

Planches

Champs élargis

04- Picturalité II - la figure peinte

Les légendes des images doivent être enrichies à partir du cours.
Ceci est un document de travail.

Éléments biographiques

I - Gerhard Richter (né en 1932) allemand

Pour compléter le cours, vous reprendrez les éléments biographiques généraux trouvables sur Wikipédia ou l'Encyclopédie Universalis

extrait de l'Encyclopédie Universalis :

Gerhard Richter

Né en 1932, Gerhard Richter entreprend en 1952 des études de peinture à l'Académie des beaux-arts de Dresde, sa ville natale. C'est à la Documenta II de Cassel (1959) qu'il découvre la peinture de Jackson Pollock et de Lucio Fontana. Peu avant la construction du Mur de Berlin, en 1961, il quitte la R.D.A., où les études artistiques sont dominées par l'esthétique du réalisme socialiste, pour s'installer à Düsseldorf où il étudie à l'Académie des beaux-arts dans l'atelier de Karl Otto Götz. Il fait alors la connaissance du peintre Sigmar Polke, de Konrad Lueg, qui deviendra le galeriste Konrad Fischer, et de Palermo, peintre allemand qui travaille alors auprès de Joseph Beuys. En 1963, Gerhard Richter et Konrad Lueg se présentent à la galerie Sonnabend, à Paris, comme des *German pop artists*, mais ils sont éconduits et décident d'organiser avec Kuttner et Polke, en octobre 1963, l'exposition-performance *Leben mit Pop : Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (Vivre avec le pop : manifestation en faveur du réalisme capitaliste), qui eut lieu à Düsseldorf dans le magasin de meubles Berges. Dans un entretien réalisé en 1993 et publié dans le volume *Textes* (Les Presses du réel, Dijon, 1995), Richter déclare que leur démarche avait été ironique quand ils avaient revendiqué la qualité de « représentants du pop art allemand ». Mais Richter retiendra du pop art l'importance accordée à la photographie, qui, selon ses propres mots, le libérerait grâce à sa neutralité de l'« expérience personnelle », c'est-à-dire du style, de la composition et de toute forme de jugement. Il avait alors le projet d'utiliser la peinture comme médium de la photographie. Dans le catalogue en trois volumes (*Catalogue raisonné 1962-1993, essais de Benjamin Buchloh, catalogue de l'exposition*) publié à l'occasion de la grande exposition *Richter* au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (23 septembre-21 novembre 1993, avant d'être présentée à Bonn, Stockholm et Madrid), il est significatif que la première œuvre présentée (*Tisch* [Table], collection privée, Francfort) soit une reproduction peinte à l'huile d'après une photographie de presse.

Gerhard Richter n'a cessé de revendiquer son indépendance vis-à-vis des idéologies et des programmes artistiques. Les sources documentaires de son travail, les photos de presse, ses propres photos, les clichés d'amateur qu'il collectionne, ont été réunis pour former un *Atlas* exposé pour la première fois en 1972. L'œuvre de Richter se répartit en peintures abstraites, invariablement intitulées *Abstraktes Bild*, qui ont elles-mêmes succédé à des monochromes (généralement gris), et en peintures figuratives, qui touchent à tous les genres traditionnels, genres dont il brise la plénitude en y mêlant des éléments de la culture populaire. Ainsi la peinture d'histoire, dont la meilleure illustration est sans doute la série intitulée *18 octobre 1977*, réalisée en 1988 (Museum für moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main), série consacrée à l'exécution dans la prison de Stammheim par la police allemande du groupe révolutionnaire de la bande à Baader, apparaît-elle pour la première fois dans son œuvre avec *Onkel Rudi* (1965, Stredocesca galerie, Prague) peint d'après une photo de famille. Ainsi du nu *Ema* (1966) qui pourrait sembler opérer le sauvetage d'un genre parfaitement académique s'il n'avait été suivi en 1967 d'une série (*Étudiante*) inspirée par des photos pornographiques bien étrangères au grand art. Dans l'exposition qui eut lieu au Carré d'art, musée d'Art contemporain de Nîmes (15 juin-15 septembre 1996), étaient réunis, outre la collection de l'artiste de ses œuvres de 1995 et 1996, des images de maternité (*S. mit Kind*, 1995), des paysages présentant quelque affinité avec le romantisme, que Richter revendique depuis 1972, ainsi qu'un énigmatique autoportrait qui n'est pas sans évoquer Rembrandt (*Selbstportrait*, 1996).



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Mort I, G. Richter

Gerhard Richter, *Mort I*, premier des 15 tableaux du cycle *18 octobre 1977*, 1988. D'un réalisme photographique ambigu à distance, le profil peint d'Ulrike Meinhof se dissout progressivement dans un camaïeu de gris à mesure que le spectateur s'en approche. Huile sur toile. 62 cm X 73 cm. Museum of Modern Art, New York.

Type de document :
photographie

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Gerhard Richter : le déplacement du réalisme pictural ;

On pourra dégager plusieurs aspects pour questionner ces valeurs :

- La constance de la source photographique : les atlas
- L'utilisation du document de presse comme source de référence
- L'image amateur
- L'abstraction, la réduction aux pans de couleur, les panels, la numérisation, l'inventaire comme forme de documentation
- Le reflet : document de l'instant
- La feuille de verre, livre ouvert, livre de verre

Richter en 1966 répondait à quelques questions qu'on lui posait :

« Monsieur Richter, qu'y a-t-il de si fascinant dans une photo pour que vous veuillez le copier ?

A condition de ne pas avoir été prise par un photographe d'art, la photo est la meilleure image que je puisse penser. Elle est parfaite, elle est immuable et absolue, donc autonome et inconditionnelle, elle n'a aucun style. La photo est la seule image qui puisse réellement informer même si elle présente des défauts techniques et si l'objet représenté n'est guère identifiable. Peint, un assassinat est sans aucun intérêt, photographié, il touche tout le monde. Or c'est un aspect qui doit tout simplement être introduit en peinture.

Sur vos tableaux figurent des personnages, des animaux et des objets. Donc des choses que vous pourriez tout bien peindre d'après nature. Pourquoi pensez-vous la photo comme le modèle ?

D'abord par souci d'économie de temps. De nos jours, il faut travailler rationnellement et je n'ai aucune envie de passer un mois devant une toile. D'autre part, je tiens à éviter une certaine stylisation obligatoire quand on peint d'après nature.

Puisque vous évitez toute stylisation ou abstraction, que vous reproduisez fidèlement une photo, n'est-il pas curieux que vous ne fabriquiez pas directement vos œuvres par des moyens photomécaniques ?

Je ne pense pas que ceci soit étrange. Tous ceux qui utilisent la photo la copient d'une manière ou d'une autre. Peu importe que ce soit à l'aide d'un pinceau, par collage, par sérigraphie ou tirage sur toile. La seule chose qui puisse paraître étrange est que je souhaite réaliser ce type de tableau et aucun autre et que je le fasse en ce moment et uniquement de cette manière. Mais je trouverai sans doute un jour le moyen de ne plus les copier en les peignant.

(...) »

dans *Gerhard Richter, textes*, éd. Les Presses du réel, 1999, p.44.

II - Martin Kippenberger (1953-1997)

extrait de l'Encyclopédie Universalis :

L'artiste allemand Martin Kippenberger a investi un vaste champ de réflexions et d'expérimentations. Il a occupé tous les territoires : la peinture, la sculpture, le collage, le frottage, l'installation, la gravure, dont il se servait spécifiquement sur ses cartons d'invitation, ses affiches et les travaux de ses amis. Hormis la vidéo, à laquelle il n'a pas touché, Martin Kippenberger a passé les vingt ans de sa carrière à déployer une énergie incroyable, à produire une œuvre intense, chaotique et indisciplinée, mais traduisant une pensée homogène. Rien n'échappait à son activité. Homme de l'antithèse systématique, il collectionnait, collaborait avec d'autres artistes, organisait des expositions, notamment dans le Bureau Kippenberger, qu'il a fondé en 1978 à Berlin. En même temps, il devenait directeur du S.O. 36, une salle de concerts berlinoise qui abrita des manifestations très animées, comme les concerts d'Iggy Pop ou de Lydia Lynch.

Né à Dortmund en 1953, Martin Kippenberger s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de Hambourg en 1972 et décide de devenir un « professionnel de l'art » en 1976, en allant faire du cinéma à Cinecittà. Mais il se trompe de destination, arrive à Florence : il fera de la peinture. Sa première œuvre importante *Uno di voi, un Tedesco in Firenze* est un pastiche de Gerhard Richter dont la diversité stylistique était, en 1976, une caractéristique de la scène artistique allemande. Martin Kippenberger affirme ainsi sa volonté de ne pas posséder de style identifiable, d'emprunter de tous les côtés, voire de décider d'un sujet et d'en déléguer la réalisation à un peintre d'affiches : *Lieber Maler, male mir*, 1981. Son travail inlassable englobe tous les styles, ce qui revient à n'en avoir aucun. Ayant décidé d'être le premier des peintres de second ordre, Martin Kippenberger avait adopté une position marginale, un peu en retrait, qui lui permettait d'observer « tout de l'extérieur », d'intervenir et d'ajouter « gentiment son grain de sel » en réagissant rapidement à tous les événements, fussent-ils banals. Une production inflationniste pouvant seule répondre à cette exigence.

L'art de Martin Kippenberger réalise un postulat déconcertant : tout est important, tout est possible. Des objets surdimensionnés aux cartons d'invitations, des poèmes aux proverbes cyniques - *Nous n'avons pas de problème avec les imbéciles car ils parlent notre langue* - des lampadaires aux sculptures de carton, tout est aussi réel que les peintures aux couleurs omniprésentes, au coup de pinceau volontairement bâclé, économes de tout procédé pictural.

La position adoptée par Martin Kippenberger n'était pas simple. Il vociférait contre l'art et les artistes, se moquait, se mettait en colère. Son art n'était pas de tout repos. Il accumulait les dénégations, son rire était amer, sarcastique. L'art, les autres, la vie le désespéraient et il réagissait en déployant une activité démesurée. Il s'en prenait à tout ce que l'art a de rassurant : la beauté, le confort, les bonnes intentions, l'harmonie, la mine satisfaite des artistes de son époque. L'art était pour lui trop sérieux pour être autre chose qu'un outil de critique généralisée. Analyste ironique de la scène de l'art, il dégonflait toutes les postures artistiques du moment, enrayait toute velléité de construction esthétique, se mesurait à ses contemporains et à quelques prédécesseurs illustres sans s'épargner lui-même dans son travail iconoclaste. Tenant sans trêve le discours de la désillusion, Martin Kippenberger se battait contre les impostures, visait au renversement des fausses valeurs de l'art actuel. Il appelait cela une morale. « Ce qui importe, disait-il, est ce que les gens pourront dire ou ne pas dire de moi. Si j'ai répandu de la bonne humeur ou pas. J'aimerais que les gens disent : „Kippenberger, c'était la bonne humeur !" » S'il y avait assurément un pessimisme fondamental dans son œuvre, son projet moral était une stratégie salutaire et son œuvre, dans sa profusion même, oxygénait intensément notre époque.

Écrit par **Françoise NYFFENEGGER-NINGHETTO**

Bibliographie

M. KIPPENBERGER, *Kippenberger sans peine, Kippenberger leicht gemacht*, conversations avec Daniel Baumann et Jutta Koether, textes en français et en allemand, Mamco, Genève, 1977

A. MUTHESIUS, *Martin Kippenberger, Ten Years After (Martin Kippenberger, dix ans après)*, textes en allemand, anglais, français, Benedickt Taschen, Cologne, 1991

Kippenberger disait :

« J'existe comme un tout et, très clairement, comme une chose vivante. Chez d'autres, tout est plus travaillé et plus centré sur le projet. En effet, les jeux de rôle ne fonctionneraient pas avec moi car je n'ai pas de style. C'est comme ça. Cela vient de mon enfance. Mon père me répétait que je devais avoir un style. J'avais très peur de ne pas pouvoir peindre les tableaux « à la Chagall » ou « à la Dubuffet », comme ceux qui figuraient aux murs de notre maison. Jusqu'au moment où j'ai pris conscience que mon style était là où je suis. Cela s'exprime à travers les actions, les choses, les actes et les décisions. Une histoire en résulte. (...) »

J'aimerais que les gens disent de moi : « Kippenberger, c'était la bonne humeur ! »

J'aimerais aussi qu'ils reconnaissent que j'ai travaillé et découvert des petits trucs dans plusieurs domaines spécialisés. Ce n'est pas si facile. Il ne faut être ni trop provocateur ni devenir trop bon enfant. Pour atteindre ce but, ma règle est la suivante : ne rien faire pour les dentistes. Surtout, que l'on ne me prenne pas pour quelqu'un dont les tableaux s'accrochent au dessus du canapé. Pourtant je dois avouer que je peins aussi des petits tableaux qui ont vraiment l'air de tableau « au dessus du canapé ». Mais c'est pour payer ma cuisine. Cela doit rester exceptionnel. Ils représentent deux pour cent de ma production. C'est mon luxe. Et j'espère que ces tableaux seront profondément mal compris. Il faut que je travaille dans l'instant présent parce que le temps dont on dispose est très court. J'utilise toutes les possibilités pour construire une chose qui parle d'elle même et qui tienne la route. Avant qu'on ne pendre mes tableaux dans les musées, on y aura plutôt pendu les conservateurs. Cela n'arrivera jamais. »

Martin Kippenberger dans *Kippenberger sans peine*, édition du MAMCO, 1997.

Kippenberger, parle de son travail réalisé à Florence :

« Ensuite, j'ai commandé des toiles qui, empilées les unes sur les autres, atteignaient 1 m 89, c'est à dire ma taille, donc une pile de toile du même format. Je les peignais toutes d'après modèle, une toile le matin, l'autre l'après-midi. Entre les deux, je prenais des photos ou je découpais des images dans les journaux pour trouver des nouveaux sujets. Ces toiles étaient toutes peintes en noir et blanc. A cette époque, Richter était une sorte d'exemple pour moi. Il m'a piégé. Quand on est jeune, on est toujours séduit par les dons que l'on ne possède pas et qui bluffent tout le monde. Ses tableaux de bergers allemands étaient aussi attirants pour leur contenu et j'ai été piégé. En outre, il était classe et habillé avec goût... »

Martin Kippenberger, dans *Kippenberger sans peine*, édition du MAMCO, 1997, p.15.

Il dit à propos du choix du sujet :

« En peinture, il faut chercher ce qui reste à peindre, ce qui n'a pas été peint. Il est évident que ni l'œuf ni l'œuf sur le plat n'ont trouvé leur mesure. La banane, elle, a au moins trouvé son Warhol. (...) A partir d'un œuf blanc et fade, comment peut-on faire un tableau en couleur ? En le tournant, et le retournant, on en découvre à chaque fois un nouvel aspect. Parfois cela concerne des faits politiques ou des blagues. En tout cas, c'est une très belle forme. Tout comme un sein a une très belle forme. C'est pareil pour les spaghetti que tu manges et remanges sans t'en lasser. La carte est partout la même et, un jour, on te sert quelque chose de différent, au goût différent – une surprise de plus. (...) Une rencontre avec un frigo peut soudain te faire rire. Grâce à ce type de parcours, tu reconduis les idées à leur origine, tout en faisant un détour. C'est pourquoi je reconstruis certaines choses trouvées dans la rue. »

Martin Kippenberger, dans *Kippenberger sans peine*, édition du MAMCO, 1997, p.29.

Face à la tâche difficile que peut parfois rencontrer l'artiste pour choisir son sujet (« Qu'est-ce que je peux faire, j'sais pas quoi faire », dit Anna Karing - dans *Pierrot le fou* de Godard), Kippenberger indique là une attitude assez facile qui pose véritablement la question du motif en peinture. Le motif, par définition, c'est ce qui motive, ce qui met en mouvement, ce qui pose le rapport entre deux formes. L'objet qu'on peint et la peinture entre autre. Pour Kippenberger le bon choix du motif, c'est celui qui fait la différence, un truc assez pauvre souvent, qui se fait transcender. Pour lui bien peindre n'est pas vraiment le sujet :

« (...) Bien peindre signifie qu'il n'y a pas de tableaux véritablement bons ni mauvais. Il y a seulement une régularité, une haute qualité. Ce n'est pas très excitant. Pour cette raison, je préfère intégrer deux mauvais tableaux par exposition. Les bons tableaux mettent en valeur les mauvais, on peut les reconnaître, y trouver

quelque chose pour soi. (...) Ce genre de procédure est plus orientée vers l'expérience. L'art devrait être aussi cela.

Pour revenir au bon et au mauvais, ... Ce ne sont que des concepts. »

Martin Kippenberger, dans *Kippenberger sans peine*, édition du MAMCO, 1997, p.69.

III - Sigmar Polke (1941)

extrait de l'Encyclopédie Universalis :

Le peintre allemand Sigmar Polke est né en 1941 à Oels en Silésie ; il arrive à Berlin-Ouest en 1953. Il vient de la République démocratique allemande, où le dogme du réalisme socialiste est tout-puissant. Il étudie à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, où il subit, comme tous les jeunes artistes de sa génération, l'influence de Joseph Beuys. L'apparition de Polke sur la scène publique allemande est étroitement associée à une initiative de Gerhard Richter, son aîné, qui est passé comme lui à l'Ouest. L'un et l'autre sont, dès le début des années 1960, fortement attirés par la peinture pop de Roy Lichtenstein et d'Andy Warhol. En 1963, Gerhard Richter et Konrad Lueg se présentent à la galerie Sonnabend de Paris comme des *German pop artists*, puis, ayant essuyé un refus, ils décident d'organiser avec Kuttner et Polke, en octobre 1963, l'exposition-performance *Leben mit Pop : Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (Vivre avec le pop : manifestation en faveur du réalisme capitaliste), qui eut lieu dans le magasin de meubles Berges à Düsseldorf.

On a noté que ce terme de "réalisme capitaliste" était ambigu ; à la fois acte d'adhésion au pop art et discret désaveu qui insinuait que le pop art représentait pour le bloc de l'Ouest ce que l'esthétique jdanovienne était pour le bloc de l'Est. Mais la symétrie idéologique se compliquait d'un chassé-croisé des références esthétiques. Alors que les tenants du réalisme socialiste soutenaient que seule la grande peinture ou le grand art en général pouvait représenter la réalité nouvelle et faire de celle-ci un objet de foi, les artistes pop américains recouraient volontiers aux techniques de reproduction moderne, publicité, photo de presse, bande dessinée, etc., pour recueillir aussi bien l'héritage des images léguées par la tradition que l'imagerie du monde capitaliste. De plus Richter et Polke s'en tenaient non seulement au style de la grande peinture, mais aussi à un genre, plus que décrié, pratiquement oublié, celui de la peinture d'histoire. À une époque où des artistes comme Wolf Vostell, du mouvement Fluxus, s'éloignaient des pratiques picturales, ils se revendiquaient comme peintres.

Dans l'Allemagne de l'Ouest des années 1960, il ne s'agissait naturellement pas de procéder à des célébrations historiques pour lesquelles la demande publique était tarie depuis la disparition du III^e Reich, les hommes politiques étant alors beaucoup plus disposés à cacher qu'à célébrer le passé. C'était, pour ainsi dire, agir en contrebandiers que d'importer ce modèle du "réalisme" largement discrédité par les services qu'il avait rendus. Polke, en artiste extrêmement lucide, n'ignore pas que l'éclectisme du XIX^e siècle a lancé dans le dédale de nos mémoires le "carnaval de l'histoire", comme l'appelait Nietzsche, qui autorise tous les déguisements et tous les travestissements. On fera défiler à son gré l'imagerie historique et on savourera le plaisir baudelairien d'être à la fois soi-même et autrui. Cette posture peut être rapportée chez Polke à l'illustre précédent de Picabia, en qui il s'est reconnu et qui lui aussi sut faire siens tous les enthousiasmes de la modernité avec une élégance et une désinvolture qu'épiçait un léger cynisme. Si les identités sont des masques et si la signification des événements historiques, qu'ils appartiennent à l'histoire politique ou à l'histoire de l'art, est sujette à variation, la tâche de la peinture d'histoire est dès lors de donner forme à ces vacillements, à ces "divagations", pour reprendre le titre d'une série consacrée à Dürer où Polke noyait le trait si ferme de l'artiste dans un bouillonnement informel. On a vu, du 7 juillet au 9 octobre 1994 au Carré d'art de Nîmes, dans une exposition *Sigmar Polke* présentée ensuite au Centre Julio-González, à Valence, une importante série de toiles consacrées à la Révolution française. On y reconnaît le procédé de surimpression maintes fois utilisé par Polke : des gravures d'époque reproduites picturalement en surimpression sur des peintures au tracé vif, aux couleurs florales ou sur des fonds translucides obtenus par un traitement particulier de la toile, ou encore sur des motifs répétés empruntés à d'autres peintures ou à des papiers décoratifs. Le sujet des gravures est toujours d'une extrême cruauté. Ce sont par exemple trois têtes dressées sur des piques avec, en fond, un hachurage de gravure et le clocheton d'une petite église : le tableau s'appelle *Liberté, Égalité, Fraternité*. Faut-il y voir une "alternance d'autocréation et d'autodestruction", selon la définition que Friedrich Schlegel donnait de l'ironie romantique, ou du cynisme ? Faut-il entendre que toute chose a son prix, que l'égalité doit s'instaurer au prix du crime, la liberté au prix de la dictature et la fraternité vraie au prix du fratricide ? L'idylle villageoise représentée à l'arrière-plan camoufle la sauvagerie des hommes, à moins qu'elle ne fasse bon ménage avec elle et que l'une et l'autre ne trouvent leur place au sein de la grande nature : chez Polke la surface picturale tend à s'enfouir et les couches de dessous à remonter. On pourrait se servir d'un terme inventé par Salomo Friedlaender, curieux auteur de textes pseudo-philosophiques et de proses Jugendstil, celui d'"indifférence créatrice", pour définir cette attitude froide et gaie, chirurgicale et délicate.

Si le rôle de la peinture d'histoire n'est pas d'intervenir, l'œuvre d'art peut, elle, faire passer le frisson d'un danger réel. Ainsi de ces grandes toiles peintes en *all over* d'un geste libre et non figuratif avec un pigment, le réalgar, qui sert aussi à la confection de la mort aux rats et qu'il suffirait, dans un élan de gourmandise esthétique, de lécher pour être aussitôt être pris de coliques insupportables, ou de ces toiles peintes à l'orpiment - une substance entrant dans la préparation de pâtes épilatoires - et dont Polke rêve qu'elles fassent perdre leurs cheveux aux spectateurs. Polke affectionne particulièrement ces substances toxiques, comme le vert de Schweinfurt, dont la fabrication a cessé, parce qu'elles ont l'ambiguïté du *pharmakon* des Grecs, à la fois remède et poison. Quant à ces interventions effectuées directement sur le vaste monde ou sur les créatures qui l'habitent, et qui donnent un sentiment de maîtrise aussi démesuré que symbolique à l'artiste, Polke insinue, sur un ton de plaisanterie qu'il préfère à celui de la polémique, que les artistes du land art resteront toujours loin derrière Maginot et que, au cours de leurs performances, les plus terribles égorgeurs de moutons en galerie n'arriveront jamais à la cheville du docteur Guillotin.

Pour Polke, l'art se situe plutôt entre, d'une part, la reproduction qui ne parvient jamais à être véritablement une appropriation et, d'autre part, la peinture qui ne sait plus peindre que la peinture parce que les sujets ont disparu. De la série des *Mirador* Polke dira que ce sont non pas des peintures mais des reproductions, car il n'est jamais allé dans un camp de concentration, et ce qu'il en connaît il ne le sait que par ouï-dire ; il ne peut donc que rapporter, reproduire. Et c'est la trame des images médiatisées qui permet d'ancrer dans la vérité ce témoignage de seconde main. Cette trame revêt chez Polke une grande importance. Elle renvoie au "point", dont Hagen Lieberknecht souligne, dans un texte du catalogue de l'exposition parisienne, le rôle qu'il joue tant dans l'œuvre que dans la pensée explicite du peintre. Ce point est atome pictural. Répété selon un ordre géométrique, il forme un fond ; répartis sur les lignes de force d'un original, les points constituent une figure, ils peuvent même, en un cas unique, accéder à la dignité de sujet (*Cinq Points*, 1964). Pour Polke, "les peintures tramées sont des configurations de points qui ne sont pas intéressants à regarder séparément mais qui exigent d'être considérés comme un tout". L'éthique de la peinture selon lui serait ainsi de préserver dans les constellations les plus élaborées ce principe d'incertitude qui régit la plus petite unité picturale.

Écrit par **Jean-François POIRIER**
Bibliographie

S. POLKE, illustrations du supplément du *Süddeutsche Zeitung*, n° 46, Munich, 17 nov. 1995 ; *Photoworks : when Pictures Vanish*, catal. expos. sous la direction de R. Koshalek, Scalo, Zurich, 1995, exposition présentée au musée d'Art contemporain de Los Angeles (3 déc. 1995-24 mars 1996).

Sigmar Polke, catal. expos., musée d'Art moderne de la Ville de Paris-A.R.C., S. Pagé et J. Laffon commissaires de l'exposition, Paris, 1988

Sigmar Polke, catalogue de l'exposition conçue et réalisée par G. Tosatto au Carré d'art de Nîmes, Réunion des musées nationaux-Carré d'art, musée d'Art contemporain, Nîmes, 1994.

IV – Georg Baselitz (1938)

extrait de l'Encyclopédie Universalis :

Hans Georg Kern naît le 23 janvier 1938 dans un village de Saxe, Deutschbaselitz, qui lui fournira son pseudonyme. Formé dans l'ex-R.D.A., à Dresde, il aura maille à partir avec les autorités académiques, qui décident de son renvoi de l'École des beaux-arts et des arts appliqués pour « manque de maturité sociopolitique ». En 1958 il s'installe à Berlin-Ouest, où il s'inscrit à l'École nationale d'arts graphiques. Le peintre fait preuve d'une insatiable curiosité qui le porte à s'intéresser tour à tour aux textes théoriques de Kandinsky et de Malevitch ; à la nouvelle peinture nord-américaine de Kooning, de Pollock et de Philip Guston, qu'il découvre lors d'une exposition organisée en 1958 à Berlin ; à la peinture des fous que lui révèle le livre de Hans Prinzhorn *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile* ; à Gustave Moreau, à Fautrier et à Michaux, dont il voit les œuvres au cours d'un voyage à Paris en 1961 ; aux œuvres tardives de Picabia et enfin à la peinture maniériste, qu'il a l'occasion de découvrir quand lui est accordée une bourse à la Villa Romana de Florence en 1965. Lors de sa première exposition personnelle à la galerie Werner & Katz à Berlin, en 1963, *La Grande Nuit foutue* et *L'Homme nu* (en train de se masturber) font scandale et attirent sur leur auteur les foudres de la justice. L'œuvre de Baselitz ne cessera de provoquer par une certaine brutalité et une violence qui lui feront la réputation, peut-être inexacte, d'être dans la lignée de l'art expressionniste. Ses personnages sont peints vigoureusement, les contours grossièrement équarris donnent l'impression d'un réalisme blessé, qui ne tardera pas, avec les « tableaux fracturés » de 1968, à s'inscrire dans un espace démantelé.

C'est à partir de 1969 que le peintre, poursuivant dans la logique de perturbation du dispositif pictural (*Bildübereins* : « un tableau sur un autre »), un mouvement de dédoublement - qui n'est pas sans rapport avec sa lecture d'*En attendant Godot* et de *Molloy* de Samuel Beckett -, en vient à renverser le motif. L'historien d'art Éric Darragon estime que ce « renversement est devenu pour ainsi dire la signature du peintre », qui, rappelons-le, ne signe plus ses grandes toiles depuis 1969. Cette dysharmonie, ce déséquilibre ou encore cette discordance ont engagé l'artiste dans une voie originale dont il se demande si elle mène encore à la peinture et au tableau : « je pense que ce que je fais n'a plus rien à faire avec la peinture » (propos rapportés dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition rétrospective consacrée à Baselitz qui s'est tenue au musée d'Art moderne de la Ville de Paris du 22 octobre 1996 au 5 janvier 1997). Parallèlement à cette problématisation de la peinture comme activité artistique autonome, la sculpture a tenu une place toujours plus importante depuis *Modell für eine Skulptur* (Modèle pour une sculpture), conçu en 1979-1980. Entaillée à la scie à main ou à la scie électrique, ces « choses » parfois hâtivement colorées ou agrémentées de tissu (il aimerait qu'elles aient un statut d'objet archéologique) renouent avec les origines de l'art et entretiennent un rapport imaginaire avec ce peuple des bois, les Vénèdes, anciens habitants des terres où il est né ; elles nouent aussi des liens avec la statuaire africaine, que Baselitz collectionne depuis 1977 (trente-quatre pièces de cette collection ont été exposées pour la première fois, à Paris, en avril 1994 au Salon international des musées et expositions [S.I.M.E.]). Son art, qu'il définit volontiers comme une « conversation avec lui-même », se place sous l'invocation du gnome, qu'il a souvent opposé à la figure de l'ange.

Écrit par **Jean-François POIRIER**

extrait de l'Encyclopédie Universalis :

Artiste allemand né à Donaueschingen, Bade-Wurtemberg. Anselm Kiefer appartient à la génération des peintres qui, comme Baselitz et Penck, sont restés fidèles à la peinture au cours des années 1970, en dépit de la prédominance de l'art conceptuel. Le retour en force de la peinture au début des années 1980, marqué par de grandes expositions comme *New Spirit in Painting* (Londres, 1981) ou *Zeitgeist* (Berlin, 1982), les a alors placés sur le devant de la scène artistique internationale. Élève de Joseph Beuys à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en 1970, Kiefer poursuit une démarche singulière et controversée qui inclut la photographie, la gravure et l'édition. Son œuvre a réactualisé avec force des notions quelque peu délaissées, comme le mythe, la subjectivité, la passion... Grâce à l'apport de l'art conceptuel, mais avec des moyens essentiellement picturaux, Kiefer tente de déconstruire et de mettre à plat un sujet délicat et ambigu : le concept de germanité, profondément enraciné dans l'idéologie allemande et mis à mal après la Seconde Guerre mondiale, pour dégager une nouvelle identité, débarrassée d'une connotation excessivement idéaliste et inhumaine, purifiée de ses tabous et de ses refoulements. Entreprise risquée et ambitieuse qui peut provoquer tous les malentendus. De plain-pied dans l'histoire mais se situant dans le présent, l'œuvre de Kiefer, souvent de dimensions monumentales, fait autant référence au paysage romantique du XIX^e siècle, celui d'un C. G. Friedrich par exemple, qu'à l'art contemporain en utilisant des matériaux mis à l'honneur par des artistes comme Tàpies ou par l'Art pauvre : le feu, le goudron, la paille, le sable, etc. *Parsifal II* (1973, Kunsthau, Zurich), d'une série de quatre tableaux, montre un grenier peint en perspective dont les poutres de bois ont des veines et des nœuds très apparents ; au centre, une bassine remplie de sang est posée sur un tabouret ; en bas et à gauche du tableau est écrit un nom, celui d'Amfortas, gardien du Graal. L'évocation de cette légende mi-païenne, mi-chrétienne, le thème du feu purificateur, la référence à l'œuvre de Wagner : ces fondements de la germanité forment une thématique qui revient souvent dans l'œuvre de Kiefer. 1974 marque un tournant pour le peintre ; même s'il frôle parfois l'académisme, son style devient très personnel. À une facture presque hyperréaliste succèdent une composition simplifiée, une matière empâtée et ténébreuse. Symptomatique de ce changement, *Hanneton vole* (1974, coll. Saatchi, Londres) évoque un sujet fréquent chez Kiefer, celui de la « terre brûlée » ; un paysage dévasté, en friche, un horizon souligné par une ligne d'écriture, et à la partie supérieure, à droite, une forme ovale : la palette du peintre, motif souvent associé à celui de la terre brûlée, allusion au caractère spirituel de la création et revendication indirecte de la place de l'artiste dans la société (*Palette suspendue à une corde*, 1977, coll. privée). *Les Voies de la sagesse du monde* en 1976-1977 (coll. Sanders, Amsterdam) et en 1978 (coll. Saatchi, Londres, gravure sur bois et peinture) sont deux versions spectaculaires d'un autre thème récurrent : le panorama, ironique et cruel, de figures célèbres de l'histoire allemande : penseurs, poètes, mais aussi militaires et « héros » de la propagande nazie, dont les portraits sont disposés en cercle autour d'un feu de forêt. À *l'Être suprême* (1983, Musée national d'art moderne, Paris) reprend les architectures intérieures du début, la brique remplaçant le bois ; son aspect sinistre et grandiose n'est pas sans rappeler les monuments du III^e Reich.

Dérangeante et complexe, l'œuvre de Kiefer, en ne privilégiant pas la forme par rapport au contenu, en s'interrogeant au contraire sur le rôle de l'art dans la société, sans en nier l'aspect esthétique, a réhabilité une peinture « porteuse de sens ».

Écrit par **Béatrice PARENT**

Bibliographie

D. ARASSE, *Anselm Kiefer*, éd. du Regard, Paris, 2001

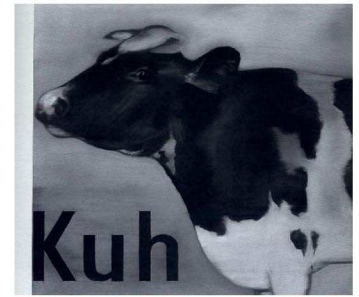
C. STRASSER, *Anselm Kiefer à la Salpêtrière*, catal. expos., éd. du Regard-festival d'Automne à Paris, Paris, 2000.



1962 Faltbarer Trockner



1964 Frau mit schirm



1964 Kuh



1964 Mustang staffel



1964 Sekretarin



1964 Sekretarin vue atlas sheet 13 1964



1964 Teresa Andeszka vue atlas sheet 8 1962



1964 Terese Andeszka



1965 Onkel rudi 2



1965 Schwimmerinnen 2



1965 Tiger



Gerhard Richter: Nu dans un escalier, 1966, Öl, 205x130 cm.

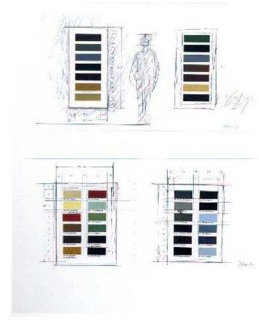
1966 Ema 3



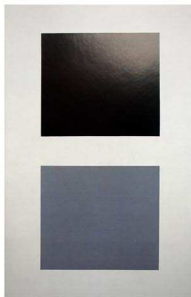
1966 Hirsch II



1966 Zehn farben



1966 Zehn farben atlas sheet 267 1966



1966 Zwei grau 200x130cm



1966 Zwei Lieberspaare deux couples



1966 Zwei t atlas sheet 7 1962



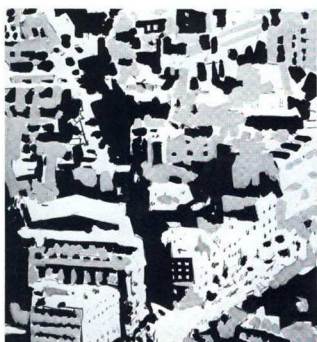
1967 4 gleisscheiben



1967 Grau



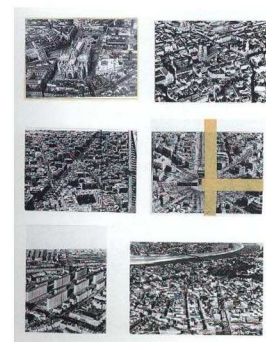
1968 Stadtbild Madrid



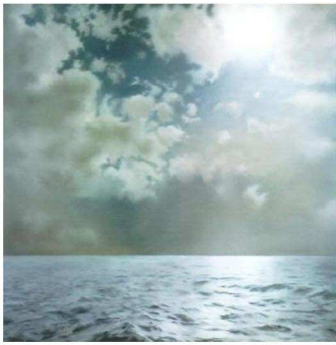
1968 Stadtbild P2



1968 Stadtbild Paris



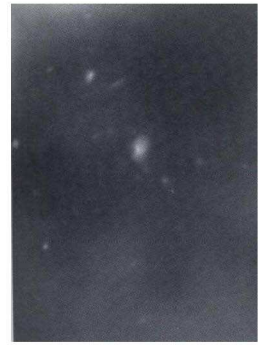
1968 Stadtbild vue atlas sheet 119 1968



1969 Seestuck gegenlicht contrejour



1969 seestuck vague



1969 Sternbild ciel étoilé



1969 Sternbild ciel étoilé 2



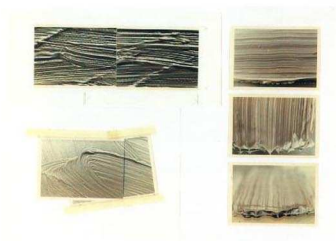
1970 Abendlandschaft mit Figur



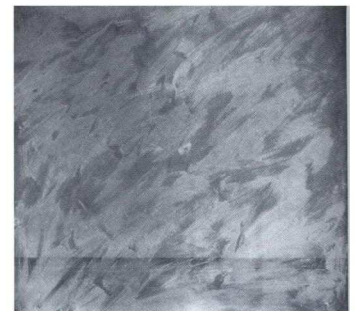
1970 Alpen



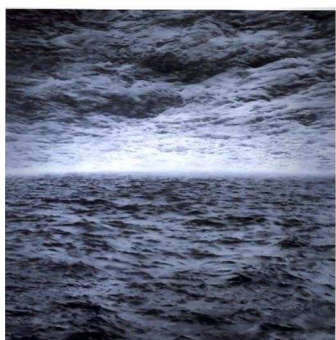
1970 Ausschnitt braun détail brun



1970 Ausschnitt braun vue atlas sheet 94 1970



1970 Grau



1970 Seestuck see see



1970 sternbild ciel étoilé



1971 180 Farben



1971 Brigit Polk



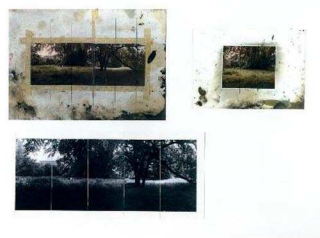
1971 Brigit Polk 2



1971 Brigit Polk vue atlas sheet 70 1972



1971 Parkstuck



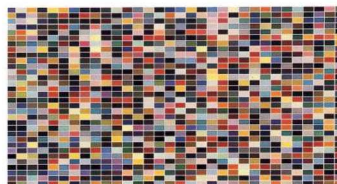
1971 Parkstuck vue atlas sheet 155 1971



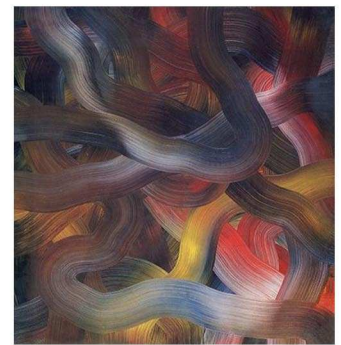
1972 Rot Blau Gelb



1972 Vermalung inpainting



1973 1024 Farben



1973 Rot Blau Gelb



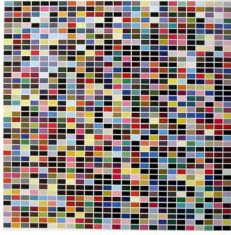
1973 Verkündigung nach Tizian annunciation



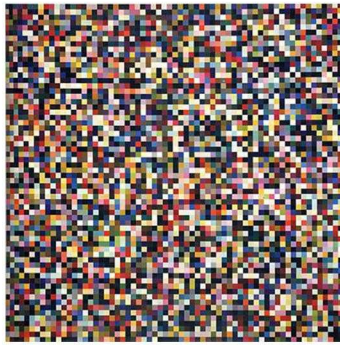
1973 Verkündigung nach Tizian annunciation 2



1974



1974 1025 farben 254x254cm



1974 4096 Farben



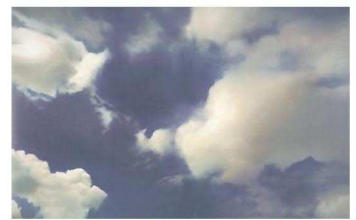
1974 Grau



1974 Grau 2



1974 Grau 3



1976 Wolke



1977 Abstrakt bild



1977 Betty



1977 Betty vue atlas sheet 394 1977



1978 Abstraktes bild



1980 Abstraktes bild 60x85cm



1981 Berg montagne



1982 Kerze



1982 Merlin 2



1982 Zwei Kerzen



1983 Schadel 2



1984 Abstraktes bild 2



1984 Ohne titel



1984 Scheune Barn



1985 Abstraktes bild 120x85cm



1985 Venedig (Treppe) (staircase)



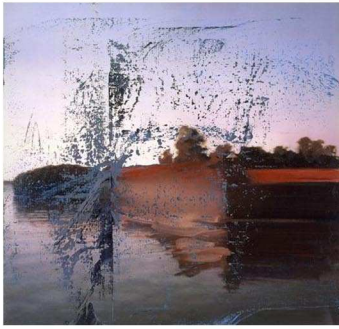
1985 Wiesental



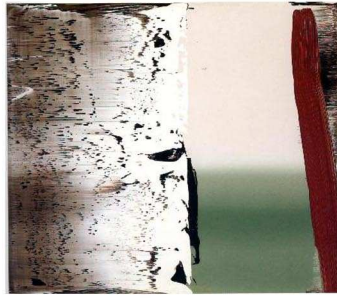
1986 Abstraktes bild



1986 Grau



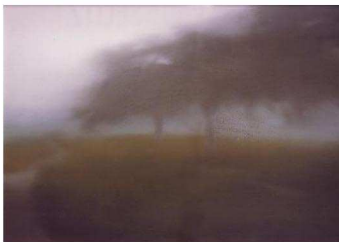
1986 Venedig



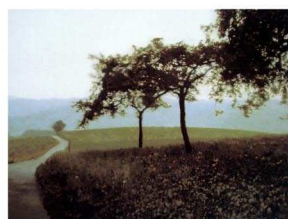
1987 Abstraktes bild



1987 Abstraktes bild 300x300cm



1987 Apfelbaume



1987 Apfelbaume 67x92cm



1987 Chinon 200x320cm



1987 Klein strasse vue atlas sheet 449 1986



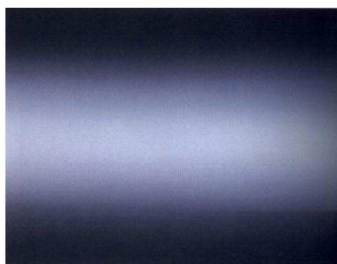
1987 Spiegel 200x180cm



1988 Abstraktes bild



1988 Betty



1988 Blech



1989 Abstraktes bild



1989 November



1989 November 320x400cm



1989 Ohne titel



1990 Abstraktes bild



1990 Isa 1



1990 Isa 2



1990 Passage (Leipzig)



1991 Abstraktes bild 3



1991 Abstraktes bild



1991 Abstraktes bild 2



1991 Skizze



1991 Spiegel blutrot glass covered with color



1991 Spiegel grau



1992 abstraktes bild



1992 Abstraktes bild 175x150cm



1992 Bach 3 300x300cm



1992 Blumen



1993 IG 2



1994 Abstraktes bild



1994 KI Badende 2



1994 Lesende 1



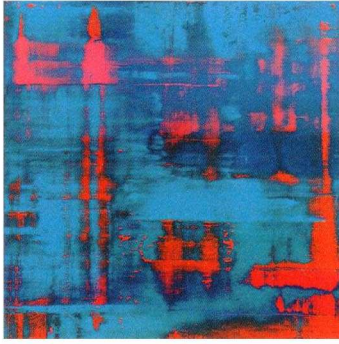
1994 Lesende 2



1994 Red 200x320cm



1994 Rosen 1



1994 Rot blau grün



1995 Abstraktes bild 36x41cm



1995 Jerusalem



1995 Piz Lunghin



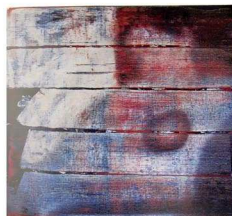
1995 S mit kind 1



1995 S mit kind 3



1995 S mit kind a



1995 S mit kind b



1995 S mit kind c



1995 Tulpen



1996 Selbstportrait 51x46cm



1997 Abstraktes bild



1997 Abstraktes bild 3



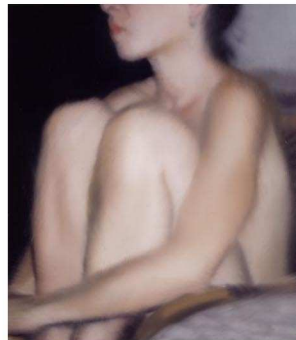
1997 Abstraktes bild 2



1997 Orchidee 29x37cm



1997 Orchidee vue atlas sheet 657 2002



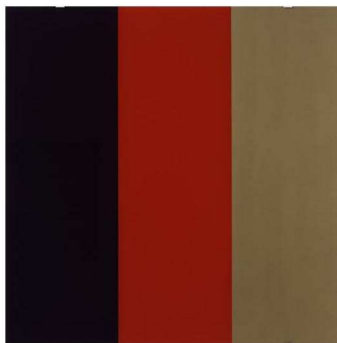
1997 Torso



1999 Gehoft farm



1999 Schwarz rot gold 2043x296cm



1999 Schwarz rot gold 99x99cm resin on glass



2000 Moritz 1



2000 Moritz 2



2002 14 Feb 45 70x55cm foto behind glass



2002 acht grau



2002 acht grau 2



2002 Glasscheibe



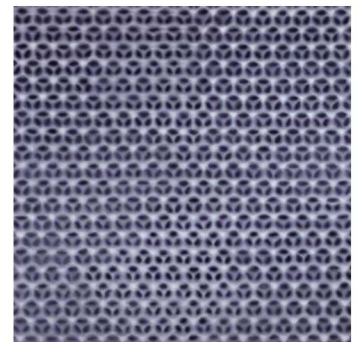
2002 stehende scheiben



2002 stehende scheiben 2



2003 Grau



2003 Silikat 290x290cm



2003 Sils Maria 82x122cm



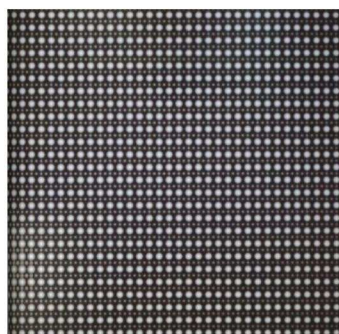
2004 11 Scheiben



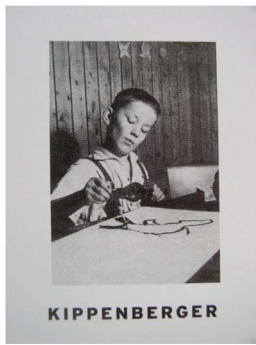
2004 11 Scheiben 1



2004 K20



2004 Strontium 910x910cm c print



MK (01)



MK (02)



MK (03)



MK (04)



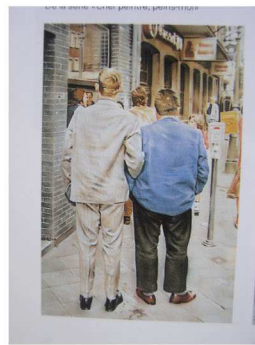
MK (05)



MK (06)



MK (07)



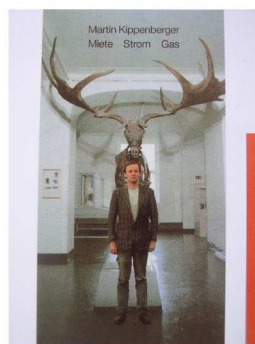
MK (08)



MK (09)



MK (10)



MK (11)



MK (12)



MK (13)



MK (14)



MK (15)



MK (16)



MK (17)



MK (18)



MK (19)



MK (20)



MK (21)



MK (22)



MK (23)



MK (24)



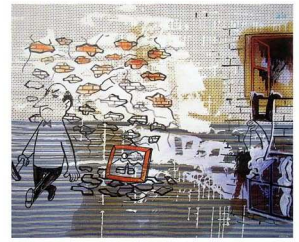
MK (25)



Polke (1)



Polke (2)



Polke (3)



Polke (4)



Polke (5)



Polke (6)



Polke (7)



Polke (8)



Baselitz (1)



Baselitz (2)



Baselitz (3)



Baselitz (4)



Baselitz (5)



Baselitz (6)



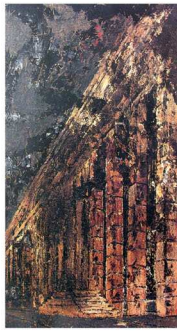
Baselitz (7)



Baselitz (8)



Kiefer 1



Kiefer 2



Kiefer 3



Kiefer 4

Afin de situer la posture de Warhol, quelques citations que nous avons commentées :

« Être vraiment riche, à mon avis, c'est avoir un seul espace. Un immense espace vide.

L'espace vide est un espace jamais gâché.

L'espace gâché, c'est n'importe quel espace affublé d'art.

Un artiste, c'est quelqu'un qui produit des choses dont les gens n'ont pas besoin mais que lui – pour certaines raisons – estime souhaitable de leur donner.

(...)

C'est ainsi que, d'une part je crois aux espaces vides, et d'autre part je fabrique toujours de l'art, je fabrique toujours des saloperies pour que les gens les mette dans leurs espaces qui, à mon avis, devraient rester vides, c'est-à-dire que j'aide les gens à gâcher leur espace alors qu'en vérité je voudrais les aider à vider¹ leur espace.

(...)

Avant les médias, il y avait une limite physique à la quantité d'espace dont une personne pouvait s'emparer seule. A mon avis, les gens sont les seules choses qui savent s'emparer de plus d'espace qu'ils ne peuvent en occuper réellement – parce que avec les médias on peut s'installer et se laisser aller à remplir l'espace en disques, au cinéma – de manière très exclusive au téléphone, et très peu exclusive à la télévision.

Il doit y avoir des gens qui deviennent fous en découvrant la quantité d'espace qu'ils sont parvenus à dominer. Si vous étiez la vedette de la plus grande émission de télévision, que vous vous promeniez dans une rue américaine moyenne le soir où vous passez à l'écran et que vous vous voyiez à la télévision dans toutes les salles de séjour, à leur prendre leur espace, pouvez-vous imaginer ce que vous ressentiriez ?

(...)

C'est pourquoi j'adore la télévision. C'est pourquoi il me semble que la télévision est le média où j'aimerais le mieux briller. Je suis vraiment jaloux de tous ceux qui ont leur propre émission de télévision.

Comme je l'ai souvent dit, je veux mon émission à moi de télévision – et je l'appellerais *Rien de Spécial*.

(...)

Je pense beaucoup aux écrivains d'espace – ceux qui sont payés selon le volume de ce qu'ils écrivent. J'ai toujours pensé que la quantité était la meilleure jauge en tout (parce qu'on fait toujours la même chose même si on a l'air de faire autre chose), et je me suis donc fixé pour but de devenir « artiste d'espace ». Quand Picasso est mort, j'ai lu dans un magazine qu'il avait fait quatre mille chefs-d'œuvre dans sa vie, et je me suis dit : « Et bien, je pourrais le faire en un seul jour. » Et je m'y suis mis. Et puis je me suis rendu compte qu'il fallait plus d'une journée pour peindre quatre mille toiles. Voyez-vous avec ma technique, je pensais vraiment que je pourrais en faire quatre mille en une journée. Et ce seraient tous des chefs-d'œuvre, puisque ce serait la même peinture. Je m'y suis donc mis – j'en ai fait environ cinq cents, et puis j'ai arrêté. Mais ça m'a pris plus d'un jour – près d'un mois me semble-t-il. A cinq cents par mois, il m'aurait fallu environ huit mois pour faire quatre mille chefs-d'œuvre – pour être un « artiste d'espace » et remplir des espaces que de toute façon j'estime qu'il vaudrait mieux laisser vides. Ce fut une bien grande désillusion pour moi, quand je me suis rendu compte qu'il me faudrait si longtemps pour y parvenir.

J'aime bien peindre sur des carrés parce qu'il n'y a pas besoin de décider si ça doit être un petit peu long ou un petit peu court, ou dans quel sens : c'est juste un carré. J'ai toujours eu envie de faire mes tableaux tous de la même taille, mais il arrive toujours un type qui vous dit : « Tu devrais le faire un peu plus grand », ou « un peu plus petit ». Voyez-vous, je trouve que tous les tableaux devraient être de la même taille et de la même couleur de sorte qu'ils seraient interchangeables et que personne n'aurait le sentiment d'en avoir un bon ou un mauvais. Et si l'unique « peinture originale » est bonne, toutes les autres sont bonnes aussi. D'ailleurs, même si le sujet est différent, les gens peignent toujours la même peinture. »

Extraits de Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B*, Flammarion, 2001 (1977 et 1975 pour l'édition américaine), pp. 115 à 122

En complément, quelques données historiques :

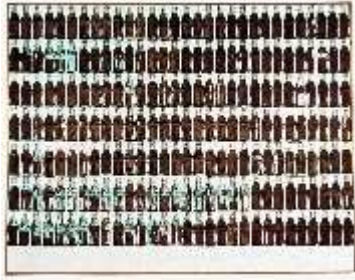
(extrait de l'encyclopédie universalis en ligne)

I - Pop Art

Né et baptisé dans l'Angleterre des années cinquante, quand l'Europe de l'après-guerre découvrait la société de consommation, les mass media et leur iconographie importés d'outre-Atlantique, le pop art n'eut sur le continent qu'un écho faible et déformé. Il caractérise surtout les États-Unis des années soixante où, spontanément et sans esprit d'école, des artistes nés au cours des années vingt et trente utilisèrent les images quotidiennes de la publicité, du cinéma, de la télévision ou de la bande dessinée et les proposèrent au public des galeries new-yorkaises et

¹ Il faut penser là au mode d'occupation de l'espace des peintures de Warhol, accrochages en série, recouvrement régulier qui préserve le vide. Il faut penser aussi à la part non négligeable du vide dans certaines séries (celle des chaises électriques par exemple. Il faut encore penser à la possibilité qu'on ses œuvres de produire un « vide mental » en quelque sorte, par la répétition tautologique, par le choix d'un motif banal (qui lui-même illustre le vide, la série des *Shadows* par exemple), par le choix d'un traitement à faible consistance. Ces propos doivent être soupesés.

californiennes sans qu'elles aient apparemment subi de transformation artistique. Ainsi firent irruption dans les beaux-arts les bouteilles de Coca-Cola d'Andy Warhol, les Mickey Mouse et Donald Duck de Roy Lichtenstein, les signalisations routières de Robert Indiana ou d'Allan D'Arcangelo et tant d'autres objets quotidiens, peints ou intégrés tels quels dans des assemblages en trois dimensions.



[cliquer sur l'image pour l'agrandir](#)

210 Coca-Cola Bottles, A. Warhol

Andy Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*. 1962. Acrylique et encre sur toile. The Andy Warhol Foundation, New York, États-Unis.

Type de document :
photographie

Crédit :
Scala, Florence / Art Resource / Adagp, Paris, 2000

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Le pop art eut un grand succès de scandale, parce qu'il utilisait des matériaux et des images jusqu'alors négligés ou méprisés. Phénomène plus grave, peut-être, aux yeux de l'école expressionniste abstraite alors au sommet de sa gloire, il eut aussi un grand succès public et semblait annoncer, au moment où triomphait le modernisme, le retour d'une figuration facile et l'intrusion d'une réalité vile et mercantile dans le domaine idéal de l'art.

Considéré sur le moment comme une mode passagère, consommable donc jetable, à l'image de ses thèmes, le pop art représente en réalité un tournant dans l'histoire de l'art moderne. D'apparence simpliste, son iconographie fut l'objet de critiques faciles, mais les artistes pop, conscients des enjeux esthétiques de leur travail, furent à l'origine de bien des développements artistiques des années soixante-dix et quatre-vingt, et, en dépit du mépris intellectuel dans lequel ils furent tenus, nombre d'entre eux sont devenus des artistes influents et reconnus.

Le pop art anglais

On cite parfois Francis Bacon comme précurseur du pop art anglais, parce qu'il s'inspira, dès 1949, de reproductions photographiques. Mais il faudrait aussi mentionner Eduardo Paolozzi, Écossais d'origine italienne qui inclut, dès 1947, dans son collage *I Was a Rich Man's Plaything* (Tate Gallery, Londres), une pin-up, une bouteille de Coca-Cola et le mot « pop ». Cependant, ce ne sont là que signes avant-coureurs, intuitions précoces. L'origine du premier pop art anglais remonte en réalité à la création, en 1952, du séminaire interdisciplinaire de l'Independent Group (I.G.) au sein de l'Institute of Contemporary Art (I.C.A.) de Londres, alors sous l'influence moderniste de Herbert Read, partisan de l'abstraction et du Bauhaus. D'abord connu sous le nom de Young Group, l'I.G. représentait une nouvelle génération en rupture avec les idées de Read et la culture élitiste. Il comprenait, entre autres, le critique Lawrence Alloway et les artistes Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi et William Turnbull. Ce groupe s'intéressait aux effets de la société moderne et de la communication de masse sur la perception du monde et sur l'art. Reproductibilité, « philosophie de l'obsolescence » (Richard Hamilton), design industriel et invention publicitaire caractérisent un nouveau mode de production massive d'images et de formes qui remet en cause les définitions élitistes de la culture et de l'art, au profit de la vision plus anthropologique d'un continuum artistique reliant les « beaux-arts » à ce que Alloway, le premier (dès 1956-1957), appelle le pop art, dans son sens initial d'art populaire de masse. Dans cette perspective, l'artiste doit intégrer l'imagerie pop dans son art, la commenter, l'analyser, utiliser son énergie plutôt que de la mépriser - sans pour autant accepter béatement capitalisme et consumérisme.

Avec les expositions *Parallel of Life and Art* (I.C.A., 1953) et *Man, Machine and Motion* (I.C.A., 1955), l'I.G. montra son intérêt pour divers modes de production d'images - (macro)photographie, radiographie - ainsi que pour la vitesse, la science et la science-fiction. Mais le pop art toucha un plus large public avec les environnements de *This Is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, Londres, 1956). L'affiche de Hamilton, organisateur de l'exposition, *Just what is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing ?* (collection de l'artiste), est aujourd'hui considérée comme l'œuvre fondatrice du pop ; ce collage d'images de la société de consommation reconstitue un intérieur cacophoniquement et ironiquement saturé de modernité et de technologie. Si Paolozzi, sculpteur, s'intéressait aux robots de la science-fiction, Hamilton ne cessa de pratiquer le collage, association de « métaphores ready-made » appelant un commentaire sur l'idéologie de la consommation : dans *\$he* (1958-1961, Tate Gallery, Londres), la femme et l'électroménager sont associés dans une image combinée de vamp et de ménagère. Peter Blake, plus jeune de dix

ans, créa à la même époque une forme « nostalgique » du pop, le *folk pop*, en puisant dans un registre plus traditionnel d'imagerie populaire : famille royale, gazon anglais et bouteilles de lait (*On the Balcony*, 1955-1957, Tate Gallery, Londres).



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Diana as an Engine I, E. Paolozzi

Eduardo Paolozzi, *Diana as an Engine I*, 1963-1966, aluminium soudé et peint, hauteur 162,6 cm. British Council Collection.

Type de document :
photographie

Crédit :
British Council, Londres/ Adagp, Paris 2006

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

La deuxième génération du pop art anglais vit le jour au Royal College of Art de Londres (1959-1962) où étudiaient David Hockney, Allen Jones, Derek Boshier, Peter Phillips, Patrick Caulfield et l'Américain R. B. Kitaj. Regroupés dans l'exposition *Young Contemporaries* du R.C.A. (1961), ces jeunes artistes s'inspirent de leur environnement urbain et assurent son premier grand succès public au pop anglais, avant l'exposition itinérante *Nieuwe Realisten* (1964, La Haye, Vienne, Berlin). Leur approche est plus picturale ; ils utilisent le matériau pop, le reproduisent, le transforment pour en faire un véritable art pop, une authentique forme d'expression individuelle, plastique et sensible, et non plus exclusivement un commentaire intellectuel de l'art populaire. Ainsi, l'œuvre de Kitaj est-elle nourrie de culture littéraire et poétique ; celle de Hockney, très autobiographique, traite de son homosexualité ; Jones cultive dans ses sculptures-objets et dans ses peintures un érotisme fétichiste et sado-masochiste inspiré des magazines spécialisés ; et Boshier mêle image publicitaire et touche expressionniste pour peindre l'« homme manipulé ». Mais, comme l'a noté Alloway, éloigné de sa source iconographique, la culture américaine, « le pop art britannique n'a pas la densité et la rigueur du pop new-yorkais. D'une précocité historique admirable [...], sa crainte d'être trop simple semble l'avoir empêché de donner naissance au véritable style pop ».

Les développements européens du pop art

Les tendances diverses que l'on a voulu appeler pop art sur le continent européen souffrent des mêmes handicaps. Là, plus encore qu'en Angleterre, l'intellectualisme et une forte politisation du regard ont dérogé à l'esprit pop de la « neutralité calculée » (Livingstone). À cet égard, le nom de réalisme capitaliste que les Allemands donnèrent au pop art américain est symptomatique : il n'y était question ni de réalisme ni de propagande, comme la référence au réalisme socialiste voulait le laisser croire.

L'étiquette nouveau réalisme, dont fut initialement affublé le pop art (*Nieuwe Realisten*, *New Realists*), y fit associer à tort les nouveaux réalistes (Yves Klein, Arman, Christo, Jean Tinguely) et certains peintres ou assemblagistes - Valerio Adami, Daniel Spoerri - qui employaient objets de la vie quotidienne et déchets de la société industrielle comme éléments ou référents de leurs œuvres. Cependant, dès les années cinquante, les « décollages » d'affiches de Jacques de la Villeglé, Raymond Hains et Mimmo Rotella qui prélèvent directement dans la rue les images qui font leurs œuvres, les machines impersonnelles de Konrad Klapheck, les citations kitsch d'Enrico Baj peuvent être assimilés au pop art. Dans la France des années soixante, Martial Raysse et Alain Jacquet créent des œuvres authentiquement pop en employant des couleurs agressives et des citations mêlées des classiques, des médias et du pop art américain, en exploitant l'ambiguïté des images reproduites ou répétées. En Suisse, les pneus, traces de pneus, objets agrandis de Peter Stämpfli rappellent Warhol, Rosenquist et Lichtenstein, tandis qu'en Allemagne et dans les pays nordiques la tendance est plus à l'exploitation politique des images de masse, comme chez Wolf Vostell ou Erró et, de façon plus évidente encore, dans les œuvres d'Öyvind Fahlström qui sont un commentaire de la politique mondiale (*World Politics Monopoly*, 1970, collection privée). L'inspiration purement pop décline en Europe à la fin des années soixante, alors qu'à la même époque le pop art américain poursuit dans la même veine.



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Soudain l'été dernier, M. Raysse

Martial Raysse, *Soudain l'été dernier*, 1963, assemblage, acrylique sur toile, photographie, chapeau de paille et serviette éponge, 100 cm X 225 cm. Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris.

Type de document :
photographie

Crédit :
Photo CNAC/ MNAM/ RMN, Adagp, Paris 2005

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Le pop art américain

Berceau de la société de consommation, les États-Unis sont la véritable patrie du pop ; c'est là qu'il se développa sous sa forme la plus pure et survécut le plus longtemps, influençant durablement les jeunes générations d'artistes. Le pop américain prend ses racines dans l'art populaire des peintres d'enseignes des XVIII^e et XIX^e siècles, dans le cubisme et les objets quotidiens de Stuart Davis. Mais il a aussi des sources européennes par le biais, dans les années cinquante, du néo-dadaïsme, préfiguration du pop art qui doit beaucoup à la présence à New York de Marcel Duchamp - le premier à avoir remis en cause les définitions traditionnellement idéalistes de l'art - et à l'assemblage, hérité à la fois du collage cubiste et de l'objet trouvé surréaliste, qui permet à de jeunes artistes de se démarquer de l'académisme de la New York School.

En Californie, le Funk(y) Art - Edward Kienholz, Bruce Conner - récupère les déchets de la société moderne pour en faire des assemblages volontairement repoussants ou macabres. À New York, le Junk Art exploite le rebut de la société industrielle et de consommation. Robert Rauschenberg assemble des matériaux de récupération (carton, métaux, vieux meubles) en les intégrant parfois à des compositions - mi-peinture, mi-sculpture - qu'il baptise *combine paintings*. Influencé par les théories aléatoires d'inspiration zen de son ami le musicien John Cage, rencontré au Black Mountain College, il compose aussi de nombreuses œuvres à partir d'images de journaux et de magazines qu'il reporte sur toile (*Retroactive I*, 1964), car pour lui ni « la vie ni l'art ne peuvent se fabriquer », et le peintre doit « agir dans le fossé entre les deux ».



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Gift for Apollo, R. Rauschenberg

Robert Rauschenberg, *Gift for Apollo*.

Type de document :
photographie

Crédit :
Adagp, Paris, 2002 / Istituto Geografico De Agostini

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Jasper Johns réintroduit le figuratif dans la peinture (*Flag*, 1954-1955). Drapeaux, cibles, cartes, plats comme la toile, sont déjà des signes : ils cernent les ambiguïtés de la peinture et contestent le lien entre abstraction et planéité

picturale, considéré par le critique Clement Greenberg comme le dogme absolu du modernisme. Certes, Johns déclare s'intéresser à l'aspect formel et non au contenu référentiel de ses motifs, ce qui en fait le précurseur du minimalisme ; mais l'apparence figurative demeure et fait scandale, lors de sa première exposition personnelle, en 1958 à New York, chez Leo Castelli, qui exposera la plupart des artistes pop. Ses déclarations manifestent le souci d'un jeune peintre de se situer dans une tradition intellectuelle dont il connaît les enjeux théoriques - preuve que la jeune génération ne se contente pas de prendre le contre-pied de l'ancienne -, mais son évolution ultérieure montrera qu'il s'intéresse aussi au contenu iconographique des images, et c'est là un apport essentiel du pop art.

Même si elles se situent souvent dans le prolongement de préoccupations modernistes, ces démarches passent toutes par la réintroduction du quotidien, du figuratif ou du référentiel dans l'art et heurtent de front les sensibilités expressionnistes abstraites, comme ce geste exemplaire de Rauschenberg qui, dès 1953, efface un dessin de De Kooning (*Erased De Kooning*, collection de l'artiste). D'apparence nihiliste, ce geste est en réalité un acte libérateur et constructif ; et c'est pour aller plus loin dans le sens d'une libération, mais aussi d'une plus grande interaction avec le public que nombre d'artistes pop - Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Red Grooms - furent à l'origine du happening. On comprend que le néo-dadaïsme puis le pop aient pu représenter la déchéance de l'art, une certaine forme de facilité illusionniste réactionnaire et la collusion avec le système capitaliste, à une période et en un lieu - New York - où le dogme, établi par les critiques Clement Greenberg et Harold Rosenberg, reposait sur l'abstraction et l'hermétisme théorique, sur une conception romantique et élitiste du créateur inspiré, de l'unicité de l'œuvre originale et sur une idéologie révolutionnaire, bref sur une certaine forme de puritanisme que l'iconographie provocatrice, triviale, répétitive et parfois érotique du pop art battait en brèche. À la suite du néo-dadaïsme, et plus encore que lui, le pop art fut taxé de simplisme, de collusion avec le système capitaliste, de démagogie, et les critiques redoublèrent de surcroît lorsqu'il rencontra un grand succès et public et commercial.

En 1961-1962, une série d'expositions personnelles marque l'émergence soudaine d'un style nouveau qui introduit conjointement dans l'art l'iconographie et les techniques de la communication de masse ; Oldenburg et Dine utilisent ou reproduisent des objets quotidiens ; James Rosenquist, peintre de *billboards* (panneaux publicitaires géants), utilise cette technique commerciale dans des compositions magritiennes inspirées du quotidien, mais aussi du cinéma (*Early in the Morning*, 1963) ; Warhol, artiste commercial professionnel travaillant pour les revues de mode et les grands magasins, reproduit sérigraphiquement et en nombre des boîtes de soupe Campbell ou des photos de célébrités prises dans la presse (*Marilyn*, 1964) ; Roy Lichtenstein abandonne l'abstraction pour se consacrer à la bande dessinée (*comics*) et décide d'agrandir les points de la trame typographique (*Ben Day Dots*) en même temps que les images (*O. K. Hot Shot*, 1963). À l'automne de 1962, l'exposition *The New Realist* (Galerie Sidney Janis, New York) réunit tous ces artistes et consacra la naissance du pop art, inaugurant une série d'expositions collectives qui parcoururent les États-Unis de 1963 à 1965. La consécration internationale intervint en 1964 avec le scandale du grand prix de la Biennale de Venise attribué à Rauschenberg.



[cliquer sur l'image pour l'agrandir](#)

Campbell's Soup, A. Warhol

Andy Warhol (1931-1987), *Campbell's Soup*. Studio Marconi, Milan, Italie.

Type de document :
photographie

Crédit :

Adagp, Paris, 2002 / Istituto Geografico De Agostini

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

[cliquer sur l'image pour l'agrandir](#)

La Fille qui se noie, R. Lichtenstein

Roy Lichtenstein, *La Fille qui se noie (Drowning Girl)*. 1963. Huile et magna sur toile. 171,6 cm X 169,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Comme les peintres de genre, Roy Lichtenstein et les artistes du pop art américain ont puisé leur inspiration dans un environnement quotidien, très banal. Pour *La Fille qui se noie* (*Drowning Girl*), Lichtenstein [...]

Type de document :

animation

Crédit :

Estate of Roy Lichtenstein, New York / Adagp, Paris, 2002/ Istituto Geografico De Agostini

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Parallèlement se développe une école californienne du pop art. Le peintre réaliste Wayne Thiebaud, précurseur discret, reproduit la consistance crémeuse ou glacée de pâtisseries alignées sur des présentoirs. Ed Ruscha photographie et peint des immeubles ou des stations-service. Mel Ramos peint des pin-up émergeant nues d'emballages de produits de consommation courante (corn-flakes, cigarettes Lucky Strike), ou bien en compagnie d'animaux incongrus, ou bien encore les substitue aux nus célèbres de l'histoire de l'art, leur coiffure des *sixties* et leurs marques de bronzage soulignant encore leur anachronisme. Billy Al Bengston peint des motos, les sigles de leur marque, ou des pièces détachées.



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

TwentySix Gasoline Stations, E. Ruscha

Ed Ruscha, *Knox Less, Oklahoma City, Oklahoma*, extrait de la série *TwentySix Gasoline Stations*, 1962, épreuve gélantino-argentique, 12,5 cm x 26,8 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Le premier livre de l'artiste, qui se met «dans la peau d'un grand reporter» pour fixer l'image la plus «factuelle» possible de sujets prosaïques, est consacré à vingt-six stations-service : «Je [...]

Type de document :

photographie

Crédit :

Edward Ruscha/ service de presse/ Musée du Jeu de Paume

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Si la thématique rapproche ces artistes, il ne faut pas négliger l'aspect formel de leurs recherches. Comme le notait, dès 1964, le critique Harold Rosenblum, le pop art « n'a pas seulement à voir avec ce qui est peint, mais aussi avec la façon de le peindre ». En effet, ses techniques ne s'apparentent pas à celles du réalisme ou de l'illusionnisme. Avec leurs grands à-plats de couleurs acryliques, Tom Wesselmann, dans sa série des *Great American Nudes*, Allan D'Arcangelo dans ses scènes stylisées de la route américaine et Robert Indiana, dans ses compositions de lettres et de mots qui en font l'héritier des *sign-painters*, évoquent plus Matisse que Courbet ; la plupart de ces artistes utilisent d'ailleurs un espace peu profond, voire inexistant, plus proche de la planéité greenbergienne que de la tradition perspectiviste. En outre, leurs innovations techniques, tout en servant leur iconographie, posent plus de questions qu'il n'y paraît. En associant ses muettes figures de plâtre à des objets réels, le sculpteur George Segal exprime un tragique moderne (*Cinema*, 1963) mais questionne aussi, par sa technique de moulage, la nature même de la sculpture. Les *combine paintings* de Rauschenberg brouillent la démarcation entre peinture et sculpture. Images de l'ennui, de la consommation et du désir médiatisé modernes, les sérigraphies de Warhol, en répétant un motif à l'infini, mettent en cause l'unicité de l'œuvre et l'implication de l'artiste dans sa fabrication. Lichtenstein semble se contenter d'agrandir une image pour en faire de l'art, mais pose ainsi la grande question du pop art : La transformation est-elle le critère distinctif de l'art ? Ses *Brushstrokes* où figurent, en *Ben Day Dots*, coups de pinceau, giclures et coulures de peinture interrogent plus sérieusement qu'il n'y paraît les rapports entre la représentation et l'abstraction - sans parler de leur ironie envers la peinture gestuelle.



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Great American Nude #53, T. Wesselmann

Tom Wesselmann, *Great American Nude #53*, 1964. Peinture et collage sur 2 panneaux (3,05 m X 2,44 m). Collection Paul Wesselmann.

Type de document :
photographie

Crédit :
AKG/ ADAGP Paris 2004

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Femme sur un banc, G. Segal

George Segal, *Femme sur un banc*, 1983. Bronze patiné. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse.

Type de document :
photographie

Crédit :
The George and Helen Segal Foundation/ Adagp, Paris, 2002/ Istituto Geografico De Agostini

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Or c'est là un aspect essentiel du pop art. L'humour, souvent manifeste dans le choix de sujets dérisoires magnifiés par l'art, agrandis ou transformés par l'artiste - comme les sculptures molles à connotations sexuelles d'Oldenburg (*Ghost Drum Set*, 1972) -, s'accompagne aussi d'une ironie qui rejaillit sur l'art lui-même. L'iconographie pop, qui a fait l'objet de débats passionnés sur l'engagement des artistes pour ou contre la société de consommation, pour ou contre les images qu'ils utilisent, n'est pas tant prétexte à un commentaire politique ou sociologique (Warhol est-il pour la peine de mort parce qu'il peint la série des *Electric Chairs* ?) que l'outil d'une réflexivité qui permet à l'art de se commenter et de susciter une réflexion sur sa nature. Humour et ironie, en une période de sérieux et d'austérité conceptuels, furent cause du dénigrement du pop art dont on réduisit l'existence historique aux années 1961-1968. Mais ils furent aussi une respiration dans l'art du XX^e siècle. En brisant le carcan austère de l'abstraction, le pop art déranginga. Surgi spontanément comme par l'effet d'une nécessité, il annulait les tabous qui pesaient sur le monde de l'art et déployait l'éventail des possibilités créatrices : rupture salutaire et irréversible, digne de Dada, de Duchamp et de l'Independent Group. La plupart des mouvements qui suivirent en furent, de près ou de loin, volontairement ou non, les bénéficiaires.

Les développements du pop art

Malgré la tendance de la critique formaliste à en minimiser la portée, et même si ses artistes, plutôt individualistes, n'ont jamais publié de manifeste, ce qui leur aurait peut-être assuré le respect des « avant-gardes », le pop art a fortement influencé les générations suivantes ou, du moins, a rendu leur travail possible. L'art conceptuel, le land art et

le body art des années soixante-dix, au plus fort de l'éclipse du pop art, se situaient dans la continuité théorique des happenings et des environnements, formes d'expression très tôt expérimentées par des artistes pop, et dans la lignée thématique de leur réflexion sur la consommation d'images et de messages.

Certains artistes pop ou assimilés sont devenus des figures marquantes de l'art du XX^e siècle et continuent de créer : Hockney, Rauschenberg, Johns, Lichtenstein et - le plus pop, le plus médiatisé d'entre eux - Andy Warhol (sa mort, en 1987, fit la une de tous les journaux). Ils perpétuent des thématiques pop bien après la prétendue disparition du pop art en tant que mouvement (qui n'a d'ailleurs jamais existé comme tel). Mieux encore, des mouvements des années quatre-vingt ont manifesté un retour certain aux thèmes pop, justifiant leur regroupement sous une étiquette commune : le néo-pop. Lichtenstein le déclarait en 1987 : « Presque tout le monde aujourd'hui a une touche de pop. Je vois même du pop art chez les gens très abstraits. » Ainsi David Salle rappelle Rosenquist. Les collages d'assiettes brisées de Julian Schnabel évoquent Rauschenberg ou Conner. Mike Bidlo peint des copies de chefs-d'œuvre modernes, y compris des Warhol - juste retour des choses. Les graffitistes Jean-Michel Basquiat et Keith Haring, proches de Warhol, ont à leur tour trouvé leur inspiration dans une culture authentiquement populaire : celle de la rue et du métro new-yorkais. Les Russes Komar et Melamid parodient le réalisme socialiste. Plus frappante encore est l'œuvre de Jeff Koons, qui combine l'utilisation des médias et la citation kitsch, dans ses céramiques peintes, dorées et brillantes autant que dans ses films et dans ses photos érotico-pornographiques où il pose avec la Cicciolina. Le néo-pop, en insistant sur le factice, le superficiel, la copie, la citation, l'appropriation d'images et de styles, le questionnement de l'authenticité, est une renaissance et démontre le rôle de précurseur du pop art et sa position clé entre modernité et post-modernisme.

Écrit par **Bertrand ROUGÉ**
Bibliographie

- L. ALLOWAY, *American Pop Art*, Whitney Museum of American Art, Collier Books, New York, 1974
- L. ALLOWAY et al., *Modern Dreams : the Rise and Fall and Rise of Pop*, M.I.T. Press, New York, Londres, 1988
- M. AMAYA, *Pop as Art ; a Survey of the New Super Realism*, Studio Vista, Londres, 1965
- A. CODOGNATO dir., *PopArt : evoluzione di una generazione*, Electa Editrice, Milan, 1980
- M. COMPTON, *Pop Art*, Hamlyn, Londres, 1970
- N. DUBREUIL-BLONDIN, *La Fonction critique du Pop Art américain*, Presses de l'Univ. de Montréal, Montréal, 1980
- C. FINCH, *Pop Art : Object and Image*, Dutton, New York, 1968
- H. GELDZAHLER, *Pop Art, 1955-1970*, Cultural Corporation of Australia, Sydney, 1985
- B. HASKELL, *Blam ! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964*, Whitney Museum of American Art, W. W. NORTON & Company, New York, 1984
- J.-P. KELLER, *Pop Art et évidence du quotidien*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1979
- L. LIPPARD dir., *Pop Art*, Thames & Hudson, Londres, 1966
- M. LIVINGSTONE, *Pop Art : a Continuing History*, Thames & Hudson, 1990
- C. A. MAHSUN, *Pop Art and the Critics*, U.M.I. (University Microfilms Inc.) Research Press, Ann Arbor, 1987
- C. A. MAHSUN dir., *Pop Art : the Critical Dialogue*, U.M.I. Research Press, 1989
- T. OSTERWOLD, *Pop Art*, Benedikt Taschen, Cologne, 1990
- F. PLUCHART, *Pop Art & Cie*, Martin-Malburet, Paris, 1972
- J. RUBLOWSKY, *Pop Art*, Basic Books, New York, 1965
- J. RUSSELL & S. GABLIK, *Pop Art Redefined*, Thames & Hudson, 1969
- S. STICH, *Made in U.S.A. : an Americanization in Modern Art. The '50s & '60s*, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1987

II – Andy Warhol, éléments biographiques

Artiste américain et figure emblématique de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle, Andy Warhol est une personnalité dont la dimension charismatique et médiatique dépasse largement le domaine de l'art. D'abord dessinateur de mode et de publicité, Warhol exécute ses premières peintures à partir de bandes dessinées en 1960. Admirateur de Marcel Duchamp, il devient la figure de proue du pop art américain. Les *Dollar Bills*, les *Campbell's Soup Cans*, les portraits de Marilyn ou de Liz Taylor qu'il élabore dès 1962 vont très rapidement devenir les icônes d'une culture visuelle qui abolit les frontières entre « grand art » et « art populaire ». En 1963, il réalise ses premiers films et crée la Factory, qui apparaît comme le lieu culte de l'underground new-yorkais. Victime, en 1968, d'une tentative d'assassinat de la part de l'une de ses proches, Valérie Solanas, Warhol accède à une notoriété internationale célébrée par les rétrospectives européennes du Moderna Museet de Stockholm (1968) et du Kunsthau de Zurich (1975). Sa mort accidentelle en 1987 interrompt une activité foisonnante qui n'a eu de cesse de se saisir des possibilités techniques, formelles et idéologiques de son époque. Ses rétrospectives posthumes au Museum of Modern Art de New York (1989) et au Centre Georges-Pompidou (1990) montrent l'ampleur d'une œuvre consacrée aux images du bonheur et des malheurs de notre temps.



[cliquer sur l'image
pour l'agrandir](#)

Campbell's Soup, A. Warhol

Andy Warhol (1931-1987), *Campbell's Soup*. Studio Marconi, Milan, Italie.

Type de document :
photographie

Crédit :
Adagp, Paris, 2002 / Istituto Geografico De Agostini

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique



[cliquer sur l'image
pour l'agrandir](#)

Billy Klüver et Andy Warhol

En 1965, Peter Moore photographie Andy Warhol dans son atelier, avec l'ingénieur Billy Klüver (à gauche) et l'un des *Silver Clouds*, nuages argentés gonflés à l'hélium, exposés à la galerie Leo Castelli de New York. Alors désireux d'abandonner la peinture, Warhol avait souhaité créer «des tableaux qui flottent» et puissent «s'envoler par la fenêtre»; Klüver l'aidera à les concevoir et les réalisa [...]

Type de document :
photographie

Crédit :
P.Moore/ Estate of Peter Moore/ VAGA, NYC/ Adagp, Paris 2005

Les années pré-pop

Andrew Warhola naît le 28 septembre 1928 à Forest City, une petite ville de Pennsylvanie, au nord-est de Scranton. Son père, Andrej, avait émigré de Bohême en 1912. D'abord ouvrier du bâtiment, puis mineur, il fait venir sa femme Julia en 1921. Diplômé de la Schenley High School de Pittsburgh, le jeune Andrew étudie pendant quatre ans (de 1945 à 1949) au Carnegie Institute of Technology de la même ville. Après ses études, il se rend à New York, où il s'intègre avec difficulté dans le milieu de la presse de mode, tout en vivant de petits métiers. En 1949, il simplifie son nom et devient Andy Warhol. Il réalise de nombreuses illustrations, pour *Glamour*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*. En 1952 a lieu sa première exposition personnelle à la Hugo Gallery de New York : des dessins illustrant des nouvelles de Truman Capote. En 1955, il publie *À la recherche du « shoe » perdu* en collaboration avec le poète Ralph Pomeroy. Mais Warhol ne se contente pas de ces travaux élégants et commerciaux. Il admire en effet Jasper Johns et Robert Rauschenberg, les jeunes étoiles montantes de la scène new-yorkaise dont les œuvres semblent, à cette époque, la seule alternative à l'expressionnisme abstrait alors régnant.

De l'art de la reproduction à la reproduction comme art

En 1960, Andy Warhol exécute ses premières peintures d'après des bandes dessinées : *Dick Tracy*, *Superman*, *Saturday's Popeye*. Ces œuvres, qui sont contemporaines de celles de Roy Lichtenstein, inaugurent une nouvelle manière d'aborder la peinture à partir d'images préexistantes, le plus souvent en provenance des mass media. Il ne s'agit plus de se réfugier derrière les paravents de l'imagination ou de l'inspiration, mais de partir de données visuelles qui ont fait leurs preuves. Même si l'artiste se tient au plus près des motifs utilisés (il n'opère aucune transformation du dessin d'origine), ces premières peintures restent empreintes de tics picturaux issus de l'expressionnisme abstrait : taches, coulures, coups de pinceau... Rapidement, Warhol radicalise sa démarche. 1962 constitue à cet égard une période charnière, puisque, cette année-là, il réalise des toiles saturées de billets de banque (*80 Two-Dollar Bills*), de boîtes de conserve *Campbell's Soup* (*32 Soup Cans*), de bouteilles de Coca-Cola (*210 Coca-Cola Bottles*), mais aussi de portraits d'Elvis Presley (*Red Elvis*) et de Marilyn Monroe (*Marilyn 100*).



[cliquer sur l'image pour l'agrandir](#)

210 Coca-Cola Bottles, A. Warhol

Andy Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*. 1962. Acrylique et encre sur toile. The Andy Warhol Foundation, New York, États-Unis.

Type de document :
photographie

Crédit :
Scala, Florence / Art Resource / Adagp, Paris, 2000

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Emblèmes de l'identité et de la similitude, la bouteille de Coca-Cola et le billet de 1 dollar constituent les sujets (de peinture) et les objets (de consommation) minimaux par excellence. Ils représentent également les images mêmes de l'illusion démocratique. Les émotions et les différences ne sont pas en effet inscrites *dans* l'objet, mais dans les relations que les individus (spectateurs ou consommateurs) entretiennent avec lui. « Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, écrit Andy Warhol, c'est que l'Amérique a créé une tradition où les plus riches consommateurs achètent la même chose que les plus pauvres. On peut regarder la télévision et voir Coca-Cola, et on peut savoir que le président boit du Coca, Liz Taylor boit du Coca, et pensez donc, soi-même, on peut boire du Coca. Aucune somme d'argent au monde ne peut procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait, et on le sait aussi. »

Ces séries de 1962 sont l'occasion pour Warhol d'expérimenter la technique du report sérigraphique sur toile qu'il utilisera désormais exclusivement. Cette technique, qui autorise la reproduction à l'infini d'un même motif, permet à l'artiste d'entretenir une relation « machinique » et non plus affective ou sentimentale avec ses sujets (« Je pense que tout le monde peut être une machine » est sans doute, à cet égard, la maxime de l'artiste qui rend le mieux compte de sa vision esthétique et morale). De 1963 à 1966, Andy Warhol réalise ses séries les plus célèbres. *Émeutes raciales*,

Chaises électriques, *Désastres* (1963) cohabitent avec les sculptures en forme de *Boîtes de Brillo*, de *Tomato Ketchup Heinz* ou de *Kellogg's* (1964), les portraits agrandis des *Trente Hommes les plus recherchés* (1964) ou les papiers peints aux motifs de vaches ou de fleurs (1965-1966). En faisant de la reproduction le seul statut possible pour l'expression de son art, Warhol écorne la sacro-sainte notion d'original. Ainsi on pourrait dire des « copies » de Warhol qu'elles sont toutes des originaux, des originaux qui se ressemblent. Dans le même temps, l'artiste traite les différences (les grands et les petits sujets, le « haut » et le « bas ») avec indifférence ; il fait tout revenir au même... Coca-Cola, Marilyn, Brillo, Liz Taylor, Kellogg's, Presley, Campbell's, Jackie Kennedy : la répétition lancinante de ces images de marque et de ces images publiques finit par annihiler la valeur d'usage des objets de consommation courante qu'elles sont censées promouvoir, ou par faire oublier les caractéristiques des personnalités qu'elles supposent célébrer. Contemporaines de la sérialité mise en avant par l'art minimal, et descendantes directe du *all-over* expressionniste abstrait pour lequel un tableau n'a plus de centre privilégié, ces images sont à la fois les icônes et les motifs de papier peint de notre contemporanéité. Warhol répète jusqu'à saturation. Il s'agit à chaque fois, pour chaque image choisie, d'épuiser en quelque sorte le sujet, jusqu'à lui faire rendre ce qui, hors de toute émotion narrative et hors de tout affect, constitue sa vérité.



cliquer sur l'image
pour l'agrandir

Bombe atomique, A. Warhol

Andy Warhol, *Bombe atomique*, 1965. Encre sérigraphique et acrylique sur toile. 264,1 cm X 204,5 cm. Collection Saatchi, Londres.

Type de document :
photographie

Crédit :
Bridgeman Giraudon/ Sesam Adagp, Paris 2003

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

La vie comme œuvre

« J'ai commencé comme artiste commercial, et je veux finir comme artiste d'affaires », remarque abruptement Warhol. Après avoir fait ce qu'on appelle « de l'art » (ou ce qu'on veut), je me suis mis à l'art des affaires ». L'artiste s'oppose ainsi radicalement aux conceptions de « l'art pour l'art » comme au credo moderniste du caractère auto-référentiel de l'œuvre. Il existe pour Warhol une certaine volupté à contaminer l'art avec des valeurs qui lui sont traditionnellement extérieures, à le faire se compromettre avec l'argent, le commerce, mais aussi avec le politique, le trivial, voire le criminel...

En 1963, l'année où il loue un local pour y installer ses ateliers au 231 East Forty-Seventh Street, qui deviendra la Factory, Andy Warhol réalise son premier film en 16 millimètres : *Sleep*. Cette œuvre, d'une durée de six heures, constituée de séquences de dix minutes, chacune répétée plusieurs fois, montrant un homme qui dort, sera à l'origine d'une activité cinématographique intense jusqu'en 1968. La centaine de films qu'il réalise constitue une contribution décisive au cinéma, mais c'est à l'évidence pour lui une manière de continuer la peinture par d'autres moyens. La manière si personnelle de Warhol d'utiliser le plan fixe, le temps réel, les moindres événements de la vie quotidienne, les acteurs non professionnels anticipe l'importance du rôle décisif que joue aujourd'hui l'image animée dans l'art contemporain. Ses films ne sont jamais montrés de façon traditionnelle mais toujours liés à un dispositif : double écran, surimpression, permutation des séquences, etc. *Kiss* (1963), *Empire*, *Harlot* (1964), *Kitchen*, *My Hustler* (1965), *The Chelsea Girls* (1967), *Blue Movie* (1968) restent les principaux jalons d'une démarche qui déstabilise les codes du cinéma, fût-il d'avant-garde. Warhol utilise dans ses films tous les protagonistes (artistes, danseurs, musiciens, poètes, critiques d'art ou cinéastes) connus ou inconnus de la scène new-yorkaise (Gérard Malanga, John Giorno, Robert Indiana, Jonas Mekas, Nico, Ultra Violet, Viva, Gregory Battcock, Joe Dallessandro...). Cette frénésie cinématographique s'accompagne d'un développement croissant du rôle, aussi bien festif que productif, de la Factory. En 1965, il rencontre le groupe rock Velvet Underground, qu'il dirigera et produira l'année suivante. Mais après la tentative d'assassinat dont il est victime, en 1968, Warhol s'éloigne de plus en plus du cinéma. C'est désormais Paul Morrissey qui tourne les films qu'il produit (*Flesh*, 1968 ; *Trash*, 1970 ; *Beethoven's Nephew*, 1985, etc.). Mais Warhol

n'abandonne pas pour autant l'audiovisuel, puisqu'il réalisera jusqu'à sa mort des programmes de télévision en compagnie de Vincent Fremont.

À partir de 1972, il se remet à peindre et réalise sa série des Mao ainsi que les portraits de nombreuses célébrités (Mick Jagger, la princesse Caroline, Michael Jackson, le shah d'Iran, Sylvester Stallone...). S'il n'abandonne pas ses sujets de prédilection, son intérêt pour la « picturalité » s'affirme dorénavant avec ostentation, que ce soit par l'utilisation de procédés inusités (*Oxidation Painting, Shadows*, 1978), de techniques diverses (*Rorschach Series*, 1984, *Camouflage*, 1986), ou plus simplement par le recours à des sujets empruntés à la peinture classique (*Skulls*, 1976 ; *The Last Supper*, 1986). Warhol meurt le 22 février 1987, à la suite d'un accident opératoire, laissant l'image d'un artiste qui, avec dandysme et opiniâtreté, a réussi à faire coïncider étroitement son œuvre et sa vie.

Écrit par **Bernard MARCADÉ**

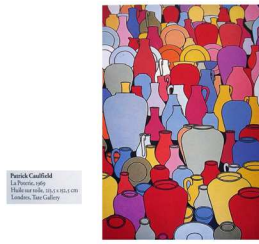
Bibliographie

B. BLISTÈNE, J.-M. BOUHOURS, S. KOCH, P. DE HAAS & G. BATTCOCK, *Andy Warhol, cinéma*, éd. Carré-Centre Georges-Pompidou, Paris, 1990

C. RATCLIFF, *Andy Warhol*, Abbeville Modern Masters, New York, 1983



Pop art (01)



Pop art (02)



Pop art (03)



Pop art (04)



Pop art (05)



Pop art (06)



Pop art (07)



Pop art (08)



Pop art (09)



Pop art (10)



Pop art (11)



Pop art (12)



Pop art (13)



Pop art (14)



Pop art (15)

Robert Rauschenberg
 Clouds, 1966
 Technique mixte, 4 parties,
 203,2 x 203,2 cm
 Amsterdam, Stedelijk Museum



Pop art (16)



Pop art (17)



Pop art (18)



Pop art (19)



Pop art (20)



Pop art (21)



Pop art (22)



Pop art (23)



Pop art (24)



Mel Ramos, Lucky Strike, 1965, h/t, 122x101cm.

Pop art (25)



Wayne Thesler
Wayside, 1965, oil on canvas, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1965. Gift of Paul Beckman.

Pop art (26)



20th Century Fox
The Graduate, 1967, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1967.

Pop art (27)



James Rosenquist
Look Alice, 1966, oil on canvas, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1966.

Pop art (28)



Larry Rivers
Algeria, 1966, oil on canvas, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1966.

Pop art (29)



Jean Dine
Cinq profils d'œuvres en couleur, 1966, huile sur toile, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1966.

Pop art (30)



Allan Kaprow
Baby, 1967, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1967.

Pop art (31)

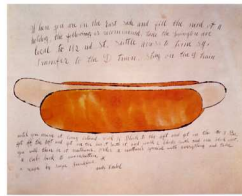


Allan Kaprow
Baby, 1967, 100 x 100 cm.
Purchased by the Museum of Modern Art, New York, 1967.

Pop art (32)



Warhol (201)



Warhol (202)



Warhol (203)



Warhol (204)



Warhol (205)



Warhol (206)



Warhol (207)



Grande Boîte de soupe Campbell's, 1962
Large Campbell's Soup Can
Crayon sur papier, 60 x 45 cm
Collection privée

Warhol (208)



Boîtes de soupe Campbell's 1962
Campbell's Soup
Avec une boîte de soupe Campbell's dans un
cadre en bois, 100 x 81 cm
Museum of Modern Art, New York

Warhol (209)



Warhol (210)



Warhol (211)



Warhol (212)



Modèle pour peintres amateurs (narcisse), 1962
Do-it-yourself (Narcissus)
Crayon de papier et de couleurs sur papier,
60 x 45 cm
Bâle, Kunstmuseum, collection publique

Warhol (213)



Do-it-yourself (Flowers), acrylique et sérigraphie II, 175x150 cms, 1962

Warhol (214)



Photo de journal, utilisée pour «Emeute raciale rouge»

Warhol (215)



Fedroca-101, 1963, acrylique et sténographie sur toile, 360x210 cm.

Warhol (216)



Warhol (217)



Warhol (218)

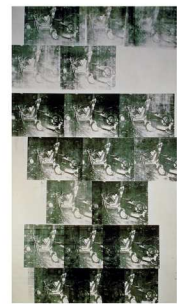


Reithaus warste on fey 1, 1960
Green Burning Car
Acrylique et huile, export
sur toile, 393 x 229 cm
Zürich, collection privée

Warhol (219)



Warhol (220)



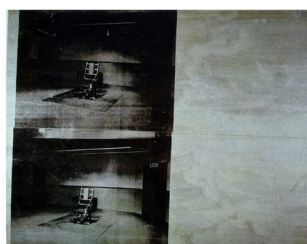
white car crash 19 lines, peinture synthétique, sérigraphie sur toile, 36x211 cm.

Warhol (221)



Accident de voiture orange, 10 fois, 1963
Orange Car Crash 10 Times
Acrylique et gouache sur toile, 2 panneaux,
334 x 206 cm (chaque)
Vienna, Museum moderner Kunst,
collection Ludwig

Warhol (222)



Double Désastre argenté, 1963
Double Silver Disaster
Acrylique et liquitex, report sérigraphique
sur toile, 100,5 x 132 cm
Stuttgart, collection J & W Froehlich

Warhol (223)



Grande Chaise électrique, 1967
Big Electric Chair
Atyrique et sérigraphie sur toile,
127 x 186 cm
Avec l'aimable autorisation de
Thomas Ammann, Zurich

Warhol (224)



Warhol (237)



Warhol (238)



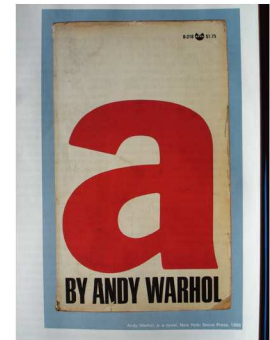
Warhol (239)



Warhol (240)



Warhol (241)



Warhol (242)



Warhol (243)



Warhol (244)



Warhol (245)



Warhol (246)



Warhol (247)



Warhol (248)



Warhol (261)

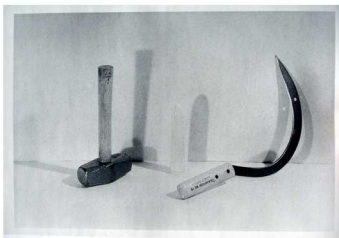


Warhol (262)

Marceline, 1975
Série
Assemblage et sérigraphie sur toile,
100 x 200 cm
New York, galerie Leo Castelli



Warhol (263)



Warhol (264)



Skulls

Warhol (265)



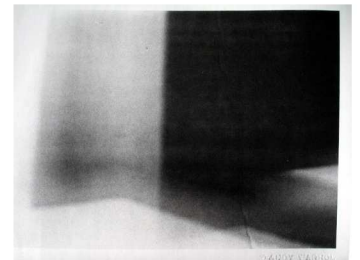
Warhol (266)



Warhol (267)



Warhol (268)



Warhol (269)



Warhol (270)



Warhol (271)



Warhol (272)



Warhol (273)



Warhol (274)



Germs
Installation view of „Germs and Myogenesis“ at Galerie Bruno Bloschberger, Zurich, from 6.10.2001 until 10.01.2002

Warhol (275)

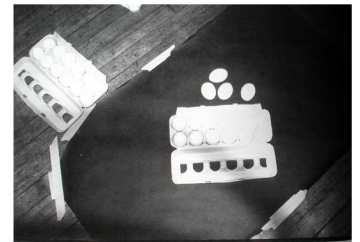


Germs
Installation view of „Germs and Myogenesis“ at Galerie Bruno Bloschberger, Zurich, from 6.10.2001 until 10.01.2002

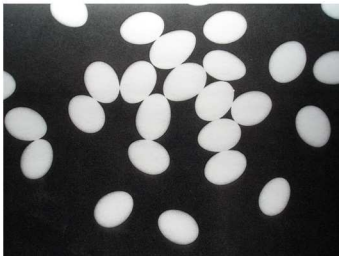
Warhol (276)



Warhol (277)



Warhol (278)



Warhol (279)



Andy Warhol and John DeLamater
The Egg
1965
Pencil and ink on paper
17 x 17 cm
New York, United States

Warhol (280)



Andy Warhol and John DeLamater
The Egg
1965
Pencil and ink on paper
17 x 17 cm
New York, United States

Warhol (281)

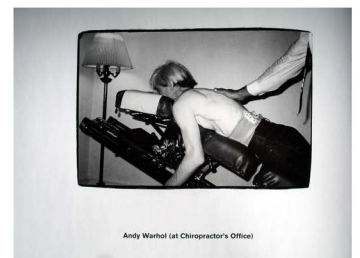


Warhol (282)



Revolver, 1963
Gun
Sculpture in red, 17 x 17 cm
New York, United States

Warhol (283)

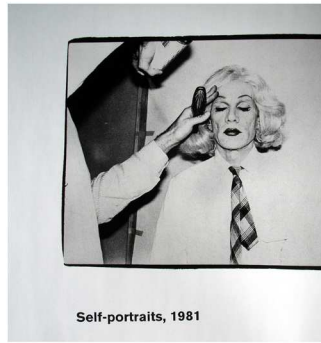


Andy Warhol (at Chiropractor's Office)

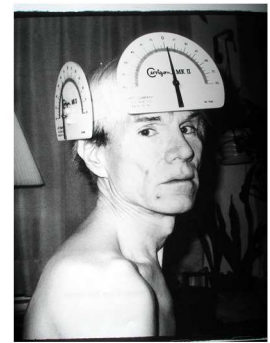
Warhol (284)



Warhol (285)



Warhol (286)



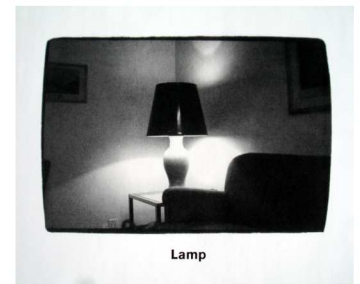
Warhol (287)



Warhol (288)



Warhol (289)



Warhol (290)



Warhol (291)



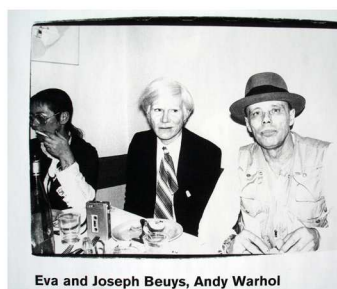
Warhol (292)



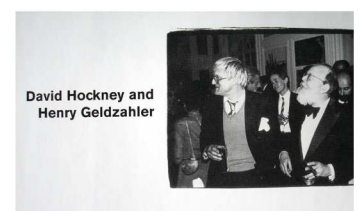
Warhol (293)



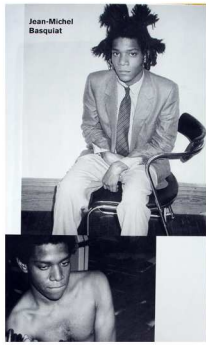
Warhol (294)



Warhol (295)



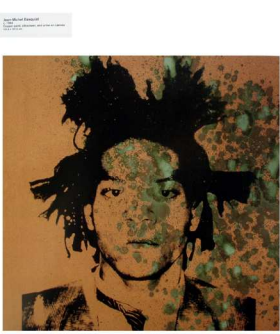
Warhol (296)



Warhol (297)



Warhol (298)



Warhol (299)



Warhol (300)



Warhol (301)



Warhol (302)