-cinq ans, formé deux ans durant à l’école du Museum of Fine Art de Boston, il revient à Paris, nanti du célèbre *G.I. Bill*, après un bref passage dans la ville en tant que soldat en 1944. Il y regarde, autant qu’il est alors possible, tous les grands modernes européens, Cézanne et Van Gogh, dont il remarque le travail sur la structure, mais aussi Picasso, Braque, Miró ou Mondrian... Il s’imprègne de l’architecture romane dont l’austérité paisible de lignes claires et l’organisation modulaire des éléments – arcs, colonnes, chapiteaux – l’impressionnent durablement.

³ Entretien avec l’auteur, in *Artstudio*, n° 24, « Spécial Ellsworth Kelly », printemps 1992, p.29.

⁴ Il a raconté à plusieurs reprises comment, encore écolier, souffrant, il s’était évanoui puis réveillé la tête en bas. Le sens du monde ainsi transformé, ses formes lui avait parues magiques.

of this dogged, irredentist search for that perfect match. The smooth surfaces of intense colour are devoid of incident, or the marks of the brush or any other kind of intervention by the artist – the aim being, says Kelly, that “the viewer doesn’t focus on that³”. Each viewer thus comes away with an eidetic image of their encounter with a Kelly. It resonates in the memory with the frontal power of a field of colour whose contours are incontestable. A persistent if not totally imaginary – but in any case inexact – image. Inevitably, for a definitive perception, a “once and for all” vision, would be impossible. Pleasure is thus constantly renewed.

This visual acuity which he immediately elicits from the person facing his works is a faculty that Kelly has always exercised. Since childhood, he has cast a keen eye on the world around him, dwelling less on the constituted, identified objects of organised reality than



White Plaque : Bridge Arch and Reflection, 1955
Huile sur bois, 2 panneaux séparés par une bande de bois, 162,6 x 121,9 x 1,3 cm
Oli on wood, 2 panels separated by a wood strip, 64 x 48 x 1/2 in
The Museum of Modern Art, New York

³ Interview with the author in *Artstudio* 24, “Special Ellsworth Kelly,” spring 1992, p. 29.



Il parcourt les musées, où il peut faire l'expérience directe des grandes œuvres de la peinture occidentale, visite les collections des arts lointains – byzantin, africain, dont il admire le mode artistique mural itératif et anonyme. À tout moment de ses déambulations dans la ville, son œil alerte enregistre des aperçus fugaces, d'autant plus aisément détachés de la signification des choses que la réalité dont elles sont issues lui est peu familière. Il arpente ainsi les rues, notant les diverses particularités architecturales des nombreux ponts, scrutant les façades des bâtiments et des immeubles, la configuration, si différente pour lui, des portes ou des fenêtres. C'est l'une d'elles qui sera à l'origine de son œuvre considérée aujourd'hui comme fondatrice : *Window, Museum of Modern Art, Paris*. Réalisée en 1949 à partir d'une des fenêtres du Palais de Tokyo, qui abritait à l'époque le musée national d'Art moderne où Kelly se rendait régulièrement, elle est constituée de deux toiles monochromes délimitées par une structure externe et interne en bois noir, reproduisant la configuration du modèle d'origine. Trois éléments fondamentaux de la démarche à venir sont posés : l'image *est* le champ du tableau ; la surface est éclatée matériellement en plusieurs parties ; la question de la composition interne est évacuée par l'usage des baguettes de bois verticales sur le panneau inférieur. L'œuvre n'est plus une image abstraite de la réalité mais un objet au monde. Sa réalité physique l'ancre comme telle dans la réalité spatiale qu'elle occupe. « Au lieu de faire un tableau qui serait l'interprétation d'une chose vue, ou bien une image au contenu inventé, j'ai fait un objet et je l'ai présenté comme seulement lui-même », expliquera-t-il encore à la fin des années 1970, confirmant la clarté de ses intentions dès cette époque⁵. Il allait poursuivre le thème de la fenêtre avec *Window V* (1950) qui, pour être en revanche une seule surface plane, barrée de motifs linéaires transversaux (le substrat mnésique d'ombres portées sur une portion trapézoïdale du mur de la cage d'escalier de son domicile), est déjà un « *shaped canvas* », une découpe libérée de l'orthogonalité séculaire. Il choisira en outre d'émanciper le tableau du mur en le suspendant au plafond, au centre de la pièce. Un pas supplémentaire vers cet espace médian que l'artiste va développer désormais entre sculpture

⁵ Ellsworth Kelly, in *Ellsworth Kelly, Paintings and Sculptures, 1963-1979*, catalogue, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979.

on perceptions of forms, colours, shadow and light. It was from these transient optical phenomena in the world's semantic fabric that his young perceptual universe was most inclined to take nourishment⁴. This visual capture which he spontaneously emancipated from its context has informed all his artistic production. Whether or not his works originate in an external form, he chisels them to the rigorous lines of his mental vision in a long sequence of decisions going from the initial choice to the final version, via numerous alterations, from the most radical to the infinitesimal.

In 1948, as a young artist aged twenty-five, with two years behind him at the School of the Museum of Fine Arts in Boston, he went to live in Paris, thanks to the famous GI Bill, returning to the city where he had stayed briefly as a soldier in 1944. There he saw all he could take in of the great European moderns: Cézanne and Van Gogh, whose work on structure he noted carefully, but also Picasso, Braque, Miró and Mondrian. He looked attentively at the Romanesque architecture, whose peacefully austere, clear lines and modular organisation of arches, columns and capitals left a lasting impression. He explored the museums, where he could gain direct experience of the great works of Western painting, visited collections of more remote cultures – Byzantine and African, admiring the iterative and anonymous mural art. At all times, when wandering through the city, his alert eye would record fleeting perceptions that he could detach all the more easily from the meaning of things in that the reality from which they emerged was unfamiliar to him. He thus walked the streets, noting the various architectural features of the many bridges, perusing the facades of buildings and blocks, and the configuration – so different for him – of the doors and windows. One of the latter was indeed the starting point of what is now considered one of his founding works: *Window, Museum of Modern Art, Paris*. Made in 1949 and based on one of the windows of the Palais de Tokyo, home at the time to the Musée National d'Art Moderne, where Kelly was a frequent visitor, it comprises two monochrome canvases delimited by an external and internal structure in black wood, reproducing the configuration of the original model. Three fundamental principles of his future approach were established here: the image *is* the field of

⁴ He has described on several occasions how, as a schoolboy, he was ill and fainted, "And when I came to, my head was upside down." This world turned topsy-turvy suddenly seemed "wonderful" to him.



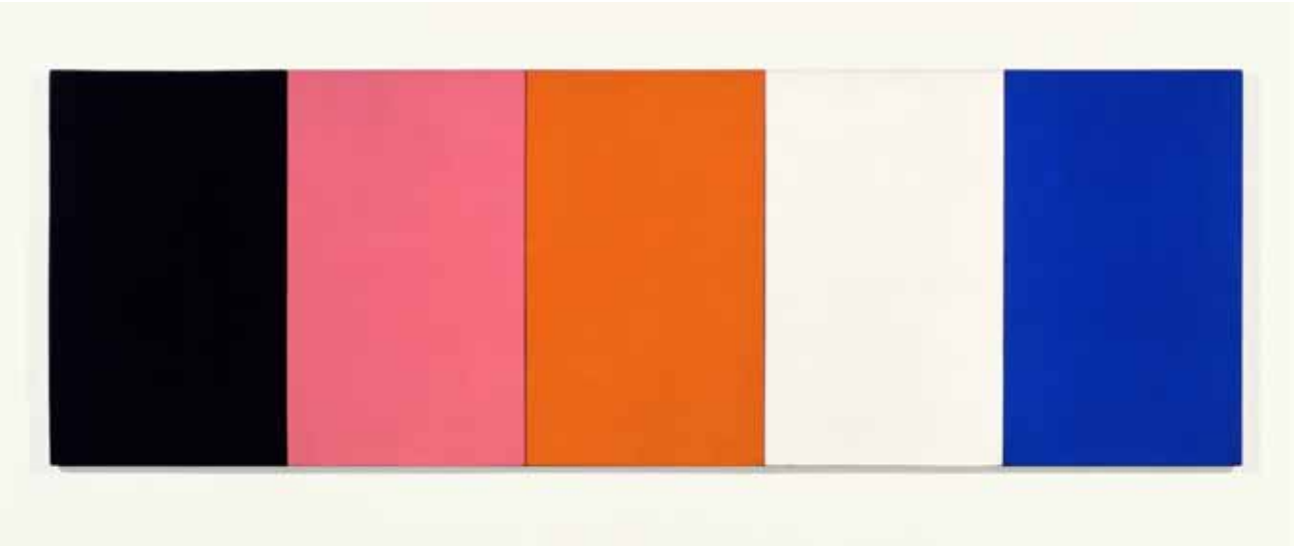
Window, Museum of Modern Art, Paris, 1949
Huile sur bois et sur toile, 2 panneaux joints, 128,3 x 49,5 cm
Oil on wood and canvas, 2 joined panels, 50 1/2 x 19 1/2 in
Collection of the artist



et peinture. Les ombres portées, ces formes fortuites qui apparaissent et disparaissent au gré de la direction de la lumière et du point de vue, traçant souvent très nettement les contours changeants d’un objet, d’une architecture, sont également une source de réflexion pour le jeune artiste. Dans le même temps, il exécute ses premiers dessins de plantes, le transfert d’un volume sur le plan. *Plant I* est blanc sur fond noir et *Plant II* est noir sur fond blanc. Comme dans un négatif photographique, le contour des figures n’est déterminé que par la ligne qui sépare la plage de blanc de la plage de noir. Par la suite, les dessins de plantes, profilées par le parcours d’un simple trait matisien fluide et continu sur la surface de papier, laissant le fond apparent à l’intérieur du motif, feront partie intégrante de sa pratique. L’interaction pressante des extrêmes noir et blanc sera également récurrente jusqu’à aujourd’hui. Le tableau *Untitled* (1988), par exemple, présente un plan presque carré constitué de deux panneaux joints en une droite diagonale. Le panneau noir a la configuration d’un trapèze droit et le blanc celle d’un triangle droit. Le trapèze noir occupe davantage de surface que le triangle blanc et sa pointe supérieure est légèrement décalée par rapport à l’angle droit du tableau. Si bien que l’hypoténuse du triangle droit, qui devrait coïncider exactement avec la ligne diagonale de jointure des deux panneaux, est légèrement décalée. Une disparité subtile qui accroche subrepticement le regard et que l’artiste cultive avec une grande efficacité dans le profilage de la découpe de ses formes, que celles-ci comportent un seul panneau ou plusieurs. L’œuvre est directement inspirée de la photo d’une ombre portée dans une embrasure de hangar, prise par l’artiste en 1977, soit plus de dix ans auparavant. Kelly a effectivement commencé à prendre des photos de ses captations visuelles fugaces au cours de son séjour parisien, mais il ne les utilisera que ponctuellement au fil des ans, jamais systématiquement. Au cours des années 1950-1951, il décline la série des *La Combe* à partir des ombres linéaires portées sur les marches d’un escalier extérieur de la demeure d’amis. Il transfère les lignes brisées sur un plan, ou bien, ans le cas de *La Combe II*, il adapte le phénomène graphique sur un support constitué de neuf minces panneaux verticaux aux jointures pliables, une configuration classique de paravent, déclarant par là sans ambiguïté sa vision du tableau comme appartenant aux objets de la réalité. Il mènera cette idée du plié à son accomplissement tridimensionnel dès 1959 avec sa première sculpture,

the painting, the surface is materially fragmented into several parts, and the question of internal composition is evacuated by the use of vertical wooden battens on the lower panel. The work ceases to be an image abstracted from reality and becomes an object in the world. Its physical reality anchors it as such in the spatial reality that it occupies. “Rather than make a painting that would be an interpretation of a thing seen, or an image with an invented content, I made an object and I presented as only itself,” the artist explained towards the end of the 1970s, confirming the clarity of his intentions at this early stage⁵. He continued the theme with *Window V*, which, while only a single plane surface crossed with transversal linear motifs (the mnesic substrate of cast shadows on a trapezoidal portion of the stairwell wall at his home), is already a *shaped canvas*, a cutout freed of the age-old orthogonality. In addition, he chose to free the painting from the wall by hanging it from the ceiling in the centre of the room: one more step towards that median space between sculpture and painting that the artist would soon develop. Cast shadows, those fortuitous forms that appear and disappear with the angle of the light and viewpoint, often tracing the shifting outlines of an object or a structure with great clarity, also stimulated the young artist’s ideas. At this time, too, he made his first drawings of plants, transferring a volume onto the plane. *Plant I* is white on a black ground, and *Plant II* is black on a white ground. As in a photographic negative, the outline of the figures is determined only by the line that separates the expanse of white from the expanse of black. Later, drawings of plants, defined simply by a fluid and continuous Matisian line on the surface of the paper, leaving the ground visible inside the motif, became an integral part of his practice. The pressing interaction of the extremes of black and white has also been a recurring feature ever since. For example *Untitled*, a painting from 1988, shows an almost square plane constituted by two panels joined along a diagonal straight line. The black panel has the configuration of a right-angled trapeze and the white one that of a right-angled triangle. The black trapeze occupies a larger area than the white triangle and its upper tip is slightly shy of the painting’s right angle, with the result that the hypotenuse of the right-angled triangle, which should coincide exactly with the diagonal

⁵ Ellsworth Kelly, in *Ellsworth Kelly, Paintings and Sculptures, 1963-1979*, catalogue, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979.



Painting for a White Wall, 1952
Huile sur toile, 5 panneaux joints, 60 x 180 cm
Oil on canvas, 5 joined panels, 23 1/2 x 71 1/4 in
Glenstone

*Pony*⁶. Mais toujours à Paris, il exécute une saisie graphique d’une arche du pont Marie se réfléchissant dans l’eau de la Seine, qu’il transformera une fois de retour aux États-Unis, en 1955, en un tableau monochrome blanc fait de deux panneaux ronds tronqués et joints horizontalement à leur césure par une bande de bois. Une peinture/objet qui rapporte le volume au plan. Les courbes, segments de cercles, qui trouvent souvent leur source dans la réalité des formes volumétriques, occuperont ensuite une place récurrente dans l’œuvre entier. Rapportées au plan, elles induisent une tension singulière au tableau, l’ouvrant plus immédiatement encore sur l’espace autour. L’investigation phénoménologique parisienne de Kelly se poursuivra aussi par l’usage de l’aléatoire et du hasard, favorisé par son observation des pratiques surréalistes et par sa rencontre avec Jean Arp. Il y voit une méthode pour éviter toute subjectivité. Utilisant la grille modulaire prisée par les avant-gardes comme une issue au piège de la composition propre à l’espace pictural abstrait du monde, il exécute de grands collages

⁶ Les sculptures qui suivent *Pony* – *Gate* et *Red Rocker* – sont aussi très « planes » : des panneaux joints ou accolés comme des tranches de dépliant. Ainsi, même la somptueuse *White Curves* de la Fondation Beyeler est la déclinaison d’une pliure. La très frontale *Curve XXXI* (1982), en acier, offre, avec ses côtés latéraux courbes, l’impression paradoxale d’une surface dure gonflée sous la pression.

of the join between the two paintings, is slightly askew. This subtle disparity surreptitiously draws the gaze. It is the kind of thing that the artist cultivates to great effect in profiling and cutting his forms, whether these are constituted by one panel or several. The work is directly inspired by the photo of a cast shadow in the embrasure of a hangar, taken by the artist in 1977, more than ten years earlier. Kelly did begin taking photos of his fleeting visual captures during his sojourn in Paris but used them only occasionally over the years, never systematically. In 1950 and 1951, his *La Combe* series was based on the linear shadows cast on the outside steps of a friend’s house. He transferred the broken lines onto a plane or, in the case of *La Combe II*, adapted the graphic phenomenon onto a support made up of nine fine vertical panels with foldable joins, a classic screen structure, thereby unambiguously stating his vision of the picture object as belonging in the world of real things. He took this idea of folding to its three-dimensional fulfilment with his first sculpture, *Pony*, in 1959⁶. Still in Paris, though, he executed a graphic

⁶ The sculptures that followed *Pony*, *Gate* and *Red Rocker*, are also very “planar”: panels joined or glued like the sections of a foldout. Even the sumptuous *White Curves* at the Beyeler Foundation is a variation of a fold. The very frontal *Curve XXXI*, 1982, in steel, has curved lateral sides, giving the paradoxical impression of being a hard surface swelled by pressure.





Colors for a Large Wall, 1951
Huile sur toile, 64 panneaux joints, 240 x 240 cm
Oil on canvas, 64 joined panels, 94 1/2 x 94 1/2 in
The Museum of Modern Art, New York

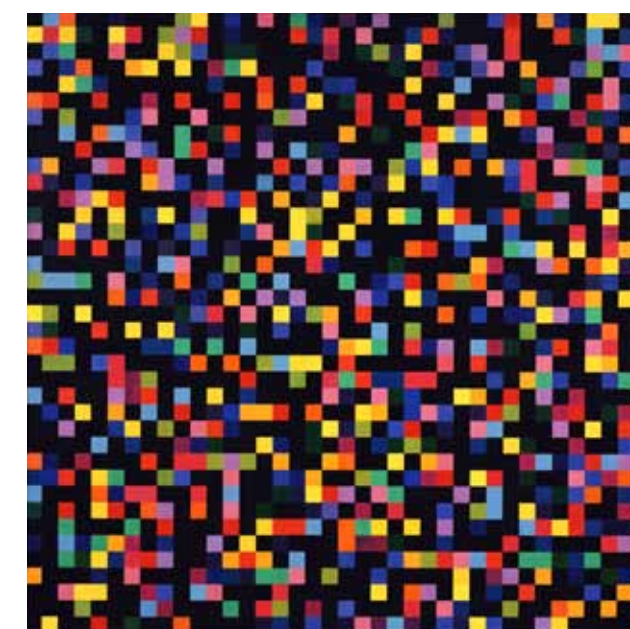


Spectrum Colors Arranged by Chance II, 1951
Collage on paper 39 1/4 x 38 1/4 in
Collage sur papier, 97,2 x 97,2 cm
The Museum of Modern Art, New York

à l'aide de petites gommettes industrielles colorées qu'il tire au hasard et place sur la grille selon un mode systématique prédéterminé. De cette série de *Spectrum Colors Arranged by Chance* naîtra *Colors for a Large Wall* (1951)⁷. Ce tableau ambitieux, de grande dimension, trouve des échos dans l'œuvre entier. Il consiste en une grille d'échiquier type de 64 « cases », 64 petites peintures monochromes de 30,5 cm, accolées en rangées de huit. La structure interne du tableau est déterminée par la ligne de jointure des carrés contigus. Le principe d'une seule couleur par élément est établi. Il se retrouve jusqu'à aujourd'hui, en majesté, dans l'auditorium de la Fondation Louis Vuitton. La notion essentielle de *mur*, utilisée dans le titre, annonce ouvertement la préoccupation architecturale. Elle l'est aussi peu après dans *Painting for a White Wall* (1952), longue œuvre horizontale faite de cinq panneaux monochromes adjacents, au voisinage chromatique audacieux – notamment la suite des trois premiers : noir, rose, orange. Kelly raconte volontiers l'incompréhension qu'elle a

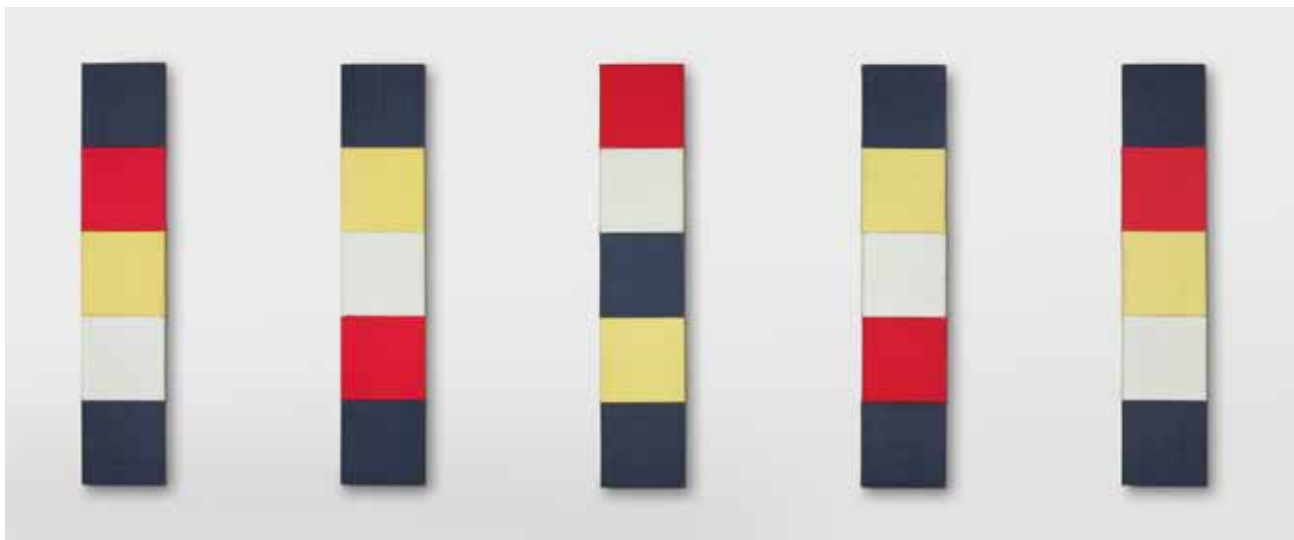
⁷ On peut imaginer ici l'impact de l'œuvre de John Cage, et notamment de pièces telles que *Works for Prepared Piano* (1946-1948), sur le jeune Kelly, qui rencontra le compositeur à Paris et se lia d'amitié avec lui.

capture of an arch on the Pont-Marie bridge reflected in the waters of the Seine which, after his return to the United States, in 1955, he transformed into a white monochrome painting constituted by two truncated round panels joined horizontally at their caesura by a strip of wood. A painting/object that transfers volume to plane. Curves, segments of circles often originating in the reality of volumetric forms, have since been a recurring feature throughout his work. Transferred to a plane, they induce a singular tension in the picture object, opening it up even more immediately to the space around it. Kelly's Parisian phenomenological investigation also continued in the use of the random, of chance, favoured by his observation of Surrealist practices and his encounter with Hans Arp. He saw this as a good method for avoiding subjectivity of any kind. Using the modular grid prized by the avant-gardes as a way of avoiding the trap of composition that besets the pictorial space abstracted the world, he made large-scale collages constituted by small industrial coloured stickers, which he picked out at random and placed on the grid following a predetermined systematic mode. From this series of *Spectrum Colors Arranged by Chance* came *Colors for a Large Wall* (1951)⁷.



Spectrum Colors Arranged by Chance, 1951-1953
Huile sur bois, 152,4 x 152,4 cm
Oil on wood, 60 x 60 in
San Francisco Museum of Modern Art

⁷ We can imagine the impact on the young Kelly when he discovered the work of John Cage, whom he met in Paris and befriended. *The Works for Prepared Piano*, 1946-1948, particularly.



Red Yellow Blue White, 1952
Coton teinté, 25 panneaux en 5 parties, chaque panneau 152,4 x 30,5 cm, l'ensemble 152,4 x 375,9 cm
Dyed cotton, 25 panels in 5 parts, each panel 60 x 12 in, overall 60 x 148 in
Philadelphia Museum of Art

suscitée : « Les gens disaient : cela ne suffit pas, il n’y a aucune marque dessus [...]. D’après eux, cela revenait simplement à montrer les couleurs. Et j’ai dit : c’est exactement ce dont il s’agit : d’énoncer les couleurs⁸ ! » Énoncer les couleurs. Le parti pris tautologique de titrer les œuvres en en nommant simplement la couleur et la forme, et qui concerne la majeure partie de son vaste répertoire de grandes configurations spécifiques, commence la même année. Cette invitation explicite à une rencontre d’autant plus intense qu’elle est sans digression possible, commence avec *Twenty-five Panels : Red Yellow Blue and White* (1953) – cinq colonnes de cinq panneaux carrés joints de 59,7 sur 36,2 cm, distribués régulièrement sur le mur. Ce dernier devient aussi une composante littérale de l’œuvre. L’œuvre est donc rendue délibérément tributaire de sa participation réelle au lieu. Une dépendance choisie que Kelly marquera au cours des décennies suivantes, notamment avec des tableaux en deux panneaux formant un angle entre mur et sol tel que *Blue Red* (1966).

Créée lors d’un bref séjour à Sanary, *Twenty-five Panels* porte déjà en elle la potentialité, pour ce qui est

This ambitious, large-scale painting is echoed throughout his work. It consists of a typical checkerboard with 64 “squares,” 64 small monochrome paintings 30.5 cm, joined together in rows of eight. The painting’s internal structure is determined by the join lines of the contiguous squares. The principle of a single colour per element is established here. It can still be found today, majestically deployed in the auditorium of the Fondation. The essential notion of the wall, used in the title, makes the architectural concern very clear. That is also pretty much the case in *Painting for a White Wall* (1952), a long horizontal work made up of five adjoining monochrome panels setting up bold chromatic relations – especially in the black/pink/orange sequence of the first three. Kelly readily recalls the incomprehension it met with at the time: “People said: it’s not enough, there aren’t any marks on it. [...] According to them, it was just stating colours. And I said: that’s exactly what it’s about: stating the colours!”⁸

Stating the colours. The tautological practice of titling works by simply naming their colour and form, which concerns the bulk of his great repertoire of big, specific

de l’essence de la démarche spatiale de l’artiste, de celle qui en marquera, soixante ans plus tard, une apothéose : *Color Panels (Red Yellow Blue Green Purple)*, conçue pour l’auditorium de la Fondation Louis Vuitton réalisé par son compatriote, Frank Gehry.

Kelly n’a jamais considéré son art comme étant tributaire de contingences autres que celles qui présentaient une relation directe avec l’acmé de son accomplissement. C’est ce qui lui confère une autorité immédiate sans injonction, une évidence sans didactisme. Et c’est en tout état de cause l’expérience qu’il nous est donné de vivre lorsque l’on pénètre dans l’auditorium du bâtiment de Gehry. La riche et complexe subtilité de conception maîtrisée à l’extrême, eu égard aux fortes contraintes, en premier lieu acoustiques, inhérentes à la destination du lieu, procure instantanément le sentiment d’une présence irréfragable : l’auditorium, pour qui le découvre, ne peut plus désormais être que celui-là et pas un autre. Kelly y a placé un ensemble d’œuvres conçues au cordeau, en symbiose parfaite avec ses particularités architecturales et une prise en compte des exigences de sa vocation finale. Une tâche ardue pour lui-même et pour tous les professionnels qui l’ont entouré, mais qui a amené l’artiste à montrer toute l’envergure de sa pratique. Les cinq panneaux monochromes rectangulaires rouge, jaune, bleu, vert et violet, distribués en différents points de l’architecture, et une œuvre en douze minces panneaux verticaux contigus, la dernière d’une déclinaison du spectre des couleurs commencée dès 1953 à Paris avec *Spectrum I*, mais dévolue ici à une fonction précise : le rideau de scène, *Spectrum VIII*.

L’entrée se fait par l’escalier établi à mi-hauteur, sur le flanc est, qui permet dès son premier palier une vue en surplomb qui embrasse la mesure du vaste volume en cathédrale baigné de lumière par les grandes ouvertures vitrées en est et en ouest. L’impression première est celle de la luminosité mouvante d’une monochromie oscillant entre le gris perle et le blanc grisé. L’œil est cependant d’emblée accroché, porté, guidé, par la forte présence de rectangles de couleur distribués dans un espace dont l’architecture interne est *per se* caractérisée par la densité quasi monochrome de ses volumineux modules et décrochements. La réussite finale est due à la rencontre de deux paradigmes d’exigence. L’architecte a dû gérer, en fonction de son projet d’ensemble, les exigences acoustiques et les contraintes logistiques propres aux salles de spectacle quand l’artiste a dû gérer, dans l’optique de son art, les contraintes du lieu donné.

configurations, began that same year. This explicit invitation to an encounter that is all the more intense in that it offers no possible digressions began with *Twenty-five Panels: Red Yellow Blue and White* (1953) – five columns of five adjoining square panels measuring 59.7 by 36.2 cm, distributed regularly over the wall. The latter also becomes a literal component of the work, which is thus deliberately made dependent on its actual participation in the place. Kelly has emphasised this willed dependence over the coming decades, notably with the two-panel paintings forming an angle between wall and ground, such as *Blue Red* (1966).

Made during a brief stay at Sanary, *Twenty-five Panels* already carries the potential – as regards the essence of the artist’s spatial approach – for what reached an apotheosis sixty years later: *Color Panels (Red Yellow Blue Green Purple)*, conceived for the auditorium at the Fondation Louis Vuitton, itself designed by his fellow countryman Frank Gehry.

Kelly has never considered his art as being dependent on any contingencies other than those that present a direct relation with the acme of its accomplishment. That is what bestows on it an immediate authority that is never injunctive, an obviousness that is never didactic. And it is certainly the experience we are given when we enter Gehry’s auditorium. The rich and complex subtlety of a conception that is extremely mastered, with regard to



Black White, 1988
Huile sur toile, 224 x 231,5 cm
Oil in canvas, 88 1/8 x 91 1/8 in
Musée national d’Art moderne, Centre Georges-Pompidou

⁸ Entretien avec Paul Taylor, *Artstudio*, n° 24, 1992, op. cit.

⁸ Interview with Paul Taylor, *Artstudio* 24, “Spécial Kelly,” spring 1992, Paris.



Fête à Torcy, 1952
Huile sur toile et sur bois, 2 panneaux séparés par une bande de bois, 115,6 x 97,2 cm
Oil on canvas and wood, 2 panels separated by a wood strip, 45 1/2 x 38 1/4 in
The Museum of Modern Art, New York

La luminosité irradiante des six formes orthogonales, aussi bien les cinq panneaux que le rideau de scène, est due autant à l'impact des couleurs qu'au placement minutieux des œuvres dans un espace difficile pour elles. Les couleurs « Kelly » ont été obtenues par un long travail sur du tissu coloré car il était impossible, au risque de parasiter l'acoustique, d'utiliser la peinture sur toile – le médium exclusif de l'artiste, dont il lui arrive de passer d'innombrables couches, des semaines durant, jusqu'à satisfaction. (Une utilisation du tissu coloré qui n'était pas cependant une première pour lui, puisqu'il avait fait usage pour l'œuvre séminale de Sanary citée ci-dessus, de coton teint trouvé au marché. L'objectif du *ready-made* était toutefois bien éloigné de l'obligation présente.) Le *Spectrum* quant à lui a été réalisé par le moyen d'un spray sur les bandes de toile tendues sur éléments d'aluminium.

the considerable constraints, primarily the acoustic one inherent in the function of the building, immediately produces the feeling of an irrefragable presence: the place, for whoever enters it, can now be only this, and not otherwise. Kelly has placed there a set of rigorously calculated works whose forms are in perfect symbiosis with its architectural particularities and totally integrating the requirements of its final function. It was an arduous task for him and for all the professionals working with him, but as a result the artist could show the full scope of his practice. The five monochrome rectangular panels – red, yellow, blue, green and purple – distributed around different points of the space, and a work comprising twelve thin, contiguous vertical panels, the last in a set of pieces permuting the colour spectrum begun in Paris in 1953 with *Spectrum I*, but here allotted a precise function as stage curtain: *Spectrum VIII*.

One enters via the staircase at mid-height, on the east side, offering, from the first landing, a view down onto the vast, high space bathed with light by the great glass openings facing east and west. The first impression is one of the shifting luminosity of a monochrome oscillating between pearl grey and grey-white. The eye, however, is caught, carried and guided by the strong presence of rectangles of colour distributed in a space whose internal architecture is characterised *per se* by the almost monochrome density of its voluminous models and setbacks. The final success is due to the encounter between two paradigms of rigour. The architect had to deal with the acoustic requirements and logistical constraints of the theatres, matching these with his overall project, whereas the artist had to cope with the constraints of the given place from the standpoint of his art. The radiant luminosity of the six orthogonal forms, both the five panels and the stage curtain, is due as much to the impact of the colours as to the meticulous placing of the works in a space that is difficult for them. Their “Kelly” colours were obtained by long work on the coloured fabric, for it was impossible to use paint on canvas – the artist's sole medium, of which he may sometimes apply countless layers, for weeks on end, until he is satisfied – because of the risk of it interfering with the acoustics. (This, though, is not the first time he has used coloured fabric; it was also employed in the seminal work made at Sanary, mentioned above, in dyed cotton found on the market. The objective of the readymade was, however, a long way from his obligations here.) As for the *Spectrum*, it was made using a spray on strips of canvas stretched on aluminium elements.



Spectrum IV, 1967
Huile sur toile, 13 panneaux joints, 297,2 x 297,2 cm
Oil on canvas, 13 joined panels, 117 x 117 in
The Museum of Modern Art, New York





Les panneaux de couleur sont tous de formats différents, ils sont placés en fonction de l'orientation de la salle et donc du type de lumière dont ils vont bénéficier. Ils se découvrent ensemble ou par groupe selon son positionnement dans la salle ; cette disparition/apparition dynamise l'espace. Le rythme des différents volumes du dispositif architectural intérieur devient interdépendant de la scansion des panneaux. Les décrochements et les angles démultiplient les points de vue. Les *panels* épousent les proportions du mur qui les accueille⁷. Ainsi le grand Jaune, qui traverse pratiquement la hauteur du lieu, emporte l'ensemble. L'épaisseur de sa tranche, bien visible à proximité, à hauteur des paliers, rappelle d'emblée la matérialité de tous. Par la simple ampleur de sa taille, il n'est pas à l'échelle du visiteur mais bien à celle du lieu. Il fait ainsi écho à un autre grand Jaune historique, le *Yellow Curve* installé pour le sol du « White Cube » de la galerie du Portikus à Francfort en 1990. Sa verticalité injonctive définissant son espace rappelle aussi le magistral *Four Panels*, installée dans le hall du Morton Meyerson Symphony à Dallas. Comme pour celles-ci, la précision infinie des mesures à cette échelle grandiose ouvre l'espace autour dans une tension qui rappelle au visiteur la situation de réciprocité dans laquelle il se trouve. Elle affirme une symbiose exceptionnelle dont la compréhension spontanée n'est pas déchiffrée mais *vue*. Voir Kelly, toujours.

The coloured panels are all in different sizes. They are placed in relation to the orientation of the space and, therefore, the kind of light they will receive. They can be viewed all together or in groups, depending on where we are standing in the space. This effect of disappearance/appearance imparts an overall dynamism. The rhythm of the different volumes of the internal architecture becomes interdependent with the rhythm of the panels. The setbacks and corners multiply points of view. The *panels* match the proportions of the host wall⁷. Thus, the big *Yellow*, which extends almost across the interior's full height, carries the ensemble. The thickness of its side, which is clearly visible from close-to, from the landings, immediately recalls the materiality they all have. By the simple sweep of its size, it is not on the scale of the visitor but of the place. It thus echoes another great historical yellow, the *Yellow Curve* installed for the floor of the "White Cube" of the Portikus gallery in Frankfurt in 1990. Its injunctive verticality, defining its space, also recalls the magisterial *Four Panels*, installed in the hall of the Morton H. Meyerson Symphony Center in Dallas. As for those works, the infinite precision of the measurements on this grandiose scale opens the space around in a tension which reminds visitors of the situation of reciprocity in which they find themselves. It affirms an exceptional symbiosis whose spontaneous comprehension is not deciphered but *seen*. As always with Kelly: seeing.

⁷ Les dimensions de Kelly sont toutes calculées selon le système de mesure anglo-saxon. Celui-ci, bien que progressivement abandonné, sauf aux États-Unis et dans le Commonwealth, remonte de façon archaïque au calcul à partir de l'étalon humain (pied, pouce, etc.). À l'encontre de la logique du système métrique, il conserve une petite part d'incertitude. Une donnée forte à prendre en compte à mon avis dans notre appréciation des œuvres de Kelly dans notre espace.

⁷ Kelly's dimensions are all calculated by the Anglo-Saxon system of measurement. Although gradually abandoned everywhere except the United States and the Commonwealth, this system does connect with the old way of calculating measurements in relation to human yardsticks (the foot, the inch as a twelfth part of a foot, etc.). In contrast to the logic of the metric system, it retains an element of uncertainty. This, I think, is an important factor that should be taken into account when considering the compelling spatial presence of Kelly's works.



Dallas Panels, 1989

Fibre de verre, chaque panneau 10,36 x 1,27 x 0,064 m, l'ensemble 10,36 x 9,54 x 0,064 m
Fiberglass, each panel 408 x 50 x 2 1/2 in, overall 408 x 375 1/2 x 2 1/2 in
Morton H. Meyerson Symphony Center, Dallas



Francesca Pietropaolo

Ellsworth Kelly : biographie succincte

Ellsworth Kelly: biographical note

Échappant à toute classification, Ellsworth Kelly s’est imposé comme l’un des artistes les plus originaux de son temps. Son œuvre constitue un ensemble singulier comprenant peintures, sculptures, dessins, collages et estampes, qui couvre toute la seconde moitié du xx^e siècle et se poursuit en ce début de xxi^e siècle. Surtout connu pour son vocabulaire abstrait composé de géométries pures, de formes biomorphiques et de couleurs vives distillées à partir d’une observation intuitive du monde qui l’entoure, il a aussi réalisé tout au long de sa carrière de nombreux dessins figuratifs – notamment de plantes, de fleurs et de feuilles – exécutés à la mine de plomb et à l’encre.

Kelly est né le 21 mai 1923 à Newburgh, dans l’État de New York. Fils d’un cadre d’une compagnie d’assurances et d’une ex-enseignante, il a grandi à Oradell, dans le New Jersey, où il a développé un vif intérêt pour l’observation de la nature et l’ornithologie. En 1941, il s’installe à Brooklyn (New York) pour étudier au Pratt Institute (1941-1942). Le 1^{er} janvier 1943, il est mobilisé dans l’armée américaine et, à sa demande, il est affecté à l’unité de camouflage où l’une de ses activités consiste à dessiner des affiches. En mai 1944, il est envoyé en Angleterre et, en juin, il arrive en France juste après le Débarquement. Kelly participe à des opérations en Normandie et en Bretagne. Pendant deux semaines, son unité militaire est stationnée à Saint-Germain-en-Laye. C’est à cette époque qu’il se rend pour la première fois à Paris.

Après sa démobilisation, en 1945, Kelly étudie à l’école du Museum of Fine Arts de Boston (1946-1947) et développe un intérêt pour les arts byzantin et romain. Max Beckmann, invité par l’école à donner une conférence, fait une profonde impression sur le jeune Kelly. Depuis Boston, l’artiste se rend souvent à New York pour visiter galeries et musées. En octobre 1948, il retourne en France dans le cadre du programme de bourses accordées aux anciens combattants (la *G.I. Bill*) et s’inscrit à l’École nationale supérieure

Defying categorization, Ellsworth Kelly has established himself as one of the seminal artists of our time. His singular body of work encompasses paintings, sculptures, drawings, collages and prints spanning the entire second half of the twentieth century and continuing on into the twenty-first. Best known for an abstract vocabulary composed of pure geometries, biomorphic forms and vivid colors distilled from the intuitive observation of the world around him, he has also made figurative drawings throughout his career – most notably pencil and ink renderings of plants, flowers and leaves.

Kelly was born on May 31, 1923 in Newburgh, New York. The son of an insurance company executive and a former schoolteacher, he grows up in Oradell, New Jersey, where he develops a keen interest in nature and bird watching. In 1941, he moves to Brooklyn, New York, to study at the Pratt Institute (1941-1942). On New Year’s Day of 1943, he is inducted into the US Army and, at his request, assigned to the camouflage unit where his activities include drawing posters. He is sent to England in May 1944 and arrives in France in the wake of D-Day in June. Kelly participates in operations in Normandy and Brittany. For two weeks his military unit is stationed in Saint-Germain-en-Laye. At this time he makes his first visit to Paris.

Following his military discharge in 1945, Kelly studies at the School of the Boston Museum of Fine Arts (1946–1947). He becomes interested in Byzantine and Roman art. Invited by the school to give a lecture to students, Max Beckmann makes a lasting impact on the young Kelly. From Boston the artist often travels to New York to visit galleries and museums. In October 1948, Kelly returns to France with the support of an educational grant from the US government’s program for veterans, the G.I. Bill. He enrolls at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. Soon after his arrival in the city, he takes a trip to Colmar, in Alsace, to see Matthias Grünewald’s multi-panel *Isenheim Altarpiece*, which had been the subject of his dissertation at the Museum School



Légende manquantes - missing caption

des Beaux-Arts à Paris. Peu après son arrivée dans la capitale française, il se rend à Colmar, pour voir le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, qui avait constitué son sujet de mémoire à Boston. Aux Beaux-Arts, Kelly est un étudiant peu assidu, car il préfère pratiquer son art. Il y fait néanmoins la connaissance d'un autre jeune peintre américain, Jack Youngerman, dont il deviendra un ami proche. Les premières œuvres figuratives de Kelly – essentiellement des portraits – sont quasi-expressionnistes, prouvant ses affinités avec Beckmann et Picasso. L'influence des arts byzantin et romain est également évidente. Par ailleurs, il découvre et apprend par lui-même l'art et l'architecture de l'époque romane. Parmi les musées qu'il visite à l'époque, citons le Louvre, le musée de Cluny, le musée Guimet, le musée Cernuschi, le Musée de l'Homme et le Musée national d'Art moderne. En décembre 1948, il s'installe à l'hôtel Monsieur-le-Prince et, en 1949, reprend l'atelier laissé vacant par Youngerman à l'hôtel de Bourgogne, sur l'île Saint-Louis, où il vivra et travaillera durant près de trois ans. Vers mai 1949, il exécute ses premières peintures abstraites. Il en montre quelques-unes à John Cage, qu'il a rencontré – en même temps que Merce Cunningham – en juin de cette même année. Après le retour du compositeur aux États-Unis, Cage et Kelly entretiendront une correspondance. Au cours de l'été, Kelly loue une petite maison à Belle-Île-en-Mer, où il peint et dessine beaucoup. Il rentre à Paris à l'automne. Enthousiasmé par l'architecture urbaine du xx^e siècle, il trouve une source d'inspiration dans l'observation de détails qui attirent son attention. À l'automne 1949, par exemple, impressionné par les hautes baies verticales du Musée national d'Art moderne (l'actuel Palais de Tokyo), il réalise son premier grand tableau-objet (*Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949). Cette même année, il visite la collection de Gertrude Stein, une exposition Picasso à la Maison de la pensée française et une exposition Matisse au Musée national d'Art moderne. Kelly est d'abord influencé par Picasso, mais, en 1950, il s'intéresse aussi aux techniques de dessin automatique des surréalistes et exécute plusieurs dessins linéaires de branches de pin en observant le motif mais sans regarder son papier. Dans les années 1950, il rencontre plusieurs artistes qui le marqueront, dont George Vantongerloo, Constantin Brancusi, Joan Miró et Alexander Calder. En février 1950, il rend visite à Jean Arp dans son atelier de Meudon et découvre le travail de Sophie Taeuber-Arp. Cette même année, il commence à réaliser des collages

in Boston. At the École des Beaux-Arts, Kelly attends classes infrequently and devotes himself to making art. At the ENSBA, he meets another young American painter, Jack Youngerman, with whom he becomes close friends. Kelly's early figurative works – mostly portraits – are quasi-expressionist in keeping with his affinity for Beckmann and Picasso. The impact of Byzantine and Roman art is also evident. He also seeks out Romanesque art and architecture in order to experience it first-hand. Among the museums he visits at this time are the Louvre, the Musée de Cluny, the Musée Guimet, the Musée Cernuschi, the Musée de l'Homme and the Musée National d'Art Moderne. In December 1948, the artist moves to the hotel Monsieur le Prince, and in 1949 he takes the studio left vacant by Youngerman at the Hotel de Bourgogne on the Île-Saint-Louis, where he would live and work for almost three years. By May 1949, Kelly makes his first abstract paintings. He shows some to John Cage whom – together with Merce Cunningham – he'd met in June of that year. Following the composer's return to the United States, a correspondence between Cage and Kelly ensues. In the summer, Kelly rents a cottage at Belle-Île-en-Mer in Brittany where he draws and paints extensively. He returns to Paris in the fall. Enthralled by the city's twentieth-century architecture, he finds inspiration in details that catch his attention from direct observation. For instance, in the fall of 1949, prompted by a visit to the Musée National d'Art Moderne (today the Palais de Tokyo) where he was impressed by the building's long, vertical windows, he realizes his pivotal first picture as object (*Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949). That same year Kelly visits the Gertrude Stein collection and a Picasso exhibition at Maison de la Pensée Française, as well as a Matisse show at the Musée National d'Art Moderne. Kelly's initial influence is Picasso, but in 1950 he also becomes interested in the Surrealist technique of automatic drawing, producing several linear renderings of pine branches made by looking only at the motif and not the drawing paper. Of particular importance are his encounters in Paris in the 1950s with a range of artists including George Vantongerloo, Constantin Brancusi, Joan Miró and Alexander Calder. In February 1950, Kelly pays a call on Hans Arp at his studio in Meudon and is exposed to the work of Sophie Taeuber-Arp. That same year he begins making collages in which elements are arranged according to the laws of chance. In April 1951, his first solo show opens at Galerie Arnaud in Paris Using a

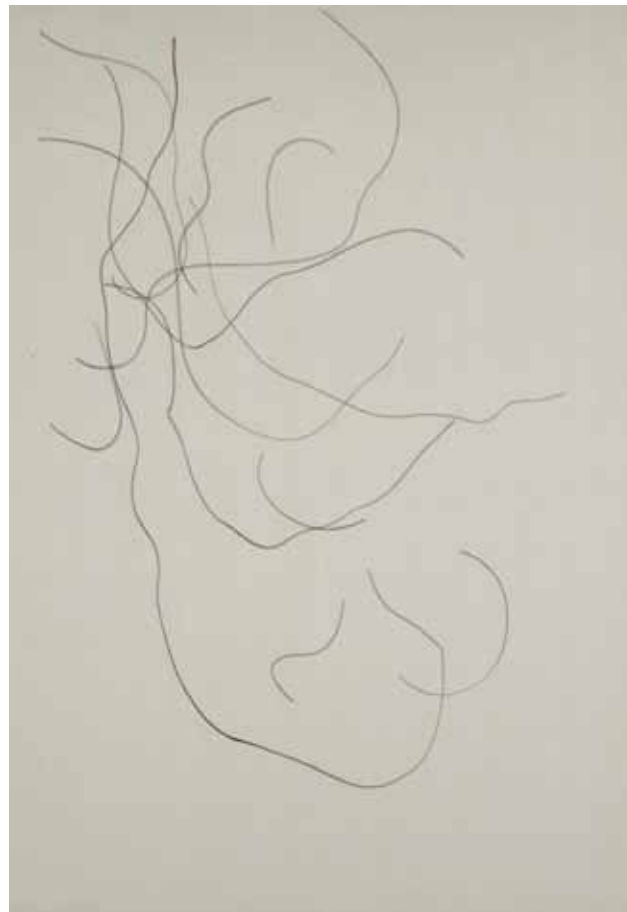




Automatic Drawing: Pine Branches I, 1950
Crayon sur papier, 41,9 x 51,4 cm
Pencil on paper, 16 1/2 x 20 1/4 in
Collection of the artist

dont les éléments sont disposés selon les lois du hasard. En avril 1951, s'ouvre sa première exposition personnelle à la galerie Arnaud à Paris. En octobre 1951, il commence à réaliser des collages avec du papier gommé pour enfants aux couleurs vives, dont il a trouvé un stock dans une papeterie parisienne. De cette recherche naît une série de huit collages, *Spectrum Colors Arranged by Chance*. En novembre 1951, Kelly fait une demande de bourse auprès de la Fondation John Simon Guggenheim, proposant de réaliser des dessins et des collages pour un livre qui s'intitulerait *Line Form Color*. Sa candidature n'est pas retenue, et les études exécutées à cette occasion seront exposées pour la première fois en 1996, lors de la rétrospective organisée par le musée Guggenheim à New York. En décembre 1949, et de nouveau de novembre 1951 à mai 1952, Kelly visite le Midi de la France, séjournant dans le village de Sanary, sur la Méditerranée, où, en réaction à ce nouvel environnement et à sa lumière, il se concentre de plus en plus sur la couleur. C'est là qu'il exécute ses derniers collages de la série *Spectrum*. En 1951, il crée son premier tableau en plusieurs panneaux, *Colors for a Large Wall*, où chaque toile ne comporte qu'une seule couleur ; l'artiste parle à son propos d'œuvre « à mi-chemin entre la peinture et la sculpture ». La même année, il visite la Cité radieuse de Le Corbusier, en cours d'achèvement à Marseille. En septembre 1952, il se rend à Giverny, où il visite le jardin de Monet et voit les derniers *Nymphéas* dans l'atelier du peintre,

stock of colored gummed paper in vivid hues commonly used by young students and children that Kelly found in a stationery shop in Paris he begins in October 1951 to experiment with them in his collages. Out of this investigation springs his series of eight collages, *Spectrum Colors Arranged by Chance*. In November 1951, Kelly applies for the John Simon Guggenheim Fellowship with a proposal consisting in drawings and collages for a book to be titled *Line Form Color*. The application is unsuccessful and the studies for it are shown for the first time in the 1996 retrospective organized at the Guggenheim Museum in New York. In December 1949 and again from November 1951 until May 1952, the artist visits the south of France, staying in the Mediterranean village of Sanary where, in response to the new environment and its light, he increasingly focuses on color. In Sanary he realizes his last collages of the Spectrum series.



Drawing ?



Anne Weber dans la robe dessinée par Ellsworth Kelly
Anne Weber in Ellsworth Kelly's dress
Sanary, 1952



Costumes dessinés par Ellsworth Kelly pour la compagnie de danse de Paul Taylor, 1958
Costumes designed by Ellsworth Kelly for the Paul Taylor dance company, 1958

laissé à l'abandon. Kelly s'installe dans un nouvel atelier à la Cité des Fleurs à Paris. À l'occasion de l'exposition collective *Tendance* à la galerie Maeght (1952) – à laquelle il participe –, il rencontre Alberto Giacometti. La même année, il crée une robe à motif abstrait pour Anne Weber, qui, comme lui, a étudié les beaux-arts à l'école du Boston Museum. En 1953, il exécute son premier tableau de la série *Spectrum* (aujourd'hui au San Francisco Museum of Modern Art). Obligé à l'automne de quitter son atelier (que le propriétaire veut récupérer pour un ami), Kelly doit entreposer toutes ses œuvres. En février 1954, il est soigné pour une jaunisse à l'Hôpital américain. Il quitte la France en juillet et regagne les États-Unis sur le *Queen Mary*.

Kelly rapporte en Amérique une vision novatrice de l'art, dans laquelle la forme et le contenu coïncident. Par sa démarche, qui consiste à distiller des formes abstraites, des contours et des contrastes de couleurs à partir de l'observation de la réalité, il se distingue de peintres américains contemporains comme Josef Albers ou Ad Reinhardt. À New York, il prend un atelier dans un loft du XIX^e siècle à Coenties Slip, près de Wall Street. Parmi les artistes qui occupent le même bâtiment, on compte Robert Indiana et Jack Youngerman, mais aussi Agnes Martin, avec qui il va se lier d'amitié. Explorant les questions de forme et de fond, Kelly continue de développer et d'étendre le vocabulaire de la peinture. En 1954, il commence à utiliser des toiles séparées pour chaque couleur, certains panneaux étant parfois placés légèrement en relief. « Le bord d'un panneau, fait-il remarquer, n'est pas le même que si une couleur était peinte à côté d'une autre sur une même toile. Si je veux faire un tableau où une couleur chevauche une autre, il faut que ce soit un vrai chevauchement et non une représentation de chevauchement » (dans « Sixty Years at Full Intensity », *Tate Etc.*, 16, été 2009, p. 67). Sa première exposition personnelle à New York a lieu à la galerie Betty Parsons en 1956. L'année suivante, Kelly réalise sa première commande de sculpture, *Sculpture for a Large Wall* (1956-1957) pour le Transportation Building à Philadelphie (aujourd'hui dans les collections du Museum of Modern Art à New York). En 1958, il crée ses premières sculptures sur pied. La même année, il dessine des costumes et un rideau de scène pour la troupe de danse de Paul Taylor. En 1959, il prend part à l'exposition *16 Americans* organisée par Dorothy Miller au MoMA. Il fait la connaissance de Jasper Johns et de Frank Stella. En 1962, il prend un atelier à l'Hôtel des Artistes dans Midtown à Manhattan. En 1965, il

In 1951, Kelly makes his first multi-panel painting, *Colors for a Large Wall*, in which each canvas is painted a single color, a work “half-way between painting and sculpture,” in the artist's own words. That same year, he visits Le Corbusier's “Cité radieuse” at the time under completion in Marseilles. In September 1952, he visits the Monet's gardens at Giverny and sees the late *Nymphéas* in the artist's studio, which he finds in a state of abandon. He moves into a studio at Cité des Fleurs in Paris. On the occasion of the group show *Tendance* at Galerie Maeght (1952) in which Kelly participates, he meets Alberto Giacometti. In 1952 he creates a dress of abstract design for Anne Weber, a fellow artist and former student of the Boston Museum School. The following year, he makes his first *Spectrum* painting (now in the collection of the San Francisco Museum of Modern Art). Evicted from his studio in the fall of 1953, because a friend of the landlord wanted it for himself, Kelly puts his work in storage. In February 1954, he enters the American Hospital where he is treated for jaundice. He leaves France in July and returns to the United States, sailing on the *Queen Mary*.

Back in New York, Kelly brings with him an innovative vision of art in which form and content coincide. His approach of distilling abstract forms, contours and color contrasts from the observation of reality distinguishes his work from that of contemporary American painters such as Josef Albers and Ad Reinhardt. Kelly sets up a studio in a nineteenth-century loft at Coenties Slip, near Wall Street. Among other artists living in the same building in the 1950s – such as Robert Indiana and Jack Youngerman – is the painter Agnes Martin with whom Kelly becomes close friend. Exploring issues of form and ground, Kelly continues to develop and expand the vocabulary of painting. In 1954 he begins using a separate canvas panel for each color, setting sometimes panels in slight relief. As Kelly has remarked: “The edge of one panel is not the same as one color painted next to another color on a single canvas. When I want to do a painting with one color overlapping another, it has to be a real overlap, not a depicted overlap” (Kelly in “Sixty Years at Full Intensity” *Tate Etc.* 16, summer 2009, p67). His first solo show in New York is held at the Betty Parsons Gallery in 1956. The following year Kelly completes his first sculpture commission, *Sculpture for a Large Wall* (1956-1957) for the Transportation Building in Philadelphia, which is now in the collection of the Museum of Modern Art (MoMA), New York. In 1958, he begins to make



sillonne la France et l'Italie. En 1969, il rend visite à Joan Miró à Majorque, en Espagne. En 1970, il entame une collaboration – qui se poursuivra longtemps – avec Gemini G.E.L. à Los Angeles, pour qui il crée des estampes. La même année, il décide de quitter la grande ville et de s'installer dans le nord de l'État de New York, d'abord à Chatham, puis près de Spencertown, où il vit et travaille encore actuellement. En réaction à son nouvel environnement naturel, il exécute régulièrement, à partir de 1973, de grandes sculptures en plein air, qui prennent souvent des formes totémiques, généralement en aluminium, en acier et, depuis les années 1980, en bronze. En 1990, une grande sculpture au sol, *Yellow Curve*, est installée au Portikus à Francfort. En 1992, Kelly crée un livre d'artiste qui réunit onze lithographies illustrant *Un coup de dés...* de Mallarmé ; en 2013, il en donne un exemplaire à la Fondation Louis Vuitton.

L'artiste a exécuté des commandes publiques majeures, dont une peinture pour l'Unesco à Paris (1969), deux sculptures pour la ville de Barcelone (1987), une installation de sculpture pour le United States Holocaust Memorial Museum à Washington, D.C. (*Memorial*, 1993), *Berlin Totem* pour l'ambassade des États-Unis à Berlin (2008), *White Curve* dans la nouvelle cour de l'Art Institute of Chicago (2009) et *Dartmouth Panels*, sculpture en cinq panneaux pour le Hood Museum of Art au Dartmouth College (2011).

La première rétrospective consacrée à Ellsworth Kelly a eu lieu au MoMA en 1973. Depuis, ses œuvres ont été exposées dans le monde entier. Parmi ses expositions les plus importantes, citons *Ellsworth Kelly : les années françaises*, à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris (1992), et la rétrospective de 1996 au musée Guggenheim à New York, qui s'est ensuite rendue au Museum of Contemporary Art à Los Angeles, à la Tate Gallery à Londres et à la Haus der Kunst à Munich. Kelly a également participé à de grandes expositions internationales comme la Documenta (1964, 1968, 1977, 1992) et la Biennale de Venise (1996 et 2007). Signalons également les expositions *Henri Matisse / Ellsworth Kelly. Dessins de plantes*, organisée au Centre Georges-Pompidou à Paris (2002) et *Jean-Auguste-Dominique Ingres / Ellsworth Kelly* à l'Académie de France à Rome, à la Villa Médicis (2010). En 2012, le Metropolitan Museum of Art à New York a consacré une exposition aux dessins de plantes de Kelly. En 2013, plusieurs expositions ont été organisées à l'occasion de son 90^e anniversaire, dont *Ellsworth Kelly : The Chatham Series* au MoMA, *Ellsworth Kelly : Sculpture on the*

freestanding sculptures. The same year he designs costumes and curtain for Paul Taylor's dance troupe. In 1959 he is included in the *16 Americans* exhibit organized by Dorothy Miller at MoMA. He meets Jasper Johns and Frank Stella. In 1962 he takes a studio at the Hotel des Artistes in midtown Manhattan. In 1965 he travels extensively in France and in Italy. In 1969 he visits Joan Miró in Majorca, Spain. In 1970 he begins his long-time printmaking collaboration with Gemini G.E.L. in Los Angeles. The same year, Kelly decides to leave the city and moves to upstate New York, first to Chatham and then to nearby Spencertown where he currently lives and works. In 1973, in response to the new natural environment around him, the artist begins regularly making large-scale outdoor sculpture, often in totemic shapes, generally employing aluminum, steel and, from the 1980s, bronze. In 1990, a large floor sculpture of his, *Yellow Curve*, is installed at Portikus in Frankfurt. In 1992, Kelly creates an artist's book of eleven lithographs illustrating Mallarmé's *Un coup de dés...* of which he donates a copy in 2013 to the Fondation Louis Vuitton.

The artist has executed major public commissions including a painting for UNESCO in Paris (1969), two sculptures for the city of Barcelona (1987), *Memorial*, an installation of sculpture for the United States Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C. (1993), *Berlin Totem* for the US Embassy in Berlin (2008), *White Curve* in the Art Institute of Chicago's new courtyard (2009), and *Dartmouth Panels*, a five-panel sculpture for the Hood Museum of Art at Dartmouth College (2011).

Kelly's first retrospective was held at MoMA in 1973, and since then, presentations of his work have taken place in museums the world around. Pivotal exhibitions include *Ellsworth Kelly: The Years in France* at the Galerie Nationale du Jeu de Paume in Paris (1992) and a retrospective at the Guggenheim Museum in New York (1996) that traveled to the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, the Tate Gallery in London and Haus der Kunst in Munich. His work has been featured in major international exhibitions such as Documenta (1964, 1968, 1977, 1992) and the Venice Biennale (1966 and 2007). Of particular notice are the shows *Henri Matisse/Ellsworth Kelly: Dessins de plantes* organized at the Centre Georges Pompidou in Paris (2002) and *Jean-Auguste-Dominique Ingres / Ellsworth Kelly* at the French Academy at the Villa Medici, in Rome (2010). In 2012, the Metropolitan Museum of Art in New York presented an exhibition devoted to Kelly's



Dartmouth Panels, 2012
Aluminium peint
Painted aluminum
The Hood Museum of Art, Dartmouth College





Wall à la Fondation Barnes à Philadelphie, et une présentation spéciale de tableaux au Centre Georges-Pompidou à Paris. Parmi les nombreuses distinctions dont il a été honoré, Kelly est élevé au grade chevalier de la Légion d'honneur (1993), et il a reçu le Praemium Imperiale de l'Association japonaise des beaux-arts (2000), le Distinguished Lifetime Award for Artistic Achievement de la College Art Association of America (2013) et la National Medal of Arts, qui lui a été remise par le président Barack Obama (2013).

Depuis quelques années, Kelly revisite de plus en plus certaines idées fondatrices qui remontent aux années 1950 et au début des années 1960 et qu'il avait d'abord matérialisées sous forme de collages ou de dessins. C'est le cas de *Gold with Orange Reliefs* (2013), peinture qui trouve sa source dans un petit collage de 1962 intitulé *Orange Forms on Gold*. Dans la même veine, il s'est inspiré de la série de tableaux en plusieurs panneaux intitulée *Spectrum* (années 1960) pour réaliser le rideau de scène de l'auditorium de la Fondation Louis Vuitton, *Spectrum VIII*. Ce rideau et les cinq panneaux monochromes forment un ensemble unique. Cette nouvelle œuvre *in situ* témoigne de l'énergie créatrice inépuisable de Kelly, qui s'impose comme un maître de la couleur et fait preuve d'un sens exigeant de la « composition dans l'espace ». Elle représente par ailleurs un aboutissement exceptionnel de sa longue quête d'« une nouvelle échelle pour peinture » en relation avec l'architecture moderne, qu'il prônait déjà en 1951 dans sa demande de bourse auprès de la Fondation Guggenheim, pour *Line Form Color*.

plant drawings. In 2013, several exhibitions have been organized on the occasion of his ninetieth birthday, including *Ellsworth Kelly: The Chatham Series* at MoMA, *Ellsworth Kelly: Sculpture on the Wall* at the Barnes Foundation in Philadelphia, and a special presentation of Kelly's paintings at the Centre Georges Pompidou in Paris.

Among his many awards, Kelly is the recipient of the Chevalier de la Légion d'Honneur (1993), the Japan's Praemium Imperiale (2000), the College of Art Association's Distinguished Lifetime Award for Artistic Achievement (2013) and the National Medal of Arts presented to him by President Barack Obama (2013).

In recent years, the artist has increasingly revisited seminal ideas of the 1950s and early 1960s that were initially materialized in the form of collages or drawings. It is the case of his painting *Gold with Orange Reliefs* (2013) stemming from a 1962 small collage, *Orange Forms on Gold*. In the same vein, he has drawn on his series of multi-panel *Spectrum* paintings from the 1960s to realize the stage curtain for the auditorium of the Fondation Louis Vuitton, *Spectrum VIII*. Together with the five monochromatic panels that make this unique site-specific ensemble, the new work demonstrates Kelly's inexhaustible creative powers as a master of color and of exacting "composition in space". Furthermore, it represents a major achievement in his long quest for "a new scale for painting" in relation to modern architecture, for which he had advocated as early as 1951 in his Guggenheim application proposal for *Line Form Color*.



White Curves, 2001
Aluminium peint et acier inoxydable, 594,4 x 335 x 125,7 cm
Painted aluminum and stainless steel, 234 x 131 7/8 x 49 1/2 in
Beyeler Collection, Basel





Liste des œuvres / List of works

P3 Ellsworth Kelly, Specertown, 2009
Photo Jack Shear

Entretien / Conversation

p13 Ellsworth Kelly triant des sérigraphies d'affiches de propagande produites par le bataillon de camouflage de l'armée américaine
Ellsworth Kelly sorting silkscreens of camouflage propaganda posters issued by the Engineers Camouflage Battalion Fort Meade, 1943
Photo courtesy the artist
DAP 43.2

p14 “Ellsworth Kelly”, Galerie Maeght, Paris, 1958
Photo courtesy Galerie Maeght, Paris
DAP 58.24

p14 **Window I**, 1949
Huile et gesso sur bois, 64,8 x 53,3 x 3,8 cm
Oil and gesso on wood, 25 1/2 x 21 x 1 1/2 in
San Francisco Museum of Modern Art
The Doris and Donald Fisher Collection, and Helen and Charles Schwab Collection
© Ellsworth Kelly Photo Jerry L. Thompson, courtesy the artist

p26 Six vues d'Ellsworth Kelly devant ses œuvres. Planche contact envoyée à John Cage
Six views of Ellsworth Kelly with his works. Contact sheet sent to John Cage Paris, 1950
Photo Sante Forlano
DAP 50.8

p14 Ellsworth Kelly dans son atelier à l'Hôtel Bourgogne
Ellsworth Kelly in Hotel Bourgogne Studio Paris, 1949
Impression couleur, 25,4 x 20,3 cm
Color print, 10 x 8 in © Ellsworth Kelly
Photo courtesy the artist
EK PH 49.3

P 14 **Kilometer Marker**, 1949
Huile et mine de plomb sur contreplaqué, 54,6 x 45,7 x 3,8 cm
Oil and graphite on plywood, 21 1/2 x 18 x 1 1/2 in
San Francisco Museum of Modern Art
© Ellsworth Kelly Photo Jerry L. Thompson, courtesy the artist
EK.A.29

P 14 **White Relief**, 1950
Huile sur bois, 100 x 70,2 x 2,9 cm
Oil on wood, 39 3/8 x 27 5/8 x 1 1/8 in
San Francisco Museum of Modern Art
The Doris and Donald Fisher Collection, and Helen and Charles Schwab Collection
© Ellsworth Kelly Photo courtesy SFMOMA
EK18

Study for “Spectrum I”, 1953
Collage sur papier, 73 x 70,5 cm
Collage on paper, 28 3/4 x 27 3/4 in
Private collection© Ellsworth Kelly
Photo courtesy the artist
EK D 53.59

Gold with Orange Reliefs, 2013
Huile sur toile et sur bois, 3 panneaux joints, 201,3 x 184,8 x 6,7 cm
Oil on canvas and wood, 3 joined panels, 79 1/4 x 72 3/4 x 2 5/8 in
The Museum of Modern Art, New York
Promised gift of Jo Carole and Ronald Lauder, 2013
© Ellsworth Kelly Photo by Jerry L. Thompson, courtesy the artist
EK1045

Meschers, 1951
Huile sur toile, 149,9 x 149,9 cm
Oil on canvas, 59 x 59 in
The Museum of Modern Art, New York
Fractional and promised gift of Jo Carole and Ronald S. Lauder, 1999
© Ellsworth Kelly Photo courtesy Matthew Marks, New York
EK42

Study for “Spectrum IV”, 1967
Huile et collage sur papier, 28,9 x 32,1 cm
Oil and collage on paper, 11 3/8 x 12 5/8 in
Private collection © Ellsworth Kelly
Photo courtesy the artist
EK D 67.42

Spectrum V, 1969
Huile sur toile, 13 panneaux séparés, chaque panneau 214 x 87 cm, l'ensemble 213,4 x 1493,5 cm, intervalle de 30,5 cm
Oil on canvas, 13 separate panels, 84 1/4 x 34 1/4 in each, 84 x 588 in overall, 12 in interval
The Metropolitan Museum of Art, New York
Gift of the artist, 1969 (69.210.a-m)
© Ellsworth Kelly Image © The Metropolitan Museum of Art
EK422

Frank Gehry, Ellsworth Kelly, Bilbao, ca.1996
Photo Jack Shear, courtesy the artist

Auditorium

Spectrum VIII, 2014
Acrylique sur toile, douze panneaux joints, 635 x 584,2 cm
Acrylic on canvas, twelve joined panels, 250 x 230 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Color Panels (Red Yellow Blue Green Purple), 2014
Tissu coloré / Colored fabric
Rouge : 162,6 x 198,1 x 10,2 cm
Red: 64 x 78 x 4 in
Jaune : 1117,6 x 190,5 x 10,2 cm
Yellow: 440 x 75 x 4 in
Bleu : 306,1 x 287 x 10,2 cm
Blue: 120 1/2 x 113 x 4 in

Vert : 228,6 x 294,6 x 10,2 cm
Green: 90 x 116 x 4 in
Violet : 243,8 x 365,8 x 10,2 cm
Purple: 96 x 144 x 4 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Salle VII / Room VII

Tropical Plant, St. Martin, 1981
Mine de plomb sur papier, 60,9 x 47,7 cm
Graphite on paper, 23 x 18 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo XXXX

Red Curve in Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 195.8 x 149 x 7 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 77 3/32 x 58 21/32 x 2 3/4 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Blue Diagonal, 2008
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 219,5 x 154 x 6,8 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 86 27/64 x 60 5/8 x 2 43/64 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Green Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 203,4 x 159 x 6,7 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 80 5/64 x 62 1/4 x 2 41/64 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Concorde Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 158,4 x 203,4 x 6,7 cm
Oil on canvas, 2 joined pannels, 62 23/64 x 80 5/64 x 2 41/64 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Purple Curve in Relief, 2009
Huile sur toile, 2 panneaux joints, 177,8 x 133 x 6,7 cm
Oil on canvas, two joined panels, 70 x 52 3/8 x 2 5/8 in
Collection Fondation Louis Vuitton
Photo Marc Dommage

Color Squares 1, 2011
Lithographie, tirage n° 8/35, 53,3 x 195,6 cm
Lithography, Ed. 8/35, 21 x 77 in
Collection Fondation Louis Vuitton

Color Over Black, 2012
Lithographie, tirage n° 8/35, 53,3 x 195,6 cm
Lithography, Ed. 8/35, 20 x 77 1/64 in
Collection Fondation Louis Vuitton

Blue/Black/Red/Green, 2001
Quatre lithographies, tirage n° 17/35, 63,5 x 223,5 cm chaque
Four lithographs, Ed.17/45, each 25 x 87 in
Collection Fondation Louis Vuitton

Essai / Essay

Lake II, 2002
Huile sur toile, 241,3 x 379,4 cm
Oil on canvas, 95 x 149 3/8 in
Beyeler Collection, Basel
© Ellsworth Kelly Photo Jerry L. Thompson, courtesy the artist
EK 909

Fête à Torcy, 1952
Huile sur toile et sur bois, 2 panneaux séparés par une bande de bois, 115,6 x 97,2 cm
Oil on canvas and wood, 2 panels separated by a wood strip, 45 1/2 x 38 1/4 in
The Museum of Modern Art, New York
Purchase with funds provided by Henry and Marie-Josée Kravis, 2013
© Ellsworth Kelly Photo Ron Amstutz, courtesy the artist
EK49

Window, Museum of Modern Art, Paris, 1949
Huile sur bois et sur toile, 2 panneaux joints, 128,3 x 49,5 cm
Oil on wood and canvas, 2 joined panels, 50 1/2 x 19 1/2 in
Collection of the artist
© Ellsworth Kelly Photo Hulya Kolabas, courtesy the artist
EK 6

Black White, 1988
Huile sur toile, 224 x 231,5 cm
Oil in canvas, 88 1/8 x 91 1/8 in
Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou
© Ellsworth Kelly courtesy the artist
EK 765

Colors for a Large Wall, 1951
Huile sur toile, 64 panneaux joints, 240 x 240 cm
Oil on canvas, 64 joined panels, 94 1/2 x 94 1/2 in
The Museum of Modern Art, New York
Gift of the artist, 1969
© Ellsworth Kelly
Photo courtesy the artist

Spectrum Colors Arranged by Chance II, 1951
Collage on paper 39 1/4 x 38 1/4 in
Collage sur papier, 97,2 x 97,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
Purchase with funds provided by Jo Carole and Ronald S. Lauder, 1997
© Ellsworth Kelly Photo courtesy Harvard University Art Museums
EK D 51.116

Spectrum Colors Arranged by Chance, 1951-1953
Huile sur bois, 152,4 x 152,4 cm
Oil on wood, 60 x 60 in
San Francisco Museum of Modern Art
The Doris and Donald Fisher Collection, and Helen and Charles Schwab Collection
© Ellsworth Kelly Photo Jerry L. Thompson, courtesy the artist
EK63

Red Yellow Blue White, 1952
Coton teinté, 25 panneaux en 5 parties, chaque panneau 152,4 x 30,5 cm, l'ensemble 152,4 x 375,9 cm
Dyed cotton, 25 panels in 5 parts, each panel 60 x 12 in, overall 60 x 148 in
Philadelphia Museum of Art
Gift of the artist in honor of Anne d'Harnoncourt, 2010
© Ellsworth Kelly
Photo © Graydon Wood, courtesy Philadelphia Museum of Art
EK 50

White Plaque : Bridge Arch and Reflection, 1955
Huile sur bois, 2 panneaux séparés par une bande de bois, 162,6 x 121,9 x 1,3 cm
Oli on wood, 2 panels separated by a wood strip, 64 x 48 x 1 1/2 in
The Museum of Modern Art, New York
Promised gift of Emily Rauh Pulitzer; Vincent D'Aquila and Harry Soviak Bequest Fund, and Enid A. Haupt Fund, 1996
© Ellsworth Kelly
Photo courtesy Matthew Marks Gallery, New York
EK 72

Pony, 1959
Aluminium peint, 78,7 x 198,1 x 162,6 cm
Painted aluminum, 31 x 78 x 64 in
Private collection
© Ellsworth Kelly
Photo Glenn Halvorson, courtesy Walker Art Center and the lender
EK 229

Spectrum IV, 1967
Huile sur toile, 13 panneaux joints, 297,2 x 297,2 cm
Oil on canvas, 13 joined panels, 117 x 117 in
The Museum of Modern Art, New York
Mrs. John Hay Whitney Bequest and The Sidney and Harriet Janis Collection (both by exchange), and gift of Irving Blum
© Ellsworth Kelly
Photo Eric Pollitzer, courtesy the artist
EK 384

Dallas Panels, 1989
Fibre de verre, chaque panneau 10,36 x 1,27 x 0,064 m, l'ensemble 10,36 x 9,54 x 0,064 m
Fiberglass, each panel 408 x 50 x 2 1/2 in, overall 408 x 375 1/2 x 2 1/2 in
Morton H. Meyerson Symphony Center, Dallas
© Ellsworth Kelly
Photo Richard Payne
EK 807

BIO

Ellsworth Kelly devant / with Cité Paris, 1953
Photo Michel Grinberg, courtesy the artist

Ellsworth Kelly, Quai Malaquais, Paris, 1949
Photo Ralph Coburn
DAP 49.17

Anne Weber dans la robe dessinée par Ellsworth Kelly
Anne Weber in Ellsworth Kelly's dress Sanary, 1952
Photo courtesy the artist
DAP 52.3

Ellsworth Kelly

White Curves, 2001
Aluminium peint et acier inoxydable, 594,4 x 335 x 125,7 cm
Painted aluminum and stainless steel, 234 x 131 7/8 x 49 1/2 in
Beyeler Collection, Basel
© Ellsworth Kelly
Photo Niggi Breuning, courtesy Fondation Beyeler, Basel
EK 903

“Kelly, peintures et reliefs”, Galerie Arnaud, Paris, 1951
Photo Sante Forlano
Automatic Drawing: Pine Branches I, 1950
Crayon sur papier, 41,9 x 51,4 cm
Pencil on paper, 16 1/2 x 20 1/4 in
Collection of the artist
© Ellsworth Kelly
Photo courtesy the artist
EK D.50.203

Costumes dessinés par Ellsworth Kelly pour la compagnie de danse de Paul Taylor, 1958
Costumes designed by Ellsworth Kelly for the Paul Taylor dance company, 1958
pas de crédit ?

Dartmouth Panels, 2012
Aluminium peint
Painted aluminum
The Hood Museum of Art, Dartmouth College, Gift of Debra and Leon Black, Class of 1973
pas de crédit ?