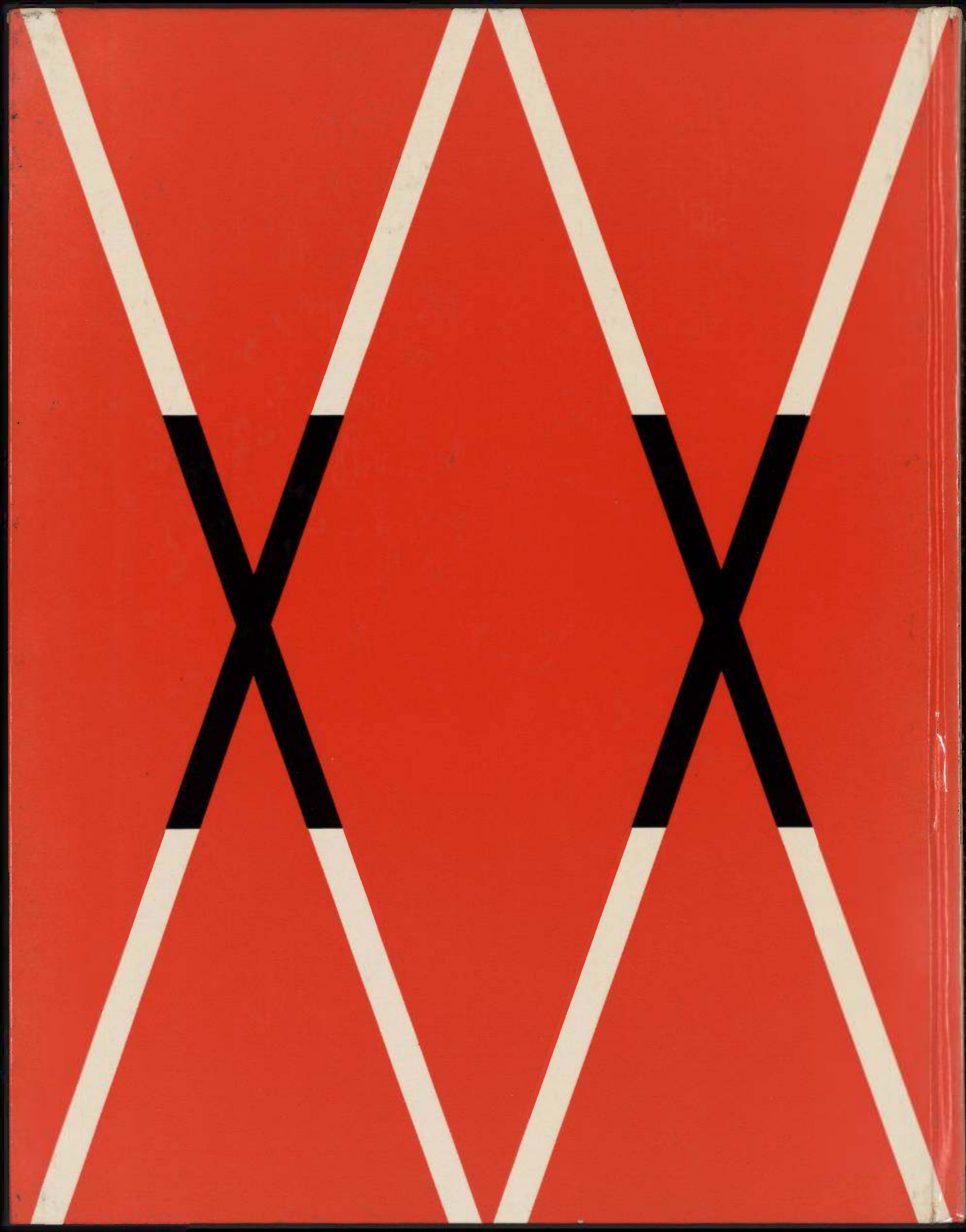


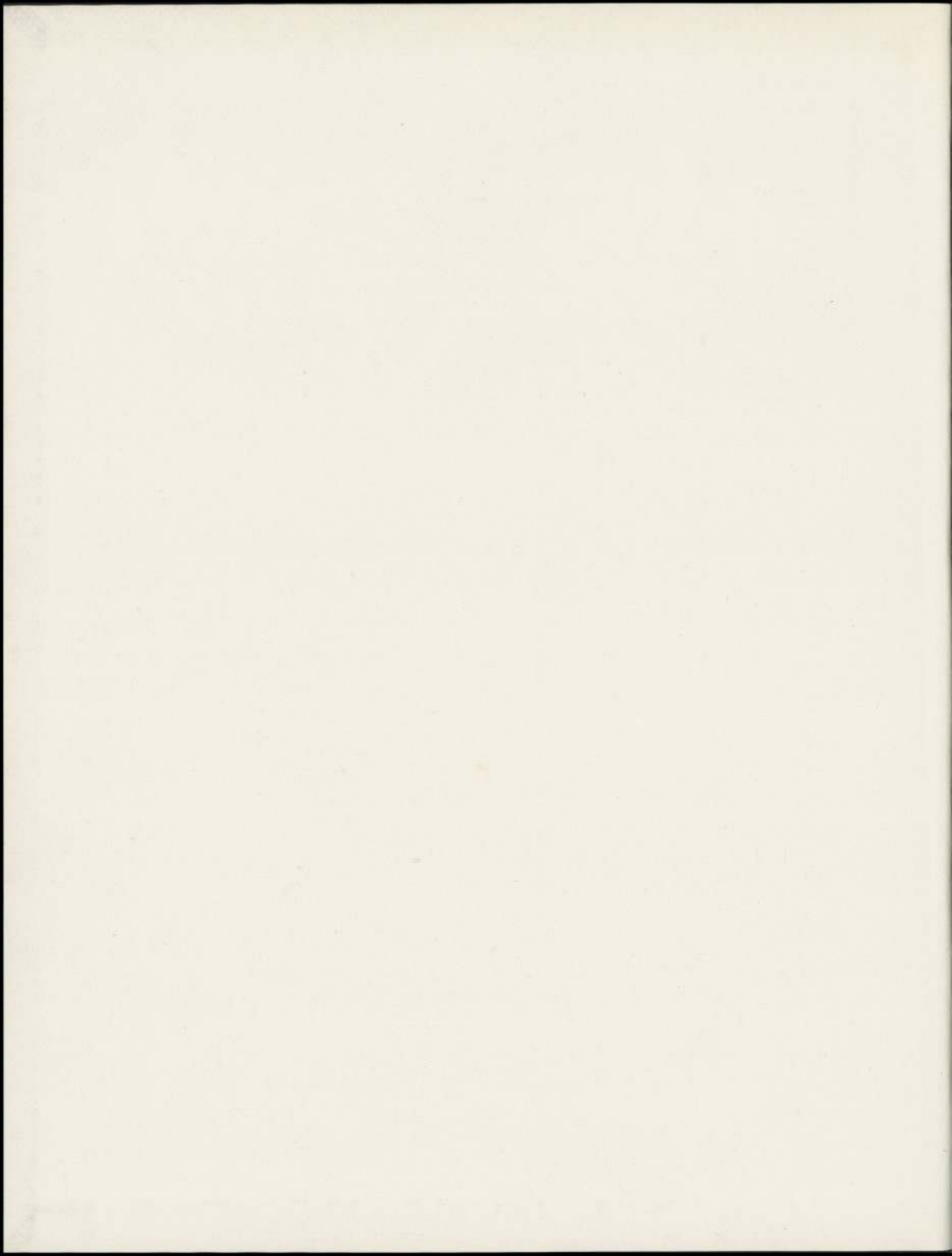


XXX° SIÈCLE • PANORAMA 73** • U.S.Art II • XLII - 73









1973

XX^e

siècle

numéro 41

XX^e

siècle - XXXV^e Année - N° 41 - Décembre 1973
Cahiers d'art créés en 1938 par G. di San Lazzaro

PANORAMA 73**

Les grandes expositions dans les Musées et dans les Galeries en France et à l'Étranger

UN ENTRETIEN AVEC GEORGES BRAQUE par Jacques Lassaigue	3
L'ARRIÈRE-SAISON DE PICASSO OU L'ART DE RESTER À L'AVANT-GARDE par Pierre Daix	10
PICASSO CÉLÉBRATION par André Verdet	16
RÉÉVOCATION DU CUBISME par Jean Cassou	17
TOILES RÉCENTES DE HARTUNG par Julien Clay	27
HARTUNG ET LE GESTE DE PEINDRE par Dora Vallier	33
MIRÓ ET L'INCONNU DES SOBRETEIXIMS par Yvon Taillandier	38
HAJDU ET LE NOUVEAU LANGAGE DE LA SCULPTURE par P. Courthion	41
GRAHAM SUTHERLAND par Pierre Volboudt	45
L'ABSOLU D'YVES KLEIN par Alain Jouffroy	53

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél.: 326.18.23

Deux numéros par an
Prix du n°: 125 F (+ port 6 F)
Abonnement aux deux numéros:
230 F (+ port 12 F).

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

A. ZWEMMER
78 Charing Cross Road,
London W. C. 2

ITALIE

DIELLE
Via Pastrengo 14, 20159 Milan

SUISSE

FOMA S. A.
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING COMPANY
221 Park Avenue South,
New York 10003

© 1973 by XX^e siècle, Paris
ISBN 2 - 85175 - 038 - 0

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.
CINISELLO BALSAMO (MILAN)

U.S. Art II

L'INFLUENCE DES READY-MADE DE DUCHAMP par A. Jouffroy	63
Une controverse:	
1. ANGOISSANTE IDENTITÉ par Andréi B. Nakov	70
2. INCIDENCES AMÉRICAINES par Gillo Dorfles	74
LE MUSÉE AU CŒUR DES CONTRADICTIONS AMÉRICAINES par Thomas M. Messer	77
SÉRIGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE AUX ETATS-UNIS par Jo Miller	78
ANDY WARHOL ET L'ARRÊT DU MONDE par J.-C. Meyer	83
LES ILLUSIONS OPTIQUES DE ROY LICHTENSTEIN par J.-C. Meyer	88
LE SOURIRE DE LARRY RIVERS par G. Gassiot-Talabot	94
OLDENBURG: L'APPROBATION SUBVERSIVE par G. Lascault	100
LES AMBIGUÏTÉS DE JAMES ROSENQUIST par G. Gassiot-Talabot	106
EN RENCONTRANT $\frac{1}{2}$ par Robert Sydney Horn	112
L'ALIMENTAIRE DANS L'ART AMÉRICAIN RÉCENT par G. Lascault	117
Un grand collectionneur européen d'art américain: GIUSEPPE PANZA par Guido Ballo	124
LES HAPPENINGS: LE THÉÂTRE ET LA CONSERVE par Bernard Noël	128
QUATRE CHAMPIONS DE LA « FIELD PAINTING » par Nicolas Calas	132
LE MINIMAL ART OU LE RASOIR D'OCCAM par Paul Lebeer	141
LA SCULPTURE AMÉRICAINNE DEPUIS 1960 par Patricia Railing	146
CINÉMA ET VIDÉO par Bernard Borgeaud	152
L'ART CONCEPTUEL par Michel Claura et Seth Siegelaub	156
LA SURFACE DU RÉALISME par Madeleine Deschamps-Huppert	160
L'AMÉRIQUE EN CRISE ET LE GRAND JEU DE L'« ESTABLISHMENT » par Pierre Restany	163

CHRONIQUES DU JOUR

La peinture académique du XIX^e siècle (G. Lascault). Henri Laurens au Musée National d'Art Moderne (M. Bouisset). La peinture anglaise aujourd'hui (J. Clay). Guarienti (P. Waldberg). Dubuffet dans les souks de l'Hourloupe (D. Abadie). Tériade: de l'avant-garde à la célébration (A. J.). Guadagnucci, sculpteur des formes qui s'envolent (P. Courthion). Pour Jorn (J.-C. Lambert). Deux amoureux de l'Italie (San Lazzaro). G. Bertini (G. Gassiot-Talabot). Le Message Biblique de Marc Chagall à Nice. L'Exposition André Malraux à la Fondation Maeght (J. Clay).

Lithographies originales de Hans Hartung et Robert Indiana

Un entretien avec Georges Braque

MUSÉE
DE L'ORANGERIE,
PARIS

par Jacques Lassaïgne

Georges Braque: A l'origine de tout, le contact avec Cézanne. Ce fut plus qu'une influence, une initiation. Cézanne, le premier, avait rompu avec la perspective savante, mécanisée, qui avait été pratiquée par les artistes pendant des siècles et qui avait fini par dispenser de l'intervention de toute possibilité.

Jacques Lassaïgne: N'y avait-il pas eu, avant la perspective « légitime » des Italiens, une première perspective empirique pratiquée par les Flamands (le Maître de Flémalle, Van Eyck dans ses premières œuvres, *Les Heures de Turin*), dans laquelle les objets étaient qualifiés non pas par rapport à l'infini, mais par rapport à l'artiste lui-même? Une perspective latérale, en quelque sorte à portée de la main, qui conservait aux objets un volume tactile.

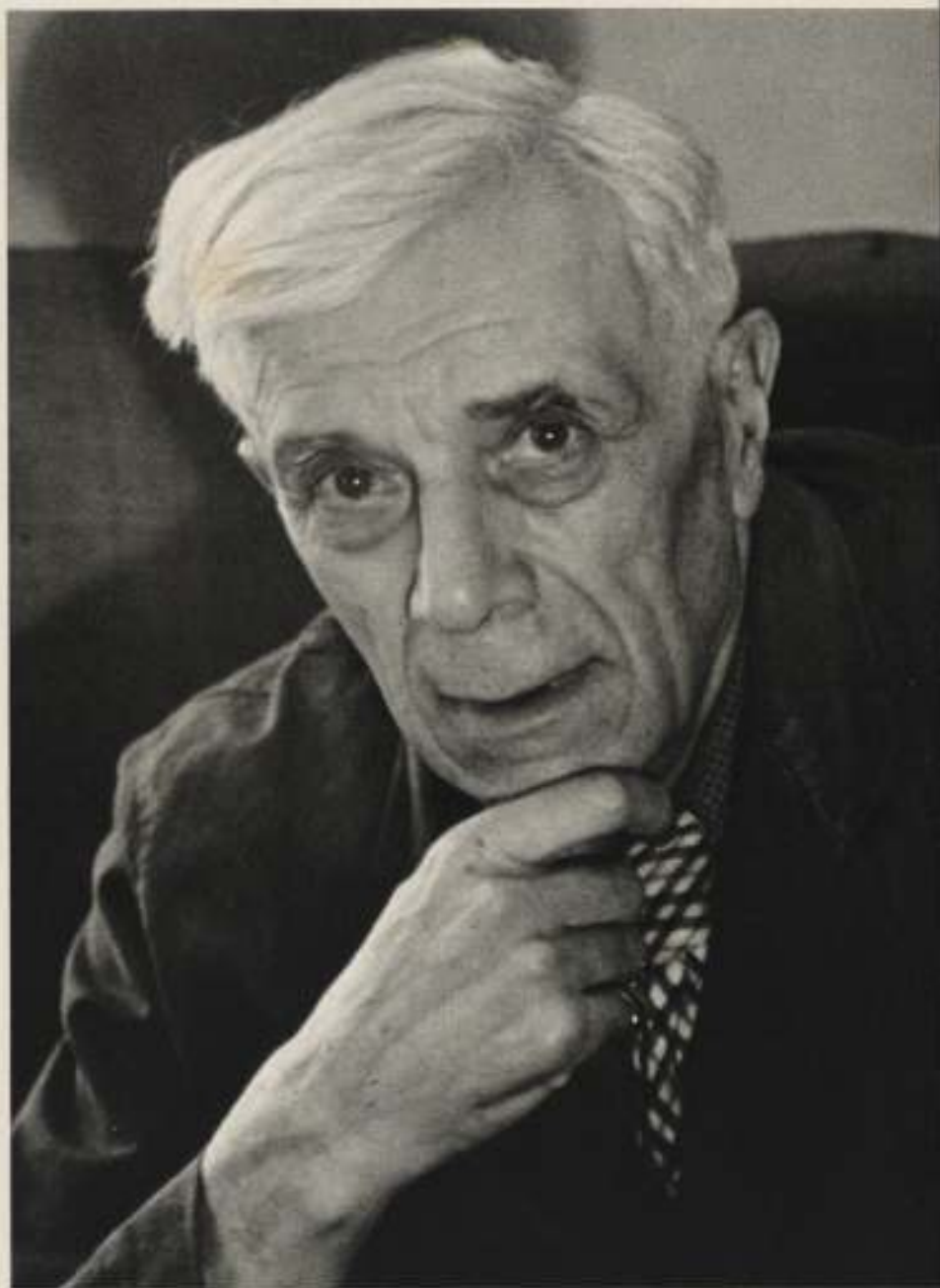
G. B.: Nous avons voulu justement conserver le sujet à portée de la main. Les anciennes mesures, pied, pouce, impliquaient de la même façon une mensuration non pas abstraite, mais calculée par l'homme d'après les mesures mêmes de son corps. Ainsi nous voulions rapprocher l'objet du spectateur en lui gardant sa beauté, sa saveur concrète, palpable.

Au contraire, les peintres qui utilisaient la perspective classique soumettaient l'objet à celle-ci; ils en arrivaient à ne plus peindre que pour faire valoir cette perspective, certains faisaient même appel à des spécialistes, des « perspectiveurs », pour préparer leur schéma de travail; un Canaletto se transformait en véritable appareil photographique. C'est Cézanne qui, le premier, s'est affranchi de cette fausse science et qui a rendu au sujet sa respiration.

J. L.: Et Gauguin?

G. B.: Oui, sans doute, mais nous l'ignorions.

J. L.: Quand vous êtes parti à l'Estaque, est-ce à cause de Cézanne?



Georges Braque.



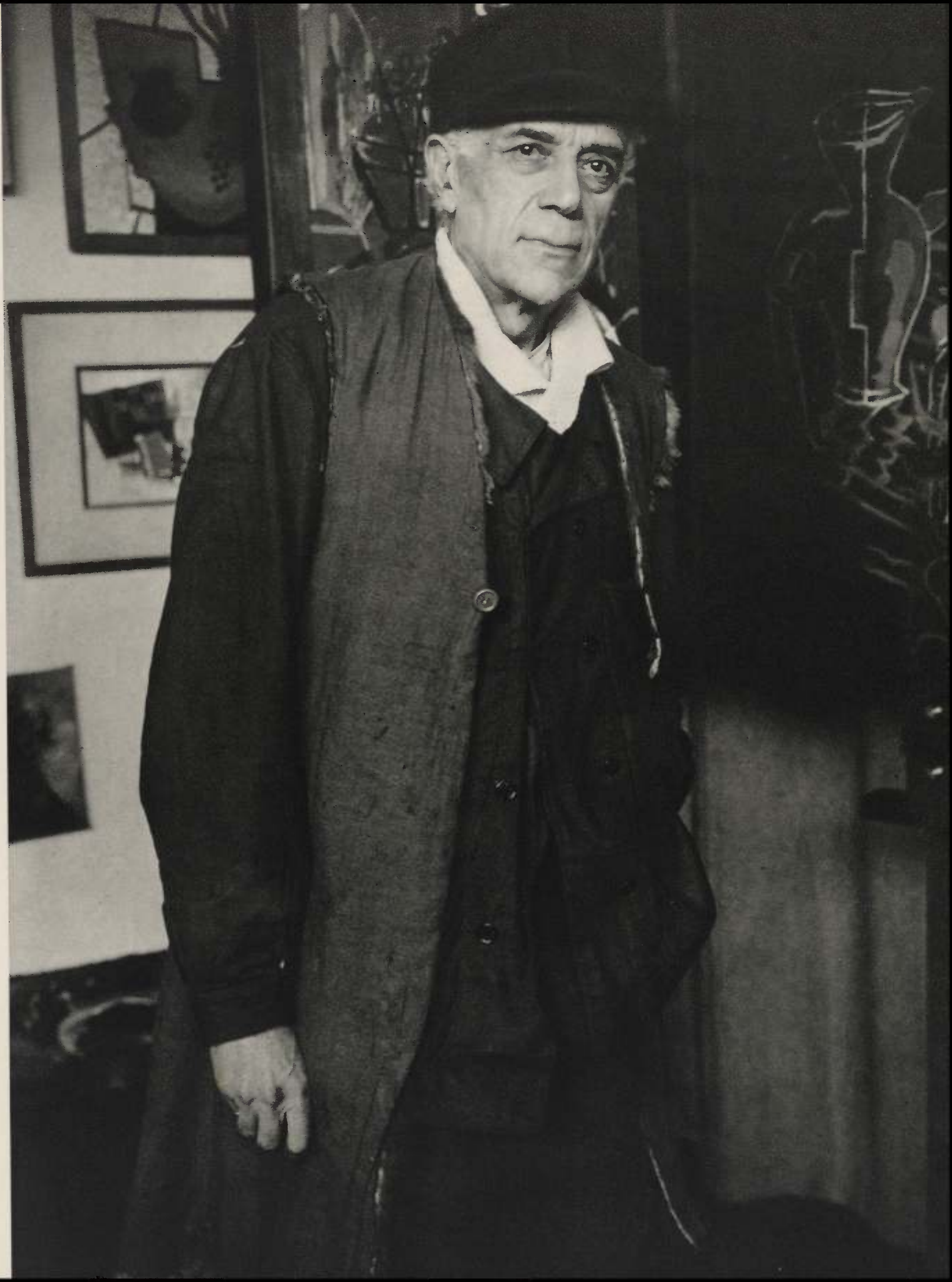
Georges Braque au travail (Photo Mariette Lachaud).

G.B.: Oui, et avec une idée déjà faite. Je peux dire que mes premiers tableaux de l'Estaque étaient déjà conçus avant mon départ. Je me suis appliqué encore, néanmoins, à les soumettre aux influences de la lumière, de l'atmosphère, à l'effet de pluie qui ravivait les couleurs.

J.L.: Paulhan a écrit que dans la couleur pâlisante, ont dû apparaître alors pour la première fois des traits aigus, des angles annonciateurs du Cubisme, et vous avez dit à Paulhan: « Un jour, je m'aperçois que je peux revenir sur le motif par n'importe quel temps. Je n'ai plus besoin de soleil, je porte ma lumière avec moi... A mon second voyage, pour m'impressionner, il aurait fallu pousser jusqu'au Sénégal. »

G.B.: Ces angles sont issus d'une nouvelle conception de l'espace. Je dis adieu au point de fuite. Et, pour éviter une projection vers l'infini, j'interpose des plans superposés à une faible distance. Pour faire comprendre que les choses sont l'une devant l'autre au lieu de se répartir dans l'espace. Cézanne avait beaucoup pensé à cela. Il suffit de comparer ses paysages à ceux de Corot, par exemple, pour voir qu'il n'est plus question de lointain, et qu'à partir de lui il n'y a plus d'infini.

Au lieu de peindre en commençant par le premier plan, je me fixais au centre du tableau. Bientôt j'ai même inversé la perspective, la pyramide des formes, pour qu'elle aille vers moi, pour qu'elle aboutisse au spectateur.





En 1948, la Biennale de Venise attribua à Georges Braque le Grand Prix de Peinture. Au premier plan: Georges Braque et Aimé Maeght; au second plan: M. Clayeux, Mme Braque et Mme Maeght.



J'ai connu d'abord Picasso, puis Kahnweiler. J'habitais à Montmartre, rue d'Orcel. Bientôt, avec Picasso, nous avions des échanges quotidiens, nous discussions, nous éprouvions l'un et l'autre les idées qui nous venaient, nous comparions nos œuvres respectives. Mais le terme de travail en commun qui est quelquefois employé n'est pas tout à fait exact. Du reste, je travaillais d'après nature. C'est même ce qui m'a aiguillé vers la nature morte. Je trouvais là un élément plus objectif que le paysage. La découverte de l'espace tactile qui mettait mon bras en mouvement devant le paysage m'invitait à chercher un contact sensible plus proche encore. Si une nature morte n'est plus à portée de ma main, il me semble qu'elle cesse d'être une nature morte et d'émouvoir.

Notre évolution a été d'abord assez lente. A partir de 1910, notre volonté d'abstraction domine le sujet. Dans la recherche d'un nouvel espace, nous avons abandonné à peu près la couleur. Comme je l'ai dit à Paulhan, c'était même un danger, une



Georges Braque et René Char (Photo Mariette Lachaud).

facilité de glisser vers le camaïeu. Il a fallu faire apparaître les choses comme si un brouillard se levait. Auparavant, on modelait les objets, l'interprétation de ceux-ci était sphérique. Elle devint cubiste lorsque nous avons commencé à peindre les diverses faces des choses.

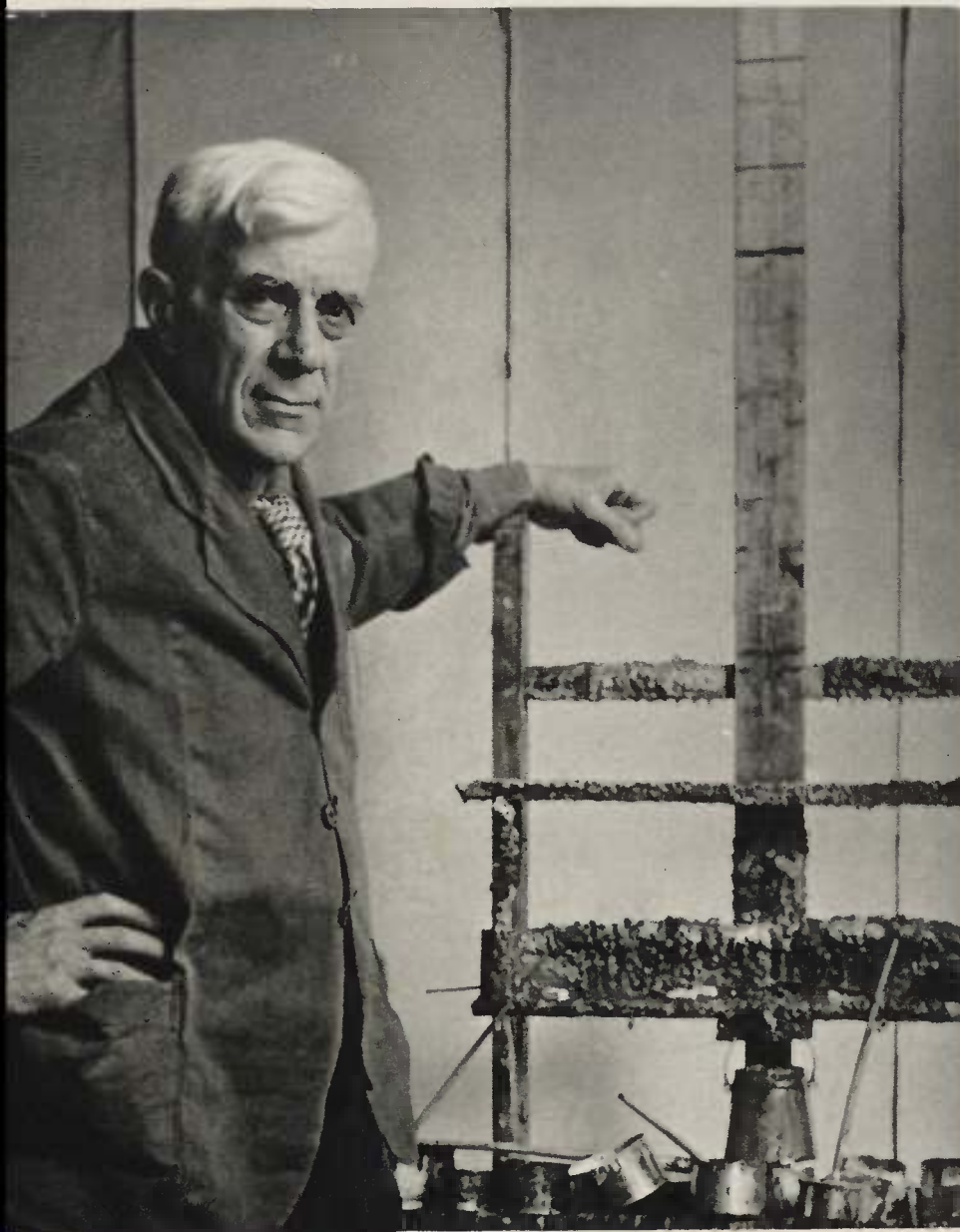
J.L.: On a reproché au Cubisme tantôt son dogmatisme, tantôt son empirisme.

G.B.: Une fois la voie ouverte, on a droit à tous les moyens pour réussir. Le grand coup, ce fut le papier collé. Il nous restait une question primordiale à résoudre: l'introduction de la couleur. Il fallait qu'elle agisse pour son compte en toute liberté, dégagée de toute forme. On peut la considérer comme une musique. Sur un livret d'opéra, on peut faire plusieurs musiques.

Pour qu'il n'y ait pas de confusion, pour que les choses soient très nettes, j'ai toujours enchaîné des couleurs dans les formes visuelles locales.



Georges Braque à Varengeville (Photo Mariette Lachaud)



Georges Braque dans son atelier.

J. L.: Ainsi le Cubisme a abouti à l'abstraction. Je crois qu'on n'insiste pas assez sur son caractère abstrait.

G. B.: Mais il ne faut pas le confondre avec ceux qui ont voulu faire de l'abstrait en soi. Le Cubisme ne visait pas l'abstraction, il procédait par phases abstraites. Du reste, pour se faire une idée d'une abstraction, il faut partir ou se référer à des données du réel. L'abstrait n'existe pas en soi. L'influence de nos recherches est encore très vive dans la peinture. La disjonction entre la couleur et la forme est toujours un chemin fécond. Assez vite, nous avons cessé de travailler d'après nature. A la différence de Cézanne. Le peintre pense en formes et en couleurs, et le sujet c'est la poétique. Le peintre pense en premier lieu à une couleur avant de penser ce que sera la chose. Ainsi, je

ne pense pas à faire une serviette blanche, mais je conçois un blanc qui peut devenir serviette. C'est l'histoire de Cézanne rendant visite à Courbet, qui était en train de peindre *L'Homme aux fagots*, au premier plan, sur la toile, il y avait une chose indéterminée. A une question de Cézanne, Courbet dit: « Je ne sais pas ce que c'est. » Et, quelques jours plus tard, cette tache brune était devenue un fagot. Souvent nous subissons cette influence des couleurs.

Remarquez qu'en poésie une forme rigide, le quatrain, le rondeau, la rime, existe avant le contenu du poème. Je suis sûr que la rime a été inventée pour couper le développement normal et routinier et pour en susciter d'autres. Ainsi est créée une vérité qui jaillit.

J. L.: Quel rôle ont joué le portrait ou la figure dans vos recherches cubistes de 1911 à 1913?

G. B.: J'avais fait beaucoup de portraits dans ma jeunesse, presque tous détruits. Au fond, cela ne m'a jamais beaucoup touché et lorsque j'ai fait des figures, durant la période de nos recherches cubistes, c'était comme des natures mortes. Picasso, au contraire, a toujours fait de vrais portraits.

J. L.: Et l'origine du mot Cubisme?

G. B.: Sûr, c'est Matisse. En 1908, quand j'ai envoyé au Salon d'Automne les toiles de l'Estaque qui furent refusées, Matisse, arrivant au comité et l'apprenant, a eu le mot de cubes. On l'a rapporté à Vauxcelles, qui l'a repris tout de suite.

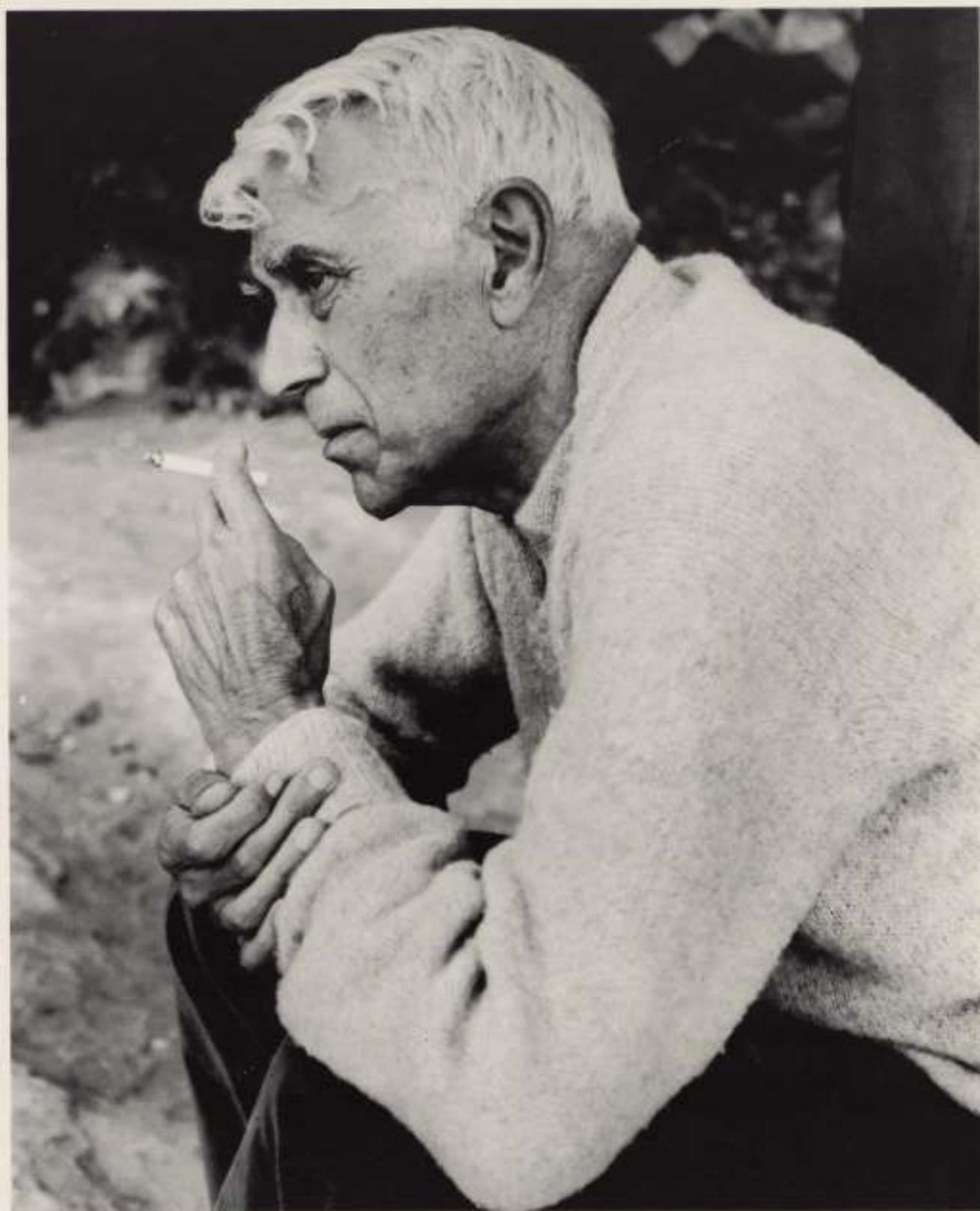
J. L.: Pour vous, le Cubisme n'était-il pas un état d'esprit plus qu'un mouvement?

G. B.: Assurément, c'est pourquoi Picasso et moi nous étions assez distants avec tous les autres peintres qui se réclamaient bientôt du Cubisme. Nous n'avons jamais exposé avec eux, ni dans les expositions qui prenaient l'allure de manifeste. Metzinger et Gleizes s'étaient emparés du mot, l'avaient défini. Nous considérions que, si l'on savait tellement bien ce que c'était, c'était la fin de tout, il n'y avait plus rien à faire pour nous. C'était une vraie folie, en quelques mois tout le monde « cubisait ». On faisait du Cubisme un style. C'est-à-dire le contraire de tout ce que nous avions voulu. Mais cela plaisait mieux aux gens. On leur apportait des mots, des définitions. Cela tranquillise, rassure.

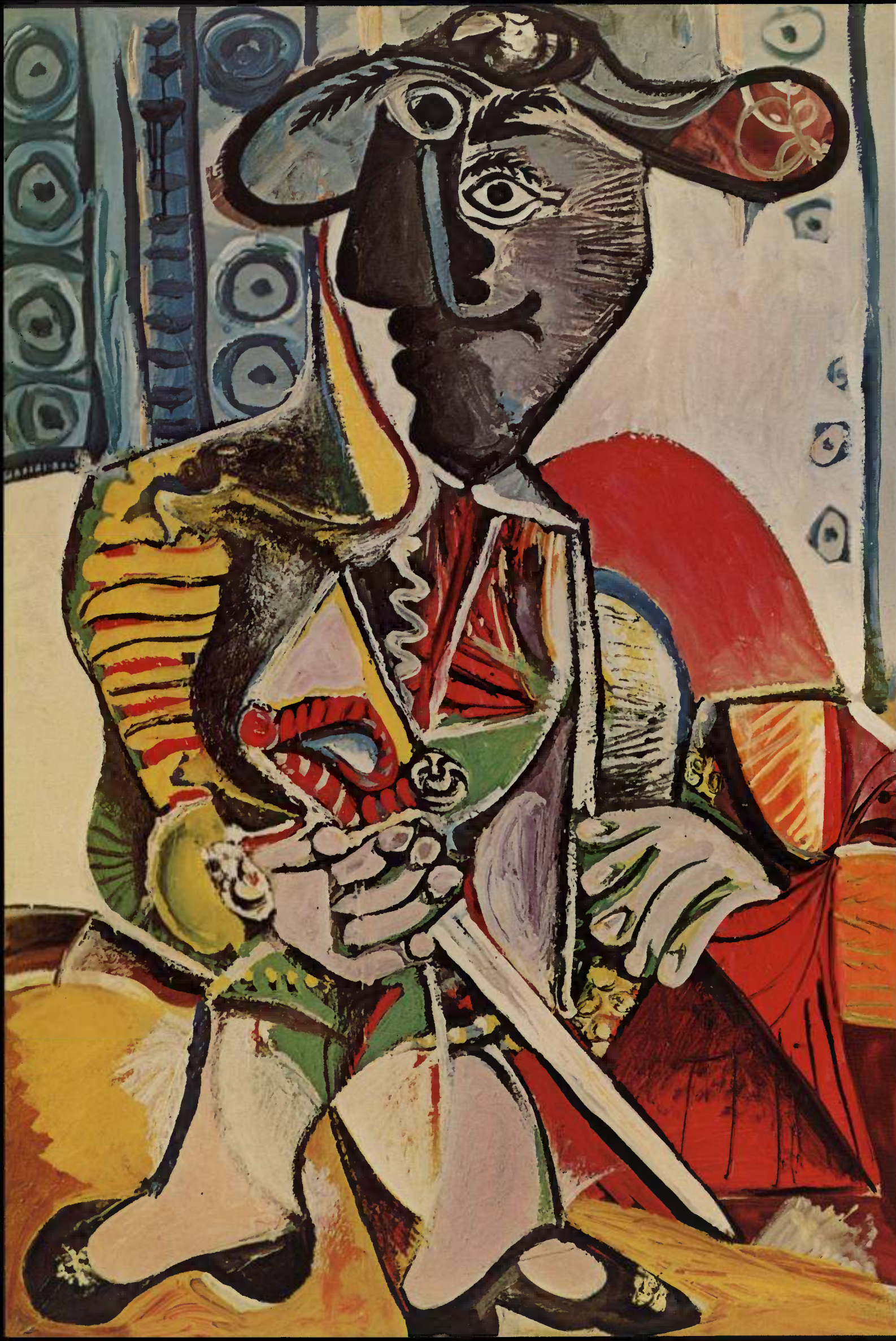
J. L.: Je voudrais montrer le côté humain du Cubisme. Que c'est une chose en marche.

G. B.: Et qui n'est pas finie. Les idées du Cubisme soulèvent encore beaucoup d'échos chez les artistes.

Paris, 1961.



Georges Braque (*Photo Mariette Lachaud*)



PICASSO. Torero
(Pour Jacqueline)
14/10/70.
Huile sur toile.
195 x 130 cm.
(Photo
Mario Atzinger).

L'arrière-saison de Picasso ou l'art de rester à l'avant-garde

PALAIS DES PAPES,
AVIGNON

par Pierre Daix

La seconde exposition de Picasso à Avignon qui rassemble ses toiles de septembre 1970 à juin 1972 est la dernière exposition que le peintre a décidée et choisie. Elle ne représente pas ses derniers travaux et elle appartient en fait à un bilan plus général qu'il a dressé de son activité avec l'exposition de 172 dessins chez Louise Leiris, qui s'est ouverte en novembre 1972, et celle des 156 gravures, à la même galerie en janvier 73. Seule, la confrontation entre les trois expositions permet de reconstituer le mouvement créateur de Picasso

entre le début 70 où s'arrêtait la précédente exposition d'Avignon et la mi-août 72, date des derniers dessins exposés.

On s'aperçoit alors que Picasso a exécuté des gravures dans les premiers mois de 1970 — exactement 56 —, qu'il s'est mis à peindre à partir de la fin septembre — 45 toiles en trois mois —, revenant alors à la gravure — près de 100 dans les six premiers mois de 1971. La peinture recommença en avril, pour prendre le relais, dans les derniers jours de juin, et régner sans conteste

PICASSO. Nu couché jouant de la guitare. 27/10/70. Huile sur toile. 130 x 195 cm. (Photo Mario Atzinger).





PICASSO. Tête d'homme. 19/7/71. Huile sur toile. 73 x 60 cm.

jusqu'en octobre — près de 80 toiles. Les dessins prirent à leur tour le relais en novembre 71 et se sont poursuivis à côté de la peinture en 1972. Cette reconstitution du mouvement créateur est indispensable à la compréhension de l'exposition d'Avignon 1973. Elle ne se présente pas en effet comme l'expression d'une puissante coulée picturale comme Avignon 70, mais comme une sorte d'anthologie des problèmes du métier moderne de la peinture.

L'articulation du travail se fait entre la peinture — la plupart des dessins « poussés » de 1971-72 sont en fait des peintures sur papier — et la gravure. La gravure se prolongeant d'ailleurs dans certains dessins à la plume ou au lavis. Les dessins qui n'appartiennent pas à ces catégories sont le plus souvent de petites pièces comme Picasso en a réalisées toute sa vie durant pour saisir un problème figuratif, analyser une solution, découvrir un équilibre graphique, bref, préparer son travail à venir de peintre, de graveur (ou de sculp-



PICASSO. Tête d'homme. 31/7/71. Huile sur toile. 73 x 60 cm.

PICASSO. Homme aux mains jointes. 4/7/71. Huile sur toile. 100 x 81 cm.



teur) en n'ayant plus à réfléchir dans l'exécution à ce que le dessin a résolu.

Ce qui frappe le plus dans les 201 toiles réunies à Avignon, c'est cet aspect de laboratoire. Beaucoup de toiles ont été profondément reprises et retravaillées. Inversement, dans un nombre au moins égal d'autres, le peintre a travaillé sans filet, se servant de son pinceau presque à la façon d'un crayon ou d'un burin pour construire ses figures de quelques mouvements où la couleur conserve le geste créateur, s'étirant en une très longue touche, s'étendant au contraire dans un barbouillage qui donne une très subtile gamme de valeurs du ton, créant à chaque fois le volume avec la plus grande économie de moyens.

Ces œuvres risquent, encore en 1973, de déconter et de créer des malentendus. Si elles comportent des réussites figuratives évidentes comme *Le Jeune Peintre* (n° 192) qui fut d'ailleurs retenu pour l'affiche de l'exposition, d'autres, dans leur extrême simplicité, pourraient passer pour inachevées, laissant vierge la plus grande partie de la toile, comme si l'artiste s'était fatigué après l'ébauche. Or, si on les examine de près, on se rend compte que le peintre a fait exprès de paraître grossier. Picasso y répudie non plus seulement le fini, mais le métier classique de peintre. Il faut pour saisir cette démarche remonter à dix ans en arrière, au moment de la série du *Peintre et son modèle* où Picasso avait joué de traits de couleur rayonnant sur l'apprêt nu de la toile, mais aussi, dans une toile comme *Paysage à Mougins*, des fautes du métier, du barbouillage, des dégoûlinures de peinture, un seul et unique bleu construisant à travers ces différents mauvais traitements le paysage d'hiver, presque sans lumière, où montagnes, mer et ciel se mêlent. Picasso ici pousse la démarche à ses limites extrêmes, pratiquant une véritable déconstruction du langage pictural. Il revient ainsi, à soixante ans de distance, à un problème que lui avaient livré ses premiers papiers collés: qu'est-ce que l'acte de peindre dépose au juste sur la toile qui prend une signification?

On le vérifie dans d'autres toiles comme *l'Homme assis* 159 ou la *Tête* 94 où Picasso creuse la pâte de sillons qui gardent une maladresse « naïve », les remplissant au besoin de craie de couleur, les confrontant à des traits de crayon sur la peinture. Cette juxtaposition effrontée (et virtuose) de techniques nobles et de moyens incongrus de la spontanéité traduit à mon sens cette idée qui hantait Picasso ces dernières années: que la peinture « reste à faire », qu'elle est encore dans sa première jeunesse. Tout le savoir, la multiplicité des expérimentations de sa si longue vie de peintre le conduisaient vers ces régions où, a-t-il écrit, *la peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut*. Mais il ne faut pas lire ici une soumission à « l'inspiration »; à l'inverse, une profonde humilité devant les lois matérielles de la peinture, en quelque sorte la constatation qu'on

ne commande à la peinture qu'en lui obéissant.

Si le barbouillage produit en même temps la tendresse du *Jeune Peintre* et le pathétique de têtes de vieillards (Cf 114) qui sortent des grattages et des frottages des gravures contemporaines de Picasso et de certains de ses lavis, le graphisme et la simplification de la peinture vont de l'aspect maladroit (presque Dubuffet) à des architectures cubistes parmi les plus puissantes que Picasso ait jamais créées, telle l'admirable *Femme couchée* (99), inscrite dans une toile verticale, dont nous faisons le tour sans presque l'enregistrer. Tandis que la *Maternité à la Pomme* (125) voit, sur l'échafaudage cubiste, se déployer les rythmes plas-

PICASSO. *Enfant à la pelle*. 17/7/71 et 14/11/71. Huile sur toile. 195 x 130 cm. (Photos Mario Atzinger).





PICASSO. L'homme au gilet. 3/8/71. Huile sur toile. 92 x 73 cm.

tiques dans toute leur vigueur et donner une impression intense de mouvement.

Nous arrivons ici aux toiles dont je n'ai pas encore parlé, qui doivent constituer à peu près la moitié de l'exposition en nombre et qui frappent d'emblée le visiteur de la grande chapelle d'Avignon: les toiles qui laissent libre cours à la couleur. Elles représentent la partie la plus ancienne de l'exposition — celle qui se noue directement avec Avignon 70 et ses peintures sur carton ondulé — mais elles ponctuent tout le reste du travail. Les oppositions chromatiques, soulignées par tout le registre des touches, des empâtements, des modalités du barbouillage et du trait, confrontent tous les styles: la dureté et la géométrie cubistes, la souplesse et la délicatesse des formes organiques. A côté des simplifications brutales, la minutie des détails, la saisie en volume de la cha-

marrure d'un vêtement de matador, des ravines d'un visage buriné, la folie d'une barbe de mousquetaire. Picasso ne se refuse ni le sentiment, ni l'exubérance. Contrairement à la précédente exposition d'Avignon qui s'interrogeait sur les rapports entre les personnages, multipliant les Baisers, les Etreintes, celle-ci nous livre surtout des gros plans de visages, de bustes d'hommes et de femmes isolés. Beaucoup d'hommes semblent sortir du temps de Vélasquez, qu'ils soient matadors ou mousquetaires. Tous emplissent la toile et cette fois, l'attention se porte peu sur les membres, sur les objets, sur les indications de décor, étant tout entière réservée, dirait-on, aux regards qui trouent les toiles. Toute la science des disproportions acquise dès la fin du cubisme, mais développée à la fois dans l'expressionnisme de la peinture qui a suivi *Guernica*, et surtout au cours des dernières années par l'observation de la télévision, de ses cadrages, de ses raccourcis au téléobjectif, sert à nous cogner à ces visages, à abolir toute distance entre eux et nous, comme si le truchement de la peinture ne servait qu'à cette communication immédiate.

Cette insistance n'est jamais triste, ni angoissée. Cela ne percera que dans certains dessins plus tardifs. Picasso a simplement l'air de nous dire que nous ne prenons pas assez le temps d'examiner à fond nos semblables, de les regarder droit dans les yeux. Et que la peinture a cet extraordinaire pouvoir grossissant de la télévision, mais qu'elle peut faire beaucoup plus et beaucoup mieux en s'en servant comme d'un tremplin — comme autrefois les impressionnistes de la photographie — afin de pousser plus loin l'enquête sur l'expressivité des formes, des couleurs. Libérer le chant profond de la peinture. Disons le mot: le lyrisme.

A un regard superficiel, ceci pourrait sembler passéiste. Mais l'étonnant de cette ultime exposition est justement qu'il n'y a pas la moindre complaisance, pas la moindre concession à la facilité. Picasso y dépasse comme en se jouant la vieille — et fausse — opposition du figuratif et de l'abstrait, parce que l'espace de ses figures a aussi bien intégré l'échafaudage cubiste que les contrastes et les signes de l'espace abstrait. Alors, Picasso est libre d'accéder aux bouleversements de notre expérience visuelle que nous apportent les effets optiques du cinéma contemporain et de la télévision; libre d'y puiser le parti de la peinture comme Manet sut le faire avec les daguerréotypes. Il écrit ainsi une histoire où l'avant-garde n'est pas commandée par la tradition de l'avant-garde, mais bien par les modifications de notre expérience du réel, de notre compréhension de la vision, que la peinture se doit d'affronter, de dominer.

J'écris cela dans l'été après la mort de Picasso. Que son ultime exposition soit à ce point déroutante, dérangeante pour les conventions fussent-elles modernes me paraît être de sa part un testament qui lui ressemble. Aussi le témoignage d'une





PICASSO. Deux têtes. 6/4/72. Huile sur toile. 89 x 116 cm. (Photo Mario Atzinger).

continuité de sa vie de peintre qui intègre les remises en cause successives dans un combat permanent de l'artiste avec toutes les matières à deux ou trois dimensions susceptibles de garder mémoire de la forme que le geste créateur leur imprime. Cette généralisation du métier, à un niveau où peinture personnelle et impersonnelle, assemblages, collages, sculptures, tous les moyens de la gravure et du dessin deviennent autant d'éléments d'un langage plastique unique, capable du monumental et de l'humour, du lyrisme et de la litote, de la virtuosité et de l'extrême pauvreté et vulgarité, me paraît un des acquis les plus décisifs de Picasso. Un acquis de la conception matérialiste de la peinture. On s'en rendra mieux compte quand on aura vraiment inventorié l'œuvre immense qu'il nous lègue et dont nous ne connaissons guère qu'une assez faible partie émergée. Il y a encore quelques belles surprises qui nous attendent.

PIERRE DAIK

PICASSO CÉLÉBRATION

En ce matin du 8 avril 1973

A 11 heures 45

Pablo Picasso a pris forme immobile

Le plus grand feu

Est froid

Plumée de noir une colombe vole

L'air trace un arc tombal

L'azur pèse Soudain

Vieillit la lumière

Un gisant bloque l'heure

Encombre l'horizon

Midi sonne faux

Les dieux s'embrument de silence

L'oracle s'interroge

Ariane perd le fil là

Où le peintre l'avait laissé

Un taureau-roi aurait-il

Emporté son corps où

Se recrée la vie d'ici

Le songe se grave Personne ou rien n'est éternel

Mais déjà l'outil intente

Un procès à la mort

ANDRÉ VERDET

Réévocation du Cubisme

GALERIE
DES BEAUX-ARTS,
BORDEAUX
MUSÉE MUNICIPAL
D'ART MODERNE,
PARIS

par Jean Cassou

Bordeaux et Paris se sont fort heureusement accordés pour cette exposition du Cubisme. Après avoir été présentée au Musée que Gilberte Martin-Méry dirige depuis des années avec une brillante efficacité, Jacques Lassaigne, qui a apporté à l'établissement de son programme l'autorité de sa perspicacité critique et de son expérience, l'a reprise au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dont il a la charge.

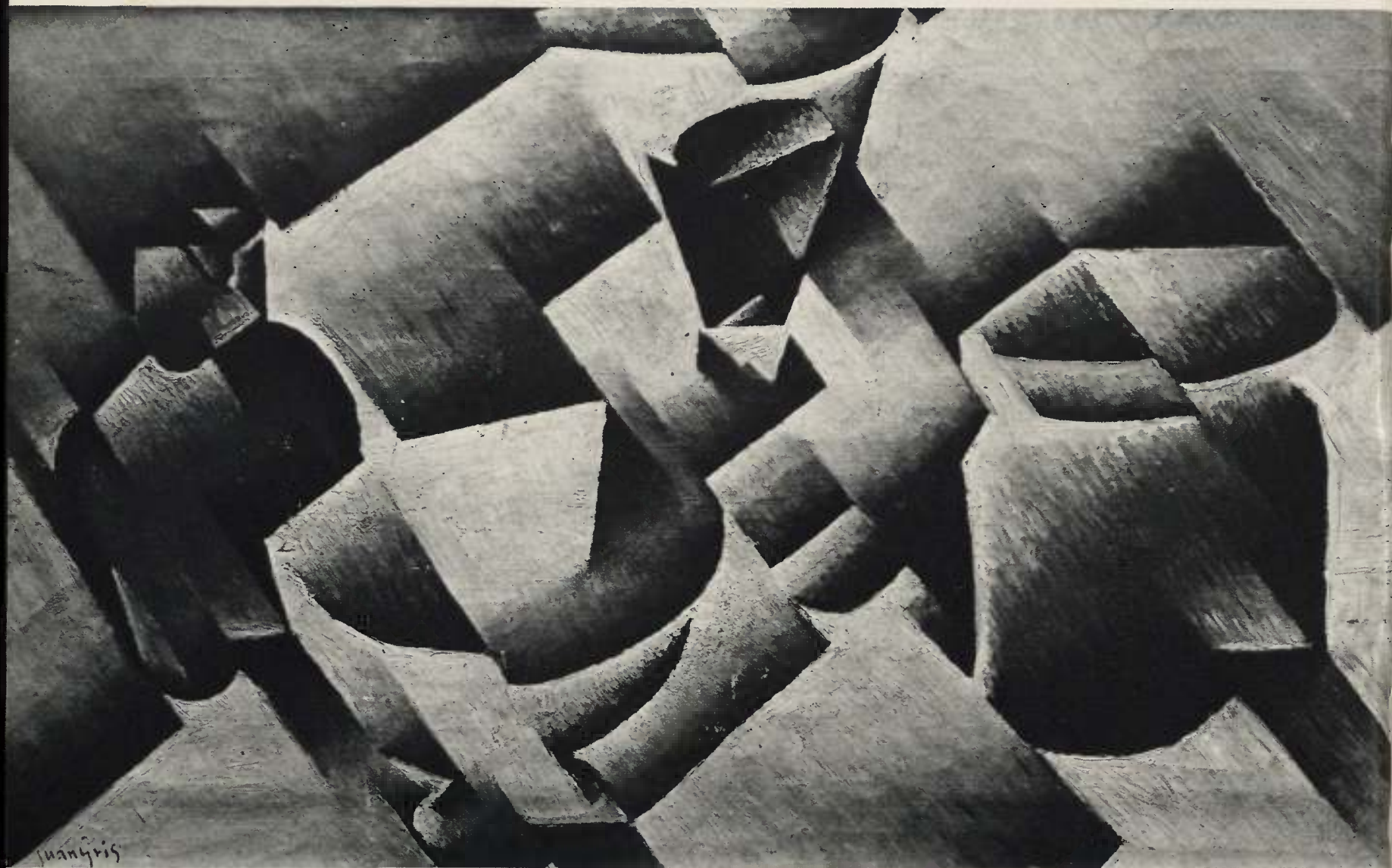
Entrant dans les salles, un œil avisé y découvre d'emblée le nombre et la signification des tableaux de Braque, Léger, Picasso. Il s'assure ensuite que tout l'ensemble de l'exposition est riche et varié. Les glorieux chefs de file sont bien représentés, et toute la puissance et toute la variété du mouvement apparaissent dans ce rassemblement d'œuvres de peinture et de sculpture; sur le plan de la qualité comme sur celui de l'abondance, le visiteur peut se faire une idée claire et complète de ce que fut le Cubisme.

A savoir une chose assez extraordinaire pour susciter l'étonnement et même le scandale. Mais aussi assez vivante, cohérente et nécessaire pour occuper une longue période du siècle, son premier tiers, s'étendre à l'étranger (par exemple en Tchécoslovaquie, ainsi que le démontre une intention particulière de cette exposition), corrélativement attirer à Paris les meilleurs jeunes génies étrangers, et enfin s'imposer comme une des plus éclatantes révolutions de l'histoire universelle des arts, et comme, dans tout ce qu'on appelle l'art moderne, le phénomène le plus proprement moderne, celui dans lequel la spécificité de l'époque s'est le plus fortement marquée. Il a été une violente rupture avec toutes les manières antérieures de pratiquer la peinture, et une manifestation non moins tranchée de l'esprit du temps. Sur tous les points il s'affirme comme neuf.

Non point qu'on ne retrouvât en lui quelques-uns des principes sur quoi se fonde, depuis toujours, l'opération plastique, en particulier ceux de la tendance intellectualiste, géométrique et classique. Mais ces principes se trouveront ici appliqués de façon singulière et pourront être taxés d'hermétisme ou de provocation. Pourtant on reconnaît aujourd'hui, dans ces ouvrages alors si surprenants,



PICASSO. Le pigeon aux petits pois. 1911. Huile sur toile. 64 x 53 cm. Musée Municipal d'Art Moderne, Paris (Photo Bulloz).

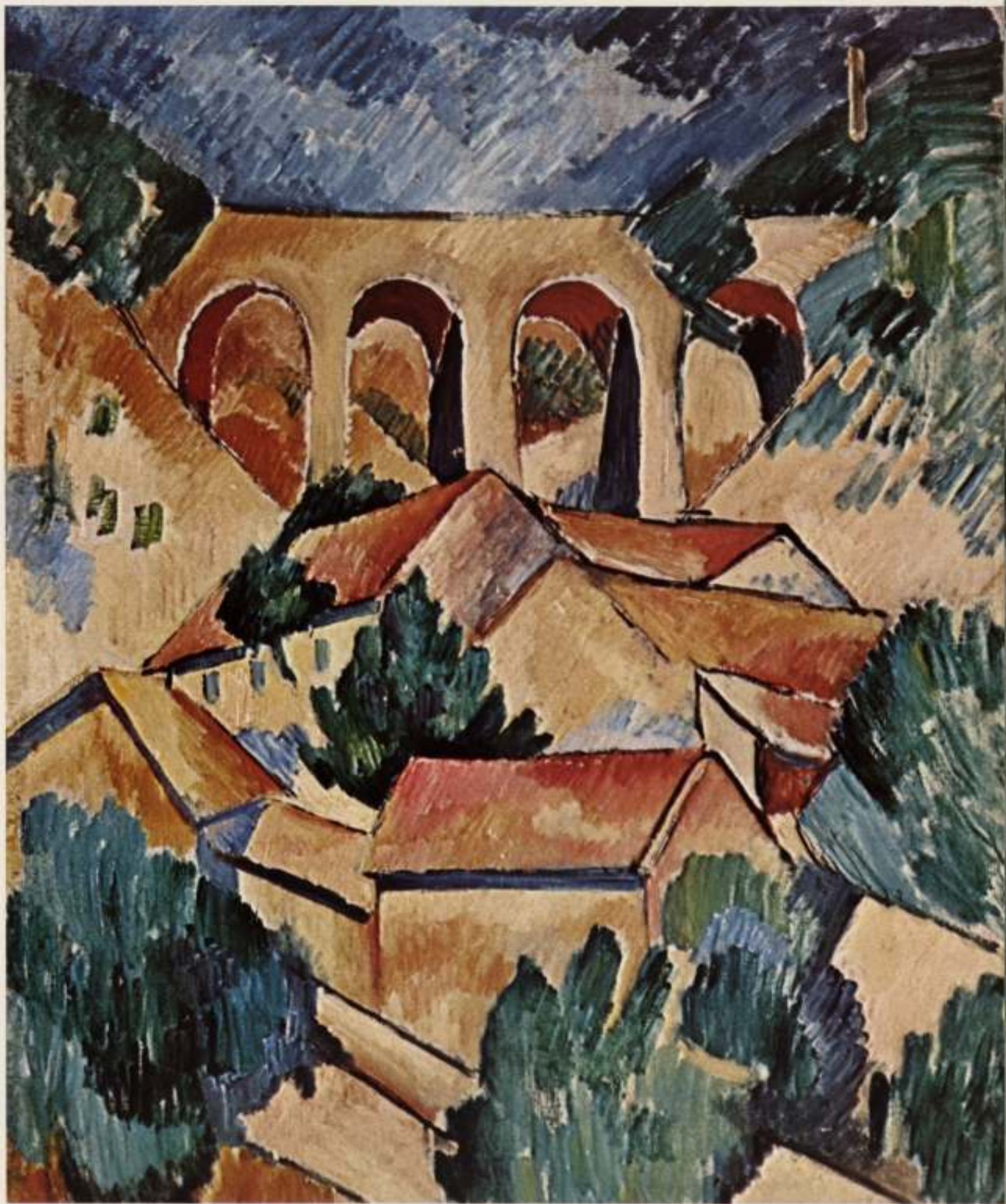


JUAN GRIS. Nature morte à la jatte. 1911. Huile sur toile. 33 x 52 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

ANDRÉ DERAÏN. Nature morte à la table. 1910. Huile sur toile. 92 x 71,5 cm. Musée Municipal d'Art Moderne, Paris. (Photo Bulloz).



toute cette tradition spirituelle, toute cette lignée jalonnée de maîtres illustres, dont M. Ingres, sinon Léonard, ou, plus près, Cézanne. Et, la surprise une fois passée, le Cubisme, *cosa mentale*, a été objet de réflexions, et de réflexions assez profondes pour atteindre les sources mêmes de la pensée et poser quelques-uns des problèmes essentiels de l'intelligence humaine quant à la figuration des choses. L'étude du Cubisme est parvenue à constituer aujourd'hui un vaste domaine dans lequel nous nous contenterons, pour l'exemple, de retenir les analyses minutieuses et appuyées d'une grande vivacité spéculative de Guy Habasque. Mais déjà, à l'origine du Cubisme et au temps même qu'il s'inventait, cette réflexion avait lieu. Les artistes cubistes eux-mêmes, sans dogmatisme, mais au contraire avec toute la marge de sensibilité et de hasard et toute la souplesse qui sont le propre de la création imaginative, savaient aussi penser leur œuvre d'artistes, y faire entrer le nombre et le schéma. A cette entreprise, ils étaient entraînés par l'obscur complicité de leurs compagnons en fantaisie, les poètes. Il se trouve que ceux-ci étaient



GEORGES BRAQUE. Viaduc de l'Estaque. 1908. Huile sur toile. 72,5 x 59 cm. Coll. part., Paris.



JACQUES VILLON.
Soldats en marche. 1913.
Huile sur toile. 65 x 92 cm.
Galerie Louis Carré, Paris.



ROBERT DELAUNAY.
Les tours de Laon. 1912
Huile sur toile. 162 x 130 cm.
Musée National
d'Art Moderne, Paris



ARCHIPENKO. Tête constructive. 1913. Bronze. 1/6. H: 38 cm. Saarland Museum, Sarrebruck.



ALBERT GLEIZES. Les femmes qui cousent. 1913. Huile sur toile. 186 x 126 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



LA FRESNAYE.
Paysage de Meulan. 1911.
Huile sur toile. 60 x 73 cm.
Coll. part., France (Photo Danvers).



HERBIN. Bords de l'Oise près de Vadencourt. 1912. Huile sur toile. 60 x 73 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



les meilleurs et les plus audacieux du temps, Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars, Salmon: ainsi l'avaient voulu certaines heureuses convergences historiques. D'où le Bateau-Lavoir, la Rotonde, toute une légende, et, surtout, de fulgurantes rencontres entre le démon poétique et le démon plastique. Un style s'est alors formé, c'est-à-dire une similitude et une communauté de caractères qui se retrouvent dans les ouvrages des arts plastiques, peinture et sculpture, et de la littérature, et que les créateurs de ces ouvrages se plaisent, comme par un lucide et impérieux caprice, à discerner dans la réalité elle-même, en particulier dans les objets familiers et usuels, du coup devenus fétiches ou haussés au rang éblouissant de choses à la mode. Une sorte d'émulation, tantôt intuitive et tâtonnante, tantôt raisonnée et concer-

MALEVITCH. Instruments de musique. 1913. Huile sur toile. 83,5 x 69,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.



FERNAND LÉGER. Le 14 juillet. 1914. Huile sur toile. 73 x 60 cm. Musée National Fernand Léger, Biot.



HENRI LAURENS. Femme à la guitare. 1919. Sculpture en pierre. 59 x 25 cm. Coll. M. et Mme Claude Laurens, Paris.

tée, amène poètes et artistes à se reconnaître des analogies dans les recherches où les uns engagent l'aventure lyrique, les autres l'aventure formelle. Les *Fenêtres* d'Apollinaire se reflètent dans celles de Delaunay.

La typographie des poèmes de Reverdy reflète l'ordonnance des tableaux cubistes, et ses rigoureux préceptes s'appliquent autant à la poésie qu'à la peinture. La préface du *Cornet à dés* de Max Jacob, écrite avec la pointe de diamant de l'esprit pur, nous offre une théorie du poème en prose *situé* qui pourrait être, sans qu'on y change une virgule, la plus valable théorie de l'art de la nature morte, tel qu'il fut toujours conçu, mais plus encore tel qu'il fut conçu par Braque et Gris. Et les *Trois poètes* de Marcoussis, que je suis particulièrement touché de revoir ici, sont un hommage rendu au double génie de la peinture et de la poésie de ce temps prestigieux.

Cet accord de toutes les formes de la création met en lumière le fait même de la création, donne à entendre combien celle-ci fut alors ouverte, libre, consciente de ses pouvoirs et de ses chances. La guerre de 14 interrompit brutalement cet essor. Il reprit à la fin de la guerre et au début de l'après-guerre, et, cette fois, triomphalement, ayant

OTTO GUTFREUND. Figures enlacées. 1912-13. Bronze. H: 64 cm. Narodni Galerie, Prague.





OSSIP ZADKINE. La belle servante. 1920. Bronze. 110 x 38 x 25 cm. Coll. Mme Zadkine, Paris (Photo Czigany).

vaincu les réticences et conquis le plus large et brillant public. Ce fut la réconciliation du monde et de l'avant-garde, la fête des Ballets Russes, la récupération de l'art maudit par le snobisme et le succès. Le Cubisme apparaît alors comme l'art moderne d'une époque qui, enfin, consent à se sentir et à se dire moderne; il est son style admis et reconnu, et il étend visiblement son influence sur tous les aspects de la vie. C'est dans cette influence, c'est par là même qu'on distingue et connaît ses intentions fondamentales, son esprit. Si l'architecture, si la décoration, si l'ameublement, présentent une physionomie claire, épurée et rationnelle, c'est que le Cubisme est passé par là. Tout cela, désormais, est reconnu comme un effet du Cubisme. Sinon comme un phénomène concomitant et qui ne se serait pas produit avec une si péremptoire détermination s'il n'y avait pas eu le Cubisme.

Mais il y a eu le Cubisme, cette étrange entente d'esprits issus d'origines disparates, ayant tous rompu avec d'anciennes réactions à la matière, à la couleur et à la lumière du monde, et curieux, au contraire, de découper celui-ci, de le transposer, d'en disposer, bref de le traiter de haut et au gré



JACQUES LIPCHITZ. Danseuse. 1913. Bronze. H: 61 cm. Coll. part., Paris (Photo Yan).



SEVERINI. Nature morte au violon. 1913. Papier collé. 55 x 70 cm. Coll. M. Pedro Vallenilla Echeverria, Caracas.

EMIL FILLA. Nature morte. 1913. Papier collé. 48 x 40 cm. Coll. part., France (Photo Danvers).



de pensées arbitraires et souveraines, si bien que les moyens choisis devenaient des fins et que le résultat final pouvait être fait de figures prises en elles-mêmes et n'ayant plus gardé aucun souvenir de ce dont elles avaient initialement, probablement, été la figure. Ainsi s'est créé un art paradoxal et singulier, mais prodigieusement animé, prodigieusement divers et fécond, et qui, en dépit de ses apparences d'expériences de laboratoire, avait eu cette extension que nous avons dite et avait si fortement remué en même temps qu'exprimé toute son époque. Cette expression, même si nous considérons telles autres audaces différentes qui lui ont succédé, est toujours, pour nous, aussi vive. Nous la comprenons, nous la goûtons, nous l'approfondissons, mais nous n'en avons pas encore épuisé le sens, l'énergie, la perpétuelle nouveauté.

JEAN CASSOU

Toiles récentes de Hartung

GALERIE MAEGHT,
ZURICH

par Julien Clay

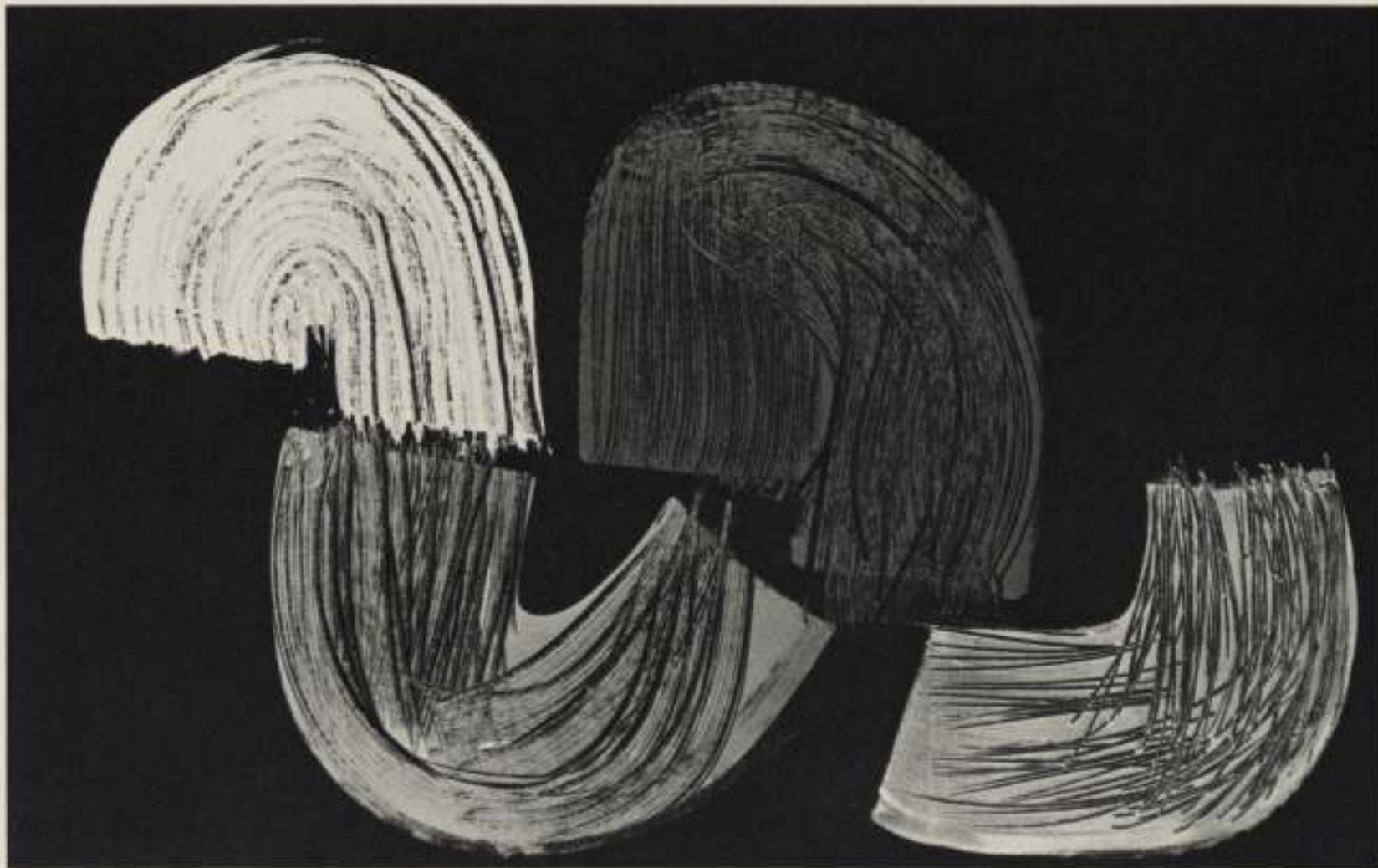
L'exposition de Hartung à la Galerie Maeght de Zurich succède à l'exposition de grands formats de l'année dernière à la Fondation de Saint-Paul et à l'exposition Hans Hartung 1971 de la Galerie de France. On y voit se développer et s'épanouir l'évolution qui s'esquissait dans les deux manifestations précédentes.

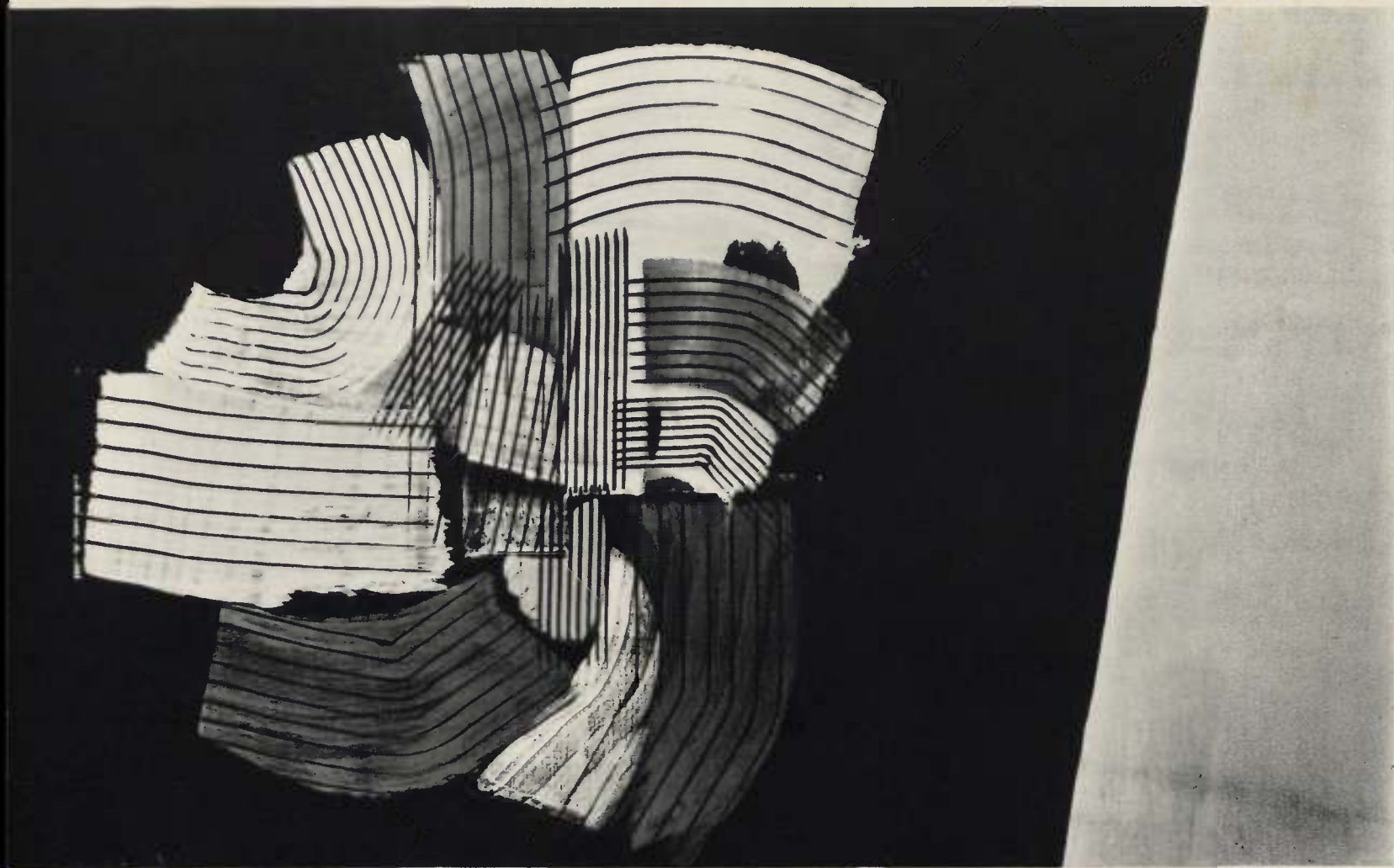
Ici, la variété des toiles exposées est extrême: toiles austères, où quelques traits noirs viennent seuls animer de grands aplats colorés; toiles où la savante juxtaposition des couleurs; toiles où les taches colorées, dont chacune semble disposer d'une existence autonome, se heurtent ou se rassemblent, comme en vertu d'une impérieuse nécessité; toiles où une sorte de grillage se ferme

sur un univers riche de promesses, mais hors d'atteinte; toiles peintes avec une sorte de « furia » par l'artiste, évocatrices d'implacables déchirements, qui vous emportent, brisé, vers quelque horizon inattendu.

C'est assez dire que le peintre, au sommet de sa carrière, exprime, avec une liberté totale, les mouvements de sa sensibilité et de son esprit. Jamais son inspiration n'a été si diverse, jamais son vocabulaire si riche. On remarque notamment un emploi croissant de segments de courbes parallèles qui forment parfois des coudes brusques. Tantôt elles ratissent la toile, se terminant en pointes acérées, comme autant de barrières, infranchissables et cruelles. Tantôt elles y introdui-

HANS HARTUNG. T 1971 - E 6. Peinture. 100 x 162 cm.





HANS HARTUNG. T 1971 - R 19. Peinture. 154 x 250 cm.

sent un mouvement joyeux qui épouse ou contrarie celui des taches colorées. Tantôt, s'incorporant à elles, elles deviennent les servantes de ces taches, dont elles ne sont plus que des structures qui leur donnent physionomie et motilité.

Cet aspect actuel du graphisme, on le retrouve dans la couleur. Le peintre use largement de segments colorés, surfaces courbes, quelquefois assez ouvertes, souvent repliées et même fermées sur elles-mêmes. C'est ainsi que quatre segments, vert émeraude, bleu, rouge, jaune citron, les deux premiers s'unissant en forme de S renversé, s'ordonnent harmonieusement sur le fond noir de la toile 1971 R 28. Ailleurs, des segments plus nombreux se groupent et forment un bloc solide sur le même fond noir, comme pour s'opposer à la lumière de la bande vert émeraude qui coupe la partie droite de la toile 1971 R 19. Dans la toile 1971 R 22, c'est le même rassemblement de taches colorées. Mais ici, elles occupent le centre du tableau et inclinées vers la droite, elles semblent livrées à une espèce de panique qui les oriente dans cette direction. Toiles troublantes, où la construction la plus abstraite est génératrice d'une vie intense et comme en proie à d'obscurs, mais redoutables fantasmes.

Il faut s'arrêter aussi à l'évolution de la palette de Hartung. Si les bleus et les jaunes citron sont restés les mêmes, on trouve fréquemment, dans ces tableaux comme dans ceux des deux expositions précédentes, des rouges orangés, des roses, des verts, des gris qui, chez d'autres, revêtaient un caractère de suavité. Rien de tel chez lui. L'acidité d'un jaune vient si exactement compenser la chaleur quelque peu captieuse de certains rouges, le bleu s'oppose si heureusement au vert émeraude que ces couleurs, loin d'introduire dans l'œuvre un charme facile, lui donnent une résonance profonde et inattendue. Audace ou retour aux sources? Après tout, ni le Greco, ni Grünewald, ni Poussin n'excluaient l'emploi de certaines couleurs qui n'ont disparu que pendant le XIX^{ème} siècle, si sage à tant d'égards.

L'étroite intimité d'un graphisme souverain et d'une couleur essentiellement originale caractérisent la production actuelle de Hans Hartung. Comme tous les grands créateurs, il sait obéir au souffle du Dieu. C'est le cas, dans cette exposition, de la toile R 30 de 1971. Ici l'artiste s'abandonne à une tempête intérieure. C'est elle qui agite cette masse colorée bleue, sillonnée de jaunes, qui coupe transversalement le tableau. En bas une







HANS HARTUNG. T 1971 - R 30. Peinture. 180 x 250 cm.

HANS HARTUNG. T 1971 - R 29. Peinture. 154 x 250 cm.







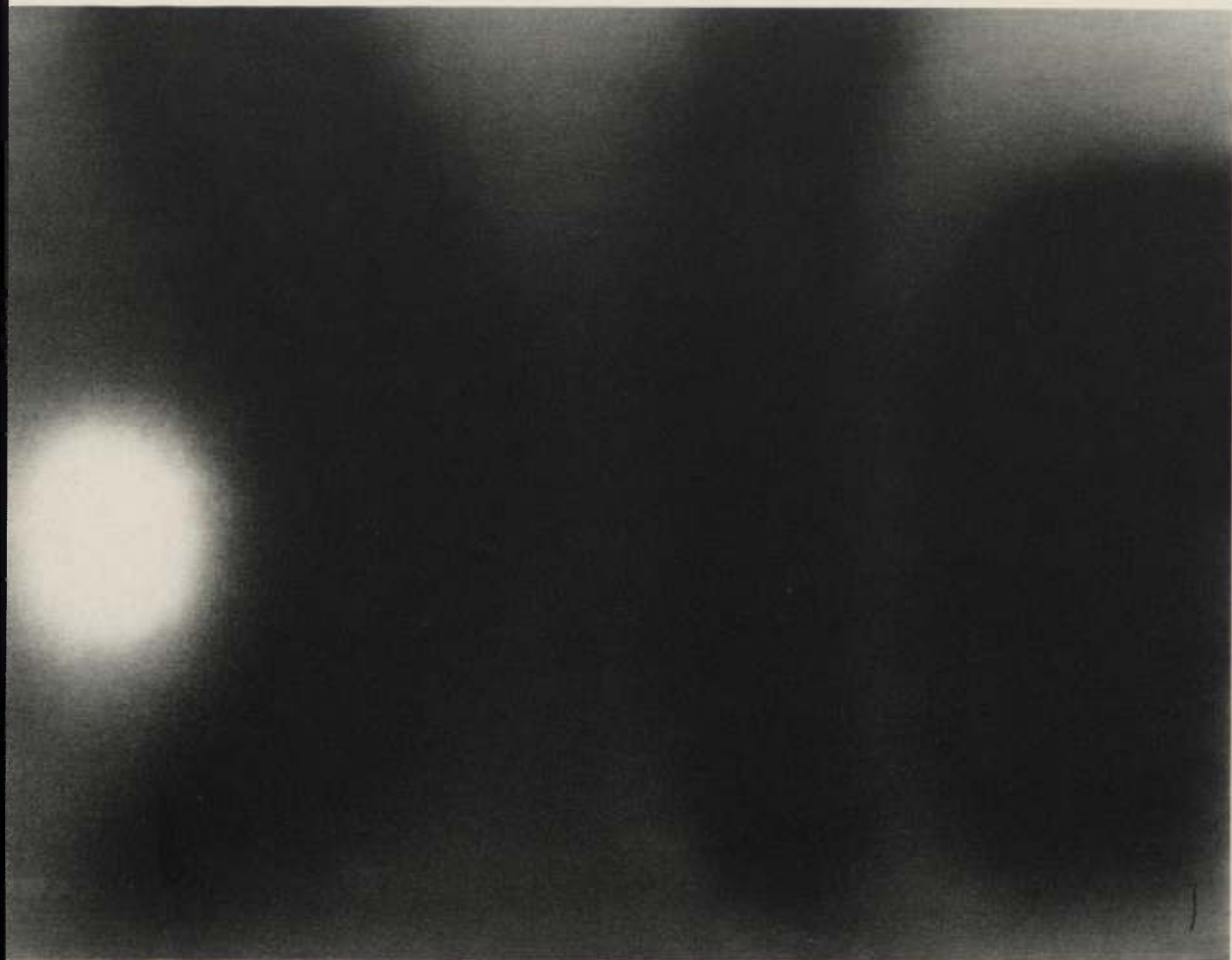
HANS HARTUNG. T 1973 - E 12. Peinture. 154 x 250 cm.

plage de couleur grise, puis noire, déjà envahie par le bleu; en haut un jaune uni. Vague, forêt, épis agités par l'orage, elle évoque sans doute chez chacun, comme un quatuor de Beethoven, des réminiscences différentes. Que dire de plus? Il faut voir cette œuvre. Elle est bouleversante, au même titre que la toile R 29 de la même année. Là, une masse noire, oiseau de proie, vampire, créature marine, remplit, dépasse de ses deux ailes tentaculaires, toute la largeur du tableau. Derrière elle, un espace diaphane, d'un bleu et d'un jaune extraordinairement lumineux, qu'on retrouve dans les quelques lignes qui la strient, comme si elle se heurtait à une mince, mais peut-être efficace barrière. Création puissante, née sans doute des tourments qui assaillent parfois l'âme du peintre, image triomphale et terrible de la menace permanente du destin.

Explorateur heureux de nouveaux domaines, né d'une invention inépuisable, tel apparaît encore Hartung dans ses dernières œuvres de 1973. Ici (toile 1973 E 6), c'est à l'essence même de la ma-

tière qu'il semble s'attacher. Un monde alvéolaire envahit la toile. Il s'élève dans un espace bleu de cobalt qui s'assombrit de violet à son approche et se trouve réduit à deux minces bandes latérales. A gauche, des alvéoles dorés qui, peu à peu, s'épaississent, revêtent une couleur marron pour devenir presque noirs au centre de la masse. En haut, à droite, une frange où la densité diminue à nouveau pour faire place à quelques points jaune clair. Phénomène de concentration matérielle dans le vide sidéral, ruche d'où pourraient s'envoler cent mille abeilles, on ne sait. Le tableau frappe, retient l'imagination.

Dans l'espace bleu nuit de la toile 1973 H 49 se succèdent, de gauche à droite, un petit astre jaune pâle, puis deux bandes nébuleuses marron foncé. La concavité de la première semble protéger l'astre tandis qu'elle oppose son côté convexe à la seconde. A droite, au-dessus l'une de l'autre, deux taches, l'une d'un bleu presque noir, l'autre marron foncé. Entre elles est ménagé un passage, contaminé par leurs nuances respectives. A quoi



HANS HARTUNG. T 1973 - H 49. Peinture. 114 x 146 cm.

tiennent le charme de l'œuvre? Sans doute aux couleurs qui, savamment, se dégradent, s'interpénètrent, au mystère qui s'en dégage, aux dangers qui semblent un instant s'apaiser, comme si une menace latente était conjurée par un équilibre précaire.

On ne s'aperçoit pas que la toile 1973 E 12 est très grande (154 x 250 cm.) tant elle satisfait au premier regard. Un fond noir couvre un peu plus de la moitié inférieure du tableau dont il tend à rejoindre les deux coins supérieurs, laissant une immense fenêtre ouverte sur un gris léger d'une intense luminosité. Du noir, quatre formes se dégagent: un segment recourbé dont la couleur orange s'accroît vivement vers le bas; deux figures bleues dirigées vers le haut à partir d'une base presque commune; une large tache horizontale d'un jaune éclatant. L'espace gris est strié d'un

certain nombre de lignes diagonales, génératrices d'une espèce de vibration qui s'oppose à l'aspect plus statique de la zone sombre. Tableau qui n'a d'autre prolongement que lui-même, qui s'impose, indiscutable, inépuisable, dans sa vie frémissante et dans sa perfection plastique.

Ainsi va l'artiste. Son esprit, sa sensibilité, l'émotion du moment, l'expérience d'une vie lui dictent, devant la toile nue, cette succession de décisions que traduisent immédiatement des gestes rapides d'une inflexible précision. C'est chaque fois l'aurore, l'épanouissement ou le crépuscule d'un monde nouveau, irréductible à tout autre qui exerce sur le spectateur une fascination intense. Activité démiurgique qui classe Hans Hartung parmi les Grands Inspirés de l'art universel.

JULIEN CLAY

Hartung et le geste de peindre

par Dora Vallier

Dans son travail récent Hartung approfondit avec tant d'évidence les possibilités du geste de peindre que l'on est porté à considérer l'ensemble de son œuvre selon le modèle « thème et variations », bien connu en musique — le *thème* étant le geste de peindre lui-même et les *variations*, ses multiples aspects repris de tableau en tableau depuis un demi-siècle, depuis que certaines encres et aquarelles qu'il avait exécutées en 1922, à l'âge de dix-huit ans, lui avaient révélé la valeur autonome du geste de peindre.

Le geste de peindre

Thème de la peinture de Hartung, le geste de peindre est un élément qui demande d'être élucidé. Il a beau être inséparable de la peinture, inséparable du mouvement même de la main, il a beau être la trace première de l'intention plastique, jusqu'au vingtième siècle il était tenu pour un balbutiement voué à disparaître au cours de l'élaboration de l'œuvre; dissimulé par principe dans la peinture classique et académique, même quand il commença à se manifester en surface — ce qui devint fréquent au XIXe siècle — ce n'était guère plus qu'un *accent* mis sur telle ou telle forme. Autrement dit le geste de peindre restait à son rang, celui des infimes unités de la peinture qui prennent leur sens à partir du contexte. Là précisément l'art abstrait a provoqué, dès son avènement au début du siècle, un changement dont nous n'avons pas encore pris l'exacte mesure. S'il est évident que le refus de toute référence extérieure a concentré l'attention de l'artiste abstrait sur le langage de la peinture, ce qui l'est bien moins, c'est un second phénomène intervenu parallèlement: du fait même que la perception du réel est associée à la notion de forme, dans l'instant où la vision abstraite s'en est détournée, elle s'est dessaisie de la forme. En deçà de la forme sont alors apparus pour la première fois les éléments constitutifs de la peinture, ses unités infimes. Ainsi dans la première aquarelle abstraite de Kandinsky, le geste de peindre, laissé à nu, n'est plus un accent, mais une donnée d'appui. Ce qui était le commencement de l'œuvre est devenu sa fin. Mais le renversement de la tradi-

tion en une telle démarche est si troublant que Kandinsky lui-même éprouvera le besoin de rétablir un ordre en repoussant les éléments infimes de la peinture pour revenir vers un principe de forme dont la géométrie lui fournit le modèle. De même la géométrie guide, et d'une manière exclusive, la démarche d'un Mondrian ou d'un Malevitch. Les pionniers de l'abstraction n'aborderont le langage de la peinture qu'au niveau de la forme, si bien que la reprise de ses éléments infimes sera l'œuvre de la seconde génération de peintres abstraits, celle à laquelle appartient Hartung tout en faisant figure de précurseur parmi ses contemporains. Aussi faudra-t-il attendre l'après-guerre de 1945 pour assister à l'émergence décisive du geste de peindre. La peinture sera alors aussi bien gestuelle que tachiste ou informelle, le geste de peindre étant le ressort de toutes ces tendances. Ce qui revient à dire qu'au cours de ces années la peinture a placé son centre de gravité là où étaient jadis ses propres limites, et c'est à la découverte de ces limites que s'applique l'œuvre de Hartung tout au long de son élaboration.

L'élaboration

Quand l'élaboration porte sur le seul geste de peindre, il va de soi qu'elle ne correspond plus au sens courant du mot. Pour commencer, toute connotation itérative doit être exclue: la main ne peut pas revenir sur le geste de peindre ni le reprendre pour le corriger. Impossible de parfaire: tout se joue au moment du *faire*. D'où l'injonction de concentrer l'action. Elaborer, par conséquent devient le synonyme de resserrer, concentrer, condenser. Alors que l'élaboration traditionnelle, celle de la forme, dispose de l'espace du support où l'intention plastique s'inscrit, lisible d'étape en étape, quand élaborer veut dire resserrer, concentrer, condenser, son lieu n'est plus l'espace et sa rassurante présence, mais un ailleurs insaisissable qui serait le temps: *l'instant* où la main se tend pour accomplir le geste de peindre. De concrète, matériellement perceptible, l'élaboration devient ainsi abstraite. Quoi de plus conforme à la nature de l'art abstrait? Mais quoi de plus exigeant aussi?



HANS HARTUNG. Autoportrait. 1922. Sanguine. (Fig. 1).

Une telle démarche comporte, en effet, un grand danger: celui de succomber à la monotonie qui est dû à l'exiguïté même de ces « limites de la peinture » auxquelles appartient le geste de peindre. Le peintre gestuel ne maniant qu'une unité infime du langage pictural, soumise de surcroît à une élaboration incontrôlable et qui n'a que l'instant pour s'accomplir, est entraîné malgré lui vers le stéréotype, d'autant plus que la spontanéité de la main est monotone et demande d'être cultivée (comme l'enseigne le Zen ou le Tao). D'ailleurs la meilleure confirmation de cela nous est donnée par le recul qui nous permet aujourd'hui de constater combien rapide a été l'essoufflement survenu chez la plupart des peintres gestuels, aussi bien tachistes qu'informels, et avant tout chez Pollock. Déjà dans les années cinquante l'impasse de ses derniers travaux pose en termes dramatiques la question de l'élaboration possible du geste de peindre. Question que d'autres, après lui, ne cesseront pas de se poser et qui demeure. L'instant que ce genre d'élaboration nécessite, l'instant qu'elle privilégie lui interdirait-il la durée?

Quoi qu'il en soit, la position difficile de la peinture du geste en fait aussi la grandeur. Choisir, en effet, les limites et n'avoir que l'infime pour les explorer, est une manière d'opter contre la redondance. Il faut croire cependant que le peintre doit en même temps opter pour la rigueur et l'opposer jusqu'au bout à la redondance.

Contre la redondance

Du refus de la redondance à l'établissement d'une rigueur de plus en plus poussée, tel est le chemin suivi par Hartung. En premier lieu et tout au début, ce qu'il considère comme redondance n'est autre que la figuration. Il nous l'apprend lui-même: devant le « Portrait de famille » de Rembrandt qu'il a vu au Musée de Brunswick toute son attention a été retenue par la manière dont étaient peints les vêtements, d'un geste franc et saccadé, si expressif que les personnages devenaient à ses yeux superflus. De même la manière de peindre de Van Gogh l'avait-elle impressionné, mais surtout les bois gravés de la Brücke lui avaient permis de comprendre qu'à partir d'un certain éclatement la forme était réversible en geste. De cette approche très particulière de la peinture témoignent ses travaux du début dont l'exemple le plus clair serait peut-être son « Autoportrait » de 1922 (fig. 1). Une volonté gestuelle apparaît dans ce croquis qui cherche à articuler simultanément forme et ressemblance, qui s'emploie à les fixer l'une et l'autre du premier coup dans le large tracé de la sanguine. Par ailleurs, en ces mêmes années, Hartung insiste sur la force du trait — jusqu'à l'exaspération, comme le montrent ses dessins au crayon (fig. 2). Aussi, quand il passe du crayon à l'aquarelle et que celle-ci devient le véhicule de l'exaspération, emporté par la rapidité d'exécution, il franchit d'un bond le cap de la figuration et débouche sur l'abstraction. A peine en est-il arrivé là, que d'une façon tout à fait étonnante, il isole le geste de peindre (fig. 3 et 4).

L'élément-base de la peinture de Hartung a ainsi surgi dès 1923. Mais ce qui l'a établi n'est autre que la violence de la spontanéité. C'est donc un geste de peindre qui repose sur un excès, et comme il se rattache par ailleurs à la véhémence expressionniste, il est en son fond redondant. L'épurer, l'appuyer sur une rigueur qui contre-carre l'excès de la violence, bref, le maîtriser, sera le travail ultérieur de Hartung. Autant la visée de sa peinture a été fulgurante, autant cette maîtrise, qui est en fait une mise au point de la rigueur, lui demandera du temps et une lucidité à la hauteur de la complexité de l'enjeu.

La rigueur

L'enjeu c'est de trouver une rigueur qui puisse s'accorder avec l'expression immédiate et qui n'a, de ce fait, rien à voir avec ce que l'enseignement habituel de la peinture entend par rigueur. Hartung la cherchera sans maîtres — loin du Bauhaus

qu'il redoute — attentif à l'atmosphère artistique de son époque, de ces mornes années trente, dominées d'une part par la routine cubiste qui survit, de l'autre par l'abstraction géométrique, elle aussi routinière. La rigueur stérile qui y règne et qui pallie à l'absence d'invention, plutôt que d'orienter le jeune peintre a de quoi le désorienter. Seul acquis: l'attrait que l'abstraction exerce sur Hartung se confirme. Sa peinture sera désormais abstraite. Indifférent aux structures géométriques, mais pas à la démarche réfléchie qui les fonde, il aspire à introduire dans son tableau une mesure qu'il cherche à sa façon: il entreprend des travaux très poussés pour étudier la section d'or, pour se familiariser avec ses principes, afin que la juste mesure devienne un réflexe de sa main. Loin d'être un épanchement, comme à ses débuts, le geste de peindre, ramené à un simple trait, parcourt la toile, son hésitant tracé ayant remplacé l'ancienne violence (fig. 5). Mais avec l'épanchement, la force du geste a disparu. Le contrôle de la main a brisé sa fougue. Et voilà qu'à partir de 1935, sa peinture esquisse un tournant: l'épanchement réapparaît, le geste de peindre se tend à nouveau, et c'est à ce moment précis que la rigueur voulue par Hartung entre en action. Dans la mesure même où il y a rappel du passé, la différence intervenue dans son nouveau travail est claire à saisir: ce qui s'est estompé c'est la redondance. Le geste de peindre au lieu de se projeter sur la toile pareillement insistant, est nuancé dans sa conduite, le trait, tantôt rapide, tantôt ralenti, varié dans son épaisseur et surtout, surtout, de trait à trait une tension se produit qui anime l'espace. Avec l'évidente économie des moyens, la rigueur a pris le dessus (fig. 6).

Parallèlement Hartung complète le graphisme auquel son tableau a abouti par cette autre possibilité du geste de peindre qu'est la tache. Tache et trait: dans le langage des limites qui est le sien, en s'y maintenant exclusivement, il a découvert le double opposé — la dualité nécessaire pour développer sa recherche (fig. 7).

Le double opposé

En 1945, après l'interruption de la guerre, Hartung reprend son travail au point où il l'avait laissé. La tache lui permet de faire appel à la couleur de plus en plus pour en étudier les pouvoirs. Car si, par nature, la tache relève du geste de peindre, par le chromatisme qu'elle introduit, elle exerce dans le tableau une action autonome. Et il est très curieux de voir comment Hartung plie cette autonomie à ses fins (fig. 8).

Pas question pour lui d'attribuer à la couleur un rôle central: il ne la conçoit que comme accompagnement du graphisme. Le tracé foncé, noir le plus souvent, en contraste absolu avec toute la gamme chromatique possible, demeure toujours prépondérant dans le tableau, tant et si bien que le graphisme fait l'effet de se dérouler à part, sur un premier plan détaché de celui où apparaît



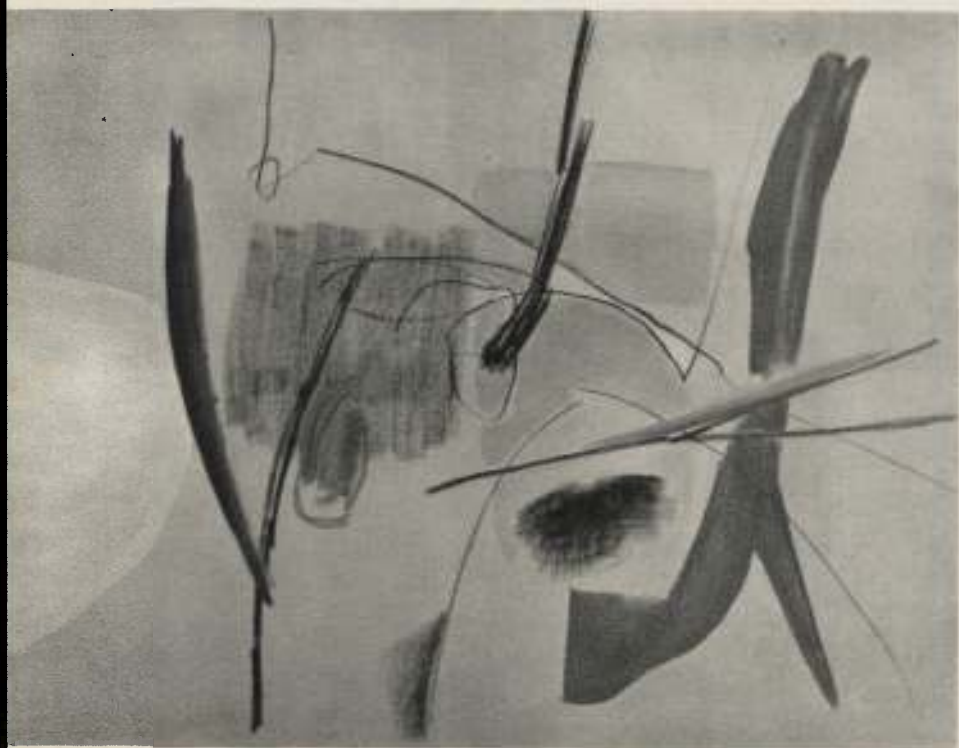
HANS HARTUNG. Crayon. 1921. (Fig. 2).

HANS HARTUNG. Encre. 1922. 16,5 x 15,2 cm. (Fig. 3).



HANS HARTUNG. Encre. 1922. 12,4 x 9,5 cm. (Fig. 4).





HANS HARTUNG. T 1937 - 33. Peinture. 97 x 130 cm. (Fig. 6).

la couleur. Aussi, lorsqu'il recourt à la couleur, son but est-il de repousser encore ce plan en avant, c'est-à-dire d'établir la plus forte tension entre graphisme et tache et c'est dans ce but qu'il effectue son choix chromatique. Que les couleurs-taches qui interviennent dans le tableau soient lumineuses ou éteintes, chaudes ou froides, elles ne cherchent pas à s'harmoniser, mais bien au contraire à se heurter l'une l'autre. Presque une stridence en résulte qui devient à son tour élément de tension.

Avec le temps cet accompagnement chromatique qui a pour fonction de renforcer le tableau, prend de l'ampleur. Simultanément il se décante, puisque l'élaboration même de cette peinture consiste à resserrer et à condenser. Parcimonieusement employée, mais renforcée ainsi par le vide qui l'entoure sur la surface de la toile, la couleur accompagne le graphisme gestuel, réduit lui aussi à l'essentiel et d'autant plus tendu. Simplifier pour intensifier, ce principe agissant sans cesse dans l'œuvre de Hartung le conduira vers 1955 à concevoir le geste de peindre comme un pur élanement ouvert en faisceau sur un fond monochrome (fig. 9). C'est le moment où sa peinture s'im-

HANS HARTUNG. T 1932 - 10. Peinture. 81 x 58 cm. (Fig. 5).



HANS HARTUNG. T 1938 - 31. Peinture. 33 x 22 cm. (Fig. 7).



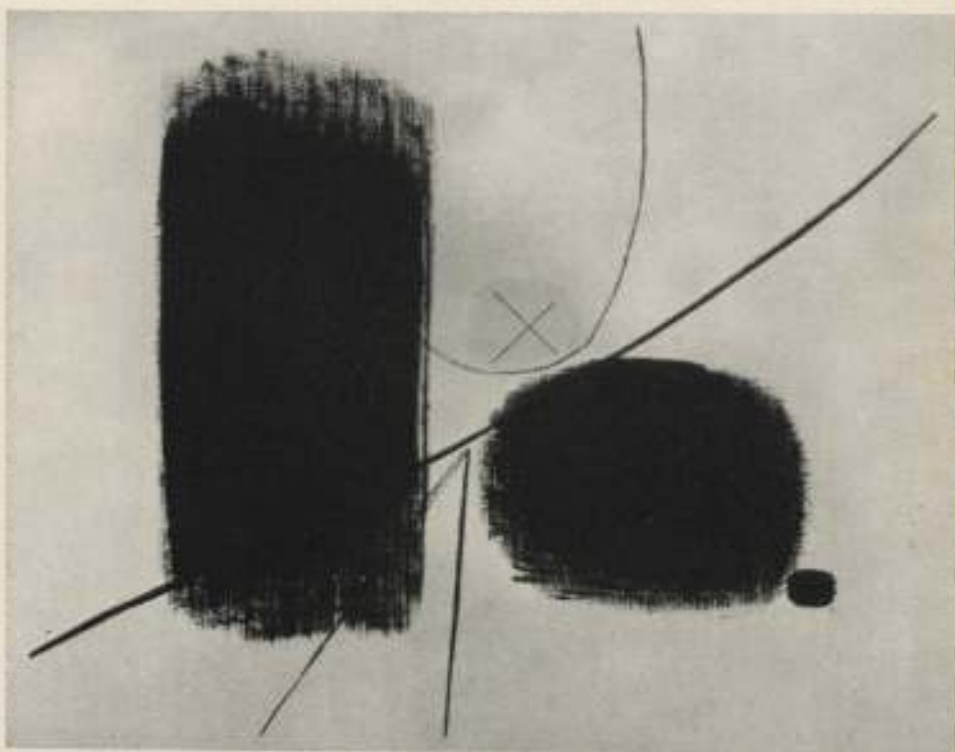
pose. Elle fait preuve de tant de maîtrise, son originalité est déployée avec tant d'évidence, que l'évolution ultérieure de Hartung finira par surprendre. Or, à bien regarder son travail des années 60 qui a provoqué la surprise, on s'aperçoit qu'en fait il n'a nullement atténué l'intensité déjà atteinte: il l'a seulement approfondie. Mais la logique de sa démarche l'a poussé si loin que ses tableaux, d'une certaine façon, sont devenus par rapport au travail habituel de la peinture, ce que le calcul infinitésimal est dans le domaine des mathématiques.

L'infinitésimal

Le langage des limites de la peinture dont relève l'œuvre de Hartung, s'il est constitué d'unités infimes, s'il a pour toute latitude le geste de peindre et ses variations, impose aussi un approfondissement conforme à ses exigences. Il va de soi que la recherche fondée sur une unité infime, quand elle ne peut plus gagner en étendue, quand elle a tour à tour épuisé les oppositions qu'elle doit engendrer pour s'affirmer et qu'elle se dirige en profondeur, il va de soi qu'à un moment donné elle bascule dans une articulation infinitésimale. Que cela se soit produit dans la peinture de Hartung aussitôt après que la recherche initiale avait atteint sa parfaite affirmation, rien de plus logique. Les possibilités du geste de peindre avaient été alors étendues au plus loin et décantées à l'extrême. A partir de là il ne restait plus qu'à les approfondir. Mais approfondir une unité infime, c'est prendre le risque d'aller jusqu'à l'imperceptible. L'imperceptible, c'est la technique elle-même qui devait permettre à Hartung de l'atteindre. Une fois de plus ce peintre que l'indifférence à la tradition avait obligé de toujours inventer sa technique, allait découvrir le moyen conforme à sa visée. Ce fut d'une part l'emploi du pistolet et, de l'autre, contre toute attente, le recours au vieux procédé du glacis. A l'aide du pistolet, en pulvérisant la couleur, Hartung désintègre la tache. Transformée en masse souple (en nébuleuse, aime-t-il à dire) la couleur est en même temps allégée grâce à la transparence du glacis. Réduite en tant que matière à d'infimes particules, aérienne, elle est désormais appelée à produire non pas une action instantanée, mais à révéler en quelque sorte le processus d'accroissement de quantités infimes, autrement dit de donner à voir une incessante tension infinitésimale.

Cet usage de la couleur ne pouvait pas ne pas modifier le geste de peindre, son double opposé. Plus de coups de pinceau. Le trait le plus ténu suffit. Sa charge de tension, toute en dedans, s'identifie à présent avec la force invisible dénommée *énergie* — point final d'un travail commencé il y a un demi-siècle. Maître de ses moyens de bout en bout, Hartung peut réunir toutes les variations du geste de peindre en une complexe orchestration, ainsi que ses récentes expositions l'ont montré.

DORA VALLIER



HANS HARTUNG. T 1948 - 19. Peinture. 97 x 130 cm. Coll. J.J. Sweeney. (Fig. 8).

HANS HARTUNG. T 1956 - 8. Peinture. 180 x 137 cm. Coll. Giron, Bruxelles. (Fig. 9).



Joan Miró et l'inconnu des sobreteixims

par Yvon Taillandier

Vous me direz peut-être que j'aurais dû le chercher tout de suite, au lieu de m'intéresser au miracle des cloisons volantes. Mais il me semble aujourd'hui qu'il était inévitable que je le rencontre. Cela se passait dans une espèce de camp du drap d'or où je m'émerveillais que des sacs et de petits morceaux d'étoffe cousus dessus — en catalan des « sobreteixims » — fussent aussi somptueux que les tentures de François I^{er}. A la vérité, ces sacs ne formaient pas des tentes, mais pour la plupart pendus au plafond de la grande salle de la galerie Maeght, ils constituaient des cloisons partielles et volantes qui cachaient la tête, les bras, le tronc des visiteurs, mais laissaient voir leurs jambes et leurs pieds. Ce qui m'occupait, c'était de savoir pourquoi ce caractère aérien des étoffes me plongeait dans une étrange allégresse, comme à la perception d'un prodige. J'articulais des réponses; par exemple, je supposais que ces parois en suspens, comme des étendards ou des drapeaux, étaient aux murs ordinaires bien appuyés sur le sol ce que, pour Kleist, dans son célèbre « Essai sur les marionnettes » les figurines pendues à des fils sont aux danseurs: ceux-ci, pour paraître légers, doivent bondir et retombent toujours, alors que la marionnette est naturellement soustraite à la chute et comme privée de poids. Je pensais aussi qu'il y avait là un symbole de la vie prénatale, de l'Eden d'avant la naissance: l'embryon et le fœtus ne connaissent pas non plus la peine de se porter. Autres références (par voie de symboles) à la période paradisiaque de notre vie: le sac évoquant le sac placentaire et le ventre de la mère; les opérations subies, selon Alexandre Cirici, par ce sac avant de devenir le but des soins créateurs de Miró: on l'arrose d'essence, on l'enflamme, on étouffe l'incendie en recourant à l'eau; or, le feu évoque la chaleur du sein, l'eau le liquide amniotique où le fœtus est comme un poisson; enfin, les traces noires laissées par les flammes nous entretiennent de l'obscurité où nous séjournions avant de voir le jour. Effet de tous ces symboles: un sentiment d'enveloppement, de chaleur, de sécurité profonde confirmée ou plutôt autorisée par une épreuve, celle qui consiste

en l'évocation de cet enfer qu'est la naissance. Car nous ne sommes plus en gestation; pour ressentir, pour sentir de nouveau la félicité prénatale, il nous faut refaire, en sens inverse, le chemin déjà parcouru. Sinon l'image du bonheur est invraisemblable et le bonheur impossible. D'où l'évocation de la naissance, dans les sacs et les sobreteixims, par des déchirures, rapiècements qui renvoient aux déchirures, et surtout par des protubérances que provoque l'adjonction à la toile à sac des objets qui ont servi à la fabrication des cloisons volantes: seaux ayant contenu l'eau pour éteindre le feu, pots à clous, récipients de couleurs, cordes, écheveaux de laine teintée — l'ensemble sortant du support de toile à sac tout en y restant encore attaché, comme est encore un moment attaché à sa mère l'enfant qui naît. Attaché notamment par le cordon ombilical. Arrivé à ce point de mes réflexions, je ne pus refuser plus longtemps de voir celui que je n'avais pas encore vu. Evocatrices du cordon ombilical, des lignes s'associent aux divers autres éléments et soudain surgit un visage. Oui, un visage. Vague sans doute. Le rond d'un seau devient une prune, une nuance plus claire, une autre prune, un graphisme en voûte d'ogive, une énorme bouche ouverte. Mais à qui appartient-il, ce visage? Serait-ce celui de Miró lui-même, octogénaire dix jours après le jour du vernissage de l'exposition des « sobreteixims et sacs », mais doté, ainsi que le prouvent justement les « sobreteixims » et les « sacs », d'une vitalité comparable à celle, formidable, dont nous jouissons dans l'Eden prénatal, comme si sa gloire, protectrice et stimulante, était devenue, pour lui, comme un second paradis maternel? Mais peut-être ce visage, les sacs devenant miroirs, est-il celui du spectateur: le vôtre, le mien. Ou celui de quelqu'un qui n'est pas encore tout à fait là. Un homme futur ou d'un autre monde. Ici est l'énigme. Quelqu'un s'approche et se devine. Quelqu'un d'innomé. Et peut-être quelqu'un d'innommable. Un inconnu. Et peut-être un inconnaisable.

YVON TAILLANDIER



JOAN MIRÓ. Sobreteixim n° 12. 1973. 180 x 227 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).



◁ ÉTIENNE HAJDU. Emilie. 1972.
Marbre blanc du Portugal. 54 x 34 cm.
Coll. part., Etats-Unis.

Étienne Hajdu et le nouveau langage de la sculpture

MUSÉE NATIONAL
D'ART MODERNE,
PARIS

par Pierre Courthion

Dès son départ dans la sculpture, Etienne Hajdu était, comme on dit, marqué du signe. Je l'ai connu en 1948, lors de son exposition chez Jeanne Bucher. Je me rappelle l'atelier de Montrouge où il m'avait montré les travaux de ses anciennes années. Il cherchait alors, entre autres, à donner à une femme debout, sa première *Parisienne*, une expression synthétique où le figuratif s'effaçait sous les éléments plastiques.

Aujourd'hui, je retrouve Hajdu dans la maison qu'il a construite de ses propres mains et où il a posé chacune des pierres que je vois apparaître aux murs. J'admire l'obstination de cet homme aux yeux clairs sous les sourcils fourchus, au vi-

sage arrondi. Hajdu me parle, les mains tendues ouvertes en avant. Il se raconte de la voix douce, lente, persuasive de ceux qui croient à ce qu'ils disent et à ce qu'ils font. La sculpture a toujours été pour lui sa raison d'être. Elle jalonne les étapes de son existence. On peut en suivre l'évolution à l'exposition rétrospective de son œuvre, au Musée National d'Art moderne, à Paris.

« Je sculpte, me dit Hajdu, je sculpte pour vivre totalement ». Nous sommes dans l'atelier de Bagneux où de grands reliefs sont accrochés aux murs. Hajdu possède une connaissance générale de l'humanité que rien n'a pu défraîchir. C'est un grand lecteur de poèmes, un auditeur aussi de

ÉTIENNE HAJDU. Odalisque. 1957. Marbre du Pentélique. 20 x 40,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Dijon (Donation Granville).





ÉTIENNE HAJDU. Viveka. 1972. Marbre gris du Portugal. 94 x 67 cm. (Photo Peter Willi).



ÉTIENNE HAJDU. Ampelle. 1971. Coll. part. (Cliché des Musées Nationaux).

musique. Il me montre les livres qu'il a illustrés d'estampilles tirées sur papier d'Auvergne.

Le grand thème, le thème intérieur d'Etienne Hajdu, c'est l'homme et sa figure. Sous une forme aux aspects multiples, le plus souvent féminins, ce motif essentiel imprègne sa sculpture comme en filigrane. Presque partout, la femme-icône laisse deviner sa tête et son esprit. Mais, cela, sans que, débordant la plasticité, ces éléments deviennent obsessionnels. Au contraire, c'est la plasticité qui fait allusion à un lointain figuratif. Ainsi, par une incessante observation du monde sensible, l'artiste alimente son art dont j'aime les pointes, les angulosités et les courbes, les profils et les ailes. Ses rythmes hachés en diagonale, la multiplicité des reliefs et des signes, je les vois se répartir en ombres et en lumières tout au long de cette création. « La sculpture, me dit Hajdu, c'est la science des ombres. »

L'œuvre d'Etienne Hajdu commence vraiment à se personnifier à partir de *l'Hommage à l'Espagne républicaine* (1936). Elle s'allège dans *l'Oiseau à*

huit ailes et la *Parisienne*, puis prend de la hauteur dans *Combat d'avions*, le bas-relief en cuivre martelé (1948-49). Vient ensuite le *Champ de forces* du Guggenheim Museum de New York (j'ai vu Hajdu le marteler dans l'atelier, en 1956). Après, c'est le *Combat d'oiseaux* (1952), le marbre empreint d'humour des *Clowns* et *Pour Edgar Varèse* (1958). Un étrange regard, un regard de marbre se dégage du profil découpé de la *Tête de jeune femme*.

A partir de 1964, la sculpture de Hajdu devient plus linéaire. Elle cerne de ses traits *La grande tête*, s'écharpe dans l'admirable *Ouvrage du vent* (1970), se hausse dans les zigzags de *Sylvine* et aboutit aux *Courbes et contrecourbes* qui semblent un dessin fait au tracé de la main, une écriture dans l'espace. Mais, le comble, dans ce domaine de la sculpture linéaire, c'est la subtile et audacieuse évocation de *l'Herbe* (1971). Cette dernière nous rappelle qu'il arrive souvent à Hajdu de dessiner ce qui lui passe par la tête, mais sans destiner ses croquis à être regardés.

Entre-temps, Hajdu a commencé les *Sept colonnes* à Stéphane Mallarmé (1969-71) qui inscrivent leurs idéogrammes dans un environnement de plein air. Puis, c'est *Viveka* aux proportions heureusement bousculées. Enfin, *Doris* (1973) — où le linéaire et le monumental se trouvent conjugués — nous laisse prévoir ce que sera, demain, l'orientation des travaux de Hajdu.

Plâtre, terre cuite, cuivre, bronze, marbre, bois de mûrier ou de merisier, ardoise, onyx, stalactite, aluminium, duralumin, polyester, ces divers matériaux, on dirait qu'Étienne Hajdu s'incorpore à leur substance. Car, plus que tout autre sculpteur, il est un magicien du toucher. Tout petit, dans sa Transylvanie natale, il a regardé les potiers tourner et caresser la terre dans leurs paumes. Hajdu est ainsi devenu l'un des principaux célébrants de la main pour créer un univers de reliefs et d'empreintes. De cette main, il martèle,

taille, épure sa forme sous des arcanes anthropomorphes, jusqu'à en faire une mallarméenne *Odalisque* (1957) où l'hommage à la femme trouve son apogée. Je ne sais rien de plus pur, de plus raffiné que cette forme couchée. A la regarder, mes yeux, devenus des doigts, croient en frôler les bords.

A ces recherches de la forme dépouillée de tout ornement de caprice, Hajdu ajoute encore dans *Entre deux étoiles* (1966), une autre invention extraordinaire. Il imagine une danse de petits éléments: ronds, ovales, fuseaux, aiguilles, répartis en galaxie sur un fond onduleux. La sculpture s'illumine différemment, suivant comment on la regarde: à gauche, à droite, en haut, en bas. Ce sont alors autant de moirures et de scintillements interstellaires.

Certaines œuvres sont comme hérissées d'une multitude de germes et de surgeons qui forment,

ÉTIENNE HAJDU. Ouvrage du vent. 1970. Maquette en aluminium. 35 x 46 cm.





ÉTIENNE HAJDU. Sept colonnes à Stéphane Mallarmé. 1969-71. Polyester. Hauteur de chaque colonne: 227 cm.

dans l'espace, une écriture flexueuse. Hajdu m'a dit avoir beaucoup appris des cathédrales gothiques qui pointent leurs flèches vers le ciel et avancent dans l'espace fleurons et gargouilles. C'est alors, dans son œuvre, comme un hallier de corail. Il est le premier, je crois, à donner dans l'aluminium poli de *Multitude* (1958) la trépidante impression de la foule. Ainsi, dans ses dernières tentatives, Hajdu nous fait entrer dans l'espace. A voir ses tiges de métal, on a parfois l'impression que l'élément solide, les embranchements de sa sculpture sont devenus de l'espace solidifié. C'est que, pour Hajdu, la sculpture n'est pas la seule et simple expression d'un tempérament. Elle est un langage que l'artiste crée au gré de ce qu'il faut bien appeler son inspiration. Elle communique ses pensées, ses attentes et ses sentiments d'homme. Par elle, le sculpteur est conscient de correspondre avec les autres.

Ce langage communicatif est particulièrement chaleureux dans *Ampelle* (1971), l'une des dernières créations d'Etienne Hajdu, une œuvre à part. Elle me fait penser à une stèle où, dans une pure et émouvante plasticité seraient concentrés la douceur, le déchirant, les vicissitudes de l'amour maternel.

Par ses recherches sans cesse renouvelées, toujours dirigées vers le difficile, Hajdu a apporté un frémissement nouveau à la sculpture contemporaine. Son style, formé d'un labyrinthe d'étamures réparties sur un onduleux bosselage, ou d'une levée d'éléments, on le reconnaît dans tout ce qu'il a fait, jusque dans les dessins, les estampilles, les céramiques et la tapisserie intitulée *L'ombre du temps*. C'est un style hardi, expressif, très particulier, fait de signes, d'aveux, de confidences. C'est un langage des yeux.

PIERRE COURTHON

Graham Sutherland

GALLERIA
BERGAMINI,
MILAN

par Pierre Volboudt

Greffe sur l'imaginaire, la forme qui s'invente à partir du réel n'en est jamais que l'une des variantes implicites. A ce qui est, elle substitue ce qui aurait pu être. A l'imitation des figures du hasard et de la nécessité, elle croît par une fatalité organique qui a pour médiateurs les conventions, les décisions, les actes qui la déterminent. Que fait à l'artiste ce qu'il voit? Il regarde, et ne retient des choses que ce qu'il lui faut pour y découvrir, y reconnaître ce qui est sien. Sutherland s'imprègne de ce qu'il voit. Mais, dès son premier regard, l'objet qui le provoque se change

en celui auquel il le contraindra à ressembler. « L'imagination, écrit-il, n'est pas en conflit avec la réalité; la réalité est la forme éparse et désintégrée de l'imagination. » Elles coexistent dans l'œuvre. La forme les incarne, conjuguant leurs antagonismes, leurs convergences fortuites, leur concurrence singulière. L'art prête à la nature autant qu'il en reçoit. Entre les données concrètes, les forces vives, agressives qui percent sous les dehors de l'apparence, une image s'interpose qui en dissocie les éléments, en altère tous les traits, les réassemble en une maléfique parodie.

GRAHAM SUTHERLAND. Floating Form. 1972. Huile sur toile. 178 x 172 cm. (Photo Galleria Bergamini, Milan).



Sutherland s'attache à la « personnalité anonyme » des choses, à cette défensive armée qui de ses pièces rongées de tensions corrosives, de ses lames aiguës fait une panoplie des violences de l'élémentaire assoupies dans une abstraite durée. Au carrefour où bifurquent les espèces et les règnes, le peintre débusque et démasque l'essence, l'hostilité latente, les inquiétantes analogies qui lient entre eux les chrysalides poreuses de la pierre, les troncs barbelés des hauts trophées d'une végétation fossile, les sèches dépouilles du vivant. Homme de la nature, attentif à l'inattendu, ne retenant de ses rencontres, de ses confrontations que les structures suspectes et les sourdes passions de l'inanimé, Sutherland se livre à d'étranges croisements en qui se confondent l'écorce et la gangue, la racine tentaculaire et le tronçon musculé d'une veine minérale, la poussée végétale et le geste. Il dissocie des énergies souterraines lovées au cœur de l'épaisseur délitée, épanouies en délirantes arborescences formelles.

Rien, pour lui, n'est jamais que ce qu'il est. Une équivoque permanente fait de la chose vue une irréalité virtuelle, capable à chaque instant d'être supplantée par n'importe quelle autre version du possible qu'il plaît au regard de lui attribuer. L'imagination fait de tout ce qu'elle touche une métaphore perpétuelle. La nature, par ses disparates, ses leurres, ses simulacres, lui fournit assez d'occasions ou de prétextes pour que la fantaisie créatrice y trouve une justification. Celle de Sutherland doit au monde de la réalité de déconcertantes références. Elle ne saurait recevoir de démentis. Tout y est de la terre, mais d'une terre où le constant prend le visage de l'instable, où l'impassible mime la transe, l'évidence l'aberration. Terre calcifiée, champs vagues hors de toute géographie, eaux plates et stagnantes, sans rides, sans reflets, grèves de sables et de cendres où gisent les épaves d'on ne sait quelles genèses avortées. Un ordre arbitraire, une disruption systématique imposent leurs dérogations, leurs dissonances aux correspondances originelles dont ils intervertissent les rapports selon le thème secret qui les commande. L'aléa primordial trouve ici une solution qui n'avait peut-être pas été essayée au cours d'incertaines géologies. L'art devient le mirage matérialisé d'une chance abolie, le devenir factice donné à la matière de reprendre fallacieusement ses mutations immémoriales.

Au cours de cette transposition de leurs aspects les plus ordinaires, les choses, leur image déformée par la vision de l'artiste, sont restituées à la substance protégée qui inlassablement se fait, se défait, se revêt de toutes les illusions, des faux-semblants dont il pourrait lui arriver de se travestir quand elle régresse aux états premiers de l'élémentaire. Le peintre travaille « parallèlement » à la nature. Il en abrège les formes interchangeables. Il en extrait et en condense en symboles plastiques la dure, la cruelle essence; il en compose les alliages insolites d'une confuse et profonde dualité.

De ces « ruses » de la nature dont il parle, Sutherland fait la ressource de son art, la caution de son univers. Il joue le jeu du doute et de l'ambiguïté, du constat péremptoire, masque de toutes les feintes, des fictions dont se déguise un vaste dessein inavoué. Mais ces « *lusus naturae* », ce mimétisme, ces simulations, ces déviations et ces écarts à l'apparence la plus tangible, ne sont-ils pas les moyens mêmes auxquels l'art a recours pour ses faux-semblants. Sutherland avoue ne chercher dans le visible que la trace d'une croissance organique. L'artiste démonte et reconstruit à sa manière les mécanismes de cette croissance, ses tensions, ses ressorts. Il les transpose en complexes machines des énergies de la nature. Devant ces organes soudés bizarrement l'un à l'autre, ces leviers, ces rotules, ces flexions frappées d'ankylose, comment ne pas se souvenir des assemblages de métal aux circuits compliqués, de ces « *Compounds* » que Sutherland, dans sa jeunesse, s'occupait un temps de disséquer lorsqu'il travaillait aux Midland Railways? Mais les pièces de ces ossatures fossiles et vivantes évoqueraient plutôt les essais, les rebuts, les débris d'une fabrication inconnue retournée au chaos. La forme n'est que le produit d'une force qui ne subsiste plus qu'à l'état d'empreinte d'impulsions comprimées par le moule brisé qui les engaine encore. Elle procède, dirait-on, d'une dynamique repliée et circonscrite par l'espace lacunaire de ses détours et de ses circonvolutions. L'ancre intime où se rétracte et se resserre une énergie résorbée dans son inutile dédale, ses évidements, ses failles, ses échancrures l'ouvrent moins qu'elles ne l'enferment dans la figure qui lui est dévolue. Monde clos, excavé d'alvéoles, bourré de cloisons et de membrures disloquées, ovoïdes stériles préfigurant peut-être ce qui n'était destiné qu'à n'être qu'un fruit de l'imaginaire, un prolongement de la nature par l'artifice d'une création fabulatrice, le monde de Sutherland est celui de la rigueur noueuse, de l'effort foudroyé, sèves tariées, chairs cristallisées, « *ossa arida* ».

Les formes de Sutherland, en particulier les plus récentes, celles qui viennent d'être exposées à la Galleria Bergamini de Milan, témoignent d'une invention qui, pour affirmer avec plus d'incontestable vigueur la souveraineté plastique du créateur, est à la fois proche de la nature et s'en écarte au plus loin, jouant de ce qui est sans doute l'une des plus riches sources de sa poétique, l'analogie. Le peintre part de quelque objet; il le considère avant tout comme l'ébauche d'insidieuses connivences et de féeries scandaleuses. La métamorphose commence. La rupture se prononce. Fidèle à l'impression première, infidèle à l'ordre visible, la vision du peintre se peint sur l'écran de la toile, « ce que l'œil a cru voir », ce qui existe et n'a de réalité que par ce qui s'engendre et s'avive lorsque l'artiste repense une forme, la fait sienne en la soumettant aux règles qu'il édicte et la crée. Le paysage, pour Sutherland, est un lieu de fascination. Arbres et rochers aux étreintes jumelles, falaises en délabre et ruines empanachées, estuai-



GRAHAM SUTHERLAND. Landscape with Mounting Roads. 1973. Huile sur toile. 100 x 81 cm. (Photo Galleria Bergamini, Milan).



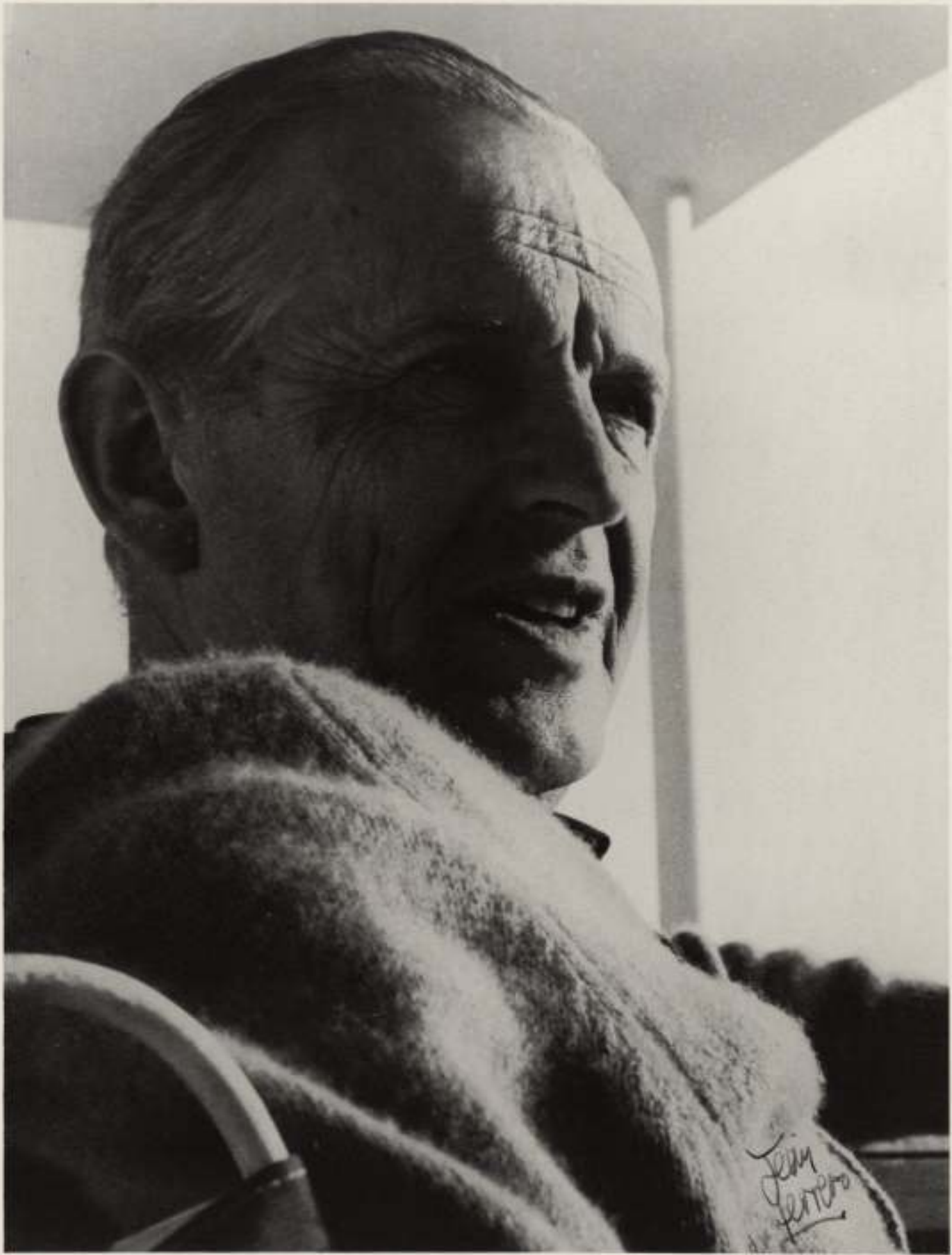
GRAHAM SUTHERLAND. *Forest with Chains II*. 1973. Huile sur toile. 178 x 172 cm. (Photo Galleria Bergamini, Milan).

res où des coques s'enlisent, hydres de volutes reptiliennes, êtres inachevés couverts d'une lèpre minérale, chambres où siège en posture d'idole, une machine solitaire s'illuminent d'un sombre et tragique rayon.

Il ne s'agit pas ici d'une césure dans la continuité d'un réel régi par des lois immuables. Le fantastique est exclu. Chacune de ces formes surprenantes, retouchée par l'invention délibérée de l'esprit, ne cesse de relever de la nature. L'artiste en isole certains aspects, accordés spontanément à sa sensibilité. Il les réduit au schéma quasi abstrait qui en accentue la ressemblance avec l'image à laquelle, d'instinct, il les rapporte, l'effigie dominatrice qui signe et scelle le statut de sa mythologie particulière. Ainsi naissent ces monstres qui ne sont que l'exagération de quelque ressemblance poussée à son paroxysme. Rien, si l'on veut, n'y offusque la vraisemblance. Le caprice du peintre prolonge celui de la nature; il s'y superpose. Nul dépaysement, mais des rencontres telles qu'un re-

gard attentif peut en faire dès qu'il s'abandonne aux suggestions que la moindre trouvaille fait, s'il est doué à cet égard, lever en lui.

Sutherland n'invente rien. Il transpose, il pervertit. Les terres humides et spongieuses, les côtes déchiquetées, les brèches des embouchures, les rocs exondés, les déchets de la marée sur les plages, les paquets de racines mises à nu par l'assaut de la mer lui fournissent le prétexte de ses transmutations formelles. Il a fallu, pourtant, la révélation de la lumière méditerranéenne pour que, de ce répertoire des figures de l'exubérance et de la décomposition, il ne retienne que ce qui pouvait en être transcrit d'un trait acéré, cerné d'arêtes franches qui en incise le contour. Abrupte, équarrie par l'éclat qui la sculpte, la fouille, l'éviscère, la forme, sur l'embrassement de la couleur, découpe ses profils, ses promontoires. Les phantasmes qui hantent l'artiste aux lisières où l'épaisseur fumée des masses de feuillage s'oppose à la nappe plane des eaux, ont soudain cristallisé sous



Graham Sutherland (Photo Jean Ferrero).



GRAHAM SUTHERLAND. Poised Rock II. 1973. Huile sur toile. 100 x 95 cm. (Photo Galleria Bergamini, Milan).

l'incandescence méridionale. Les cairns du Pembrokeshire transplantés des terres troubles et indécises aux brûlantes terrasses du Sud, ont acquis la fixité médusante du masque. Elles se sont muées en féroces créatures de l'imaginaire. Toute une tétatologie de la bête et de la plante, du roc et de la souche s'institue. Oiseaux empennés de dards, buissons de bourgeons agressifs, on se demande quel ascendant a fait éclore ces embryons et ces larves, germer cette flore d'apocalypse, Picasso ou le Grand Pan? A moins que le vieux dieu Luegh, maître de l'embrassement solaire dans les brumes septentrionales, n'ait eu son mot à dire dans cette affaire.

La nature, dans l'œuvre de Sutherland, n'est jamais bafouée ni violentée. Au-delà de l'apparence inviolée, en une manière de miroir magique, quelque chose de la mystérieuse parenté des formes se projette et s'achève. Le réel entier, indivis, en puissance dans la masse indifférenciée du Tout, s'essaie aux yeux du peintre à répondre à l'appel à l'être par la divergence infaillible, la dilapidation d'une unité incohérente en espèces et en genres, en embranchements inépuisables. Nulle agression contre la nature, mais une transgression d'un ordre hypothétique par homologies et récurrences. Chaque forme peut avoir un sort infini. Elle croît par la multiplication, le morcellement de son

GRAHAM SUTHERLAND. Foot. 1972. Huile sur toile. 100 x 95 cm. (Photo Galleria Bergamini, Milan).





GRAHAM SUTHERLAND. *Tree with Sun*. 1972. Huile sur toile. 100 x 81 cm. (Photo Galleria Bergamini, Milan).

aire intérieure, par l'excroissance incontrôlée. Elle pousse, hors de la cuirasse qui la défend, toutes sortes d'appendices et de verrues; elle se hérissé de saillies, pointe en rostres et en becs. Elle devient un mixte de bête de proie, de végétal carnivore, d'automate dressé en façon de potence démoniaque. Un tel monde, pourtant, n'est pas incompatible avec celui dont l'habitude nous abuse. Mais il semble qu'une dimension inconnue contribue à rendre les choses perméables entre elles, à tisser entre les règnes et les races une sorte de complicité trouble qui les contamine et tend, en se propageant, à faire de l'impermanence de leurs limites l'impassible miracle d'une incertitude essentielle.

Pour Sutherland, le visible secrète le malaise. Une menace émane de ces hippogriffes couverts d'yeux, empalés sur leur féroce squelette, de ces amalgames cartilagineux appendus à des potences héraldiques. Le paysage lui-même n'est que le décor touffu, impénétrable de cette mascarade de l'élémentaire. Lieu abstrait, théâtre désert où l'action est toute centrée sur la présence de cet objet chargé de doute et d'angoisse, vestige de quelque planète problématique. Par l'intrusion dans le do-

maine du familier de cette présence discordante, de ces excentriques anatomies de la matière, la scène s'anime d'imprévisibles fantasmagories. L'outrance du réel se résout en un jeu d'anamorphoses derrière lequel les traits, au premier abord méconnaissables, du visible rétablissent leurs perspectives. Tout est en place et tout est changé. La forme, subrepticement, a dévié. Une inflexion imprévue lui confère une déroutante complexité.

Toute ligne est signe en soi. Tout signe, présage, chiffre absurde, capable, à volonté, d'exprimer toutes les valeurs du possible, et de l'impossible. Il constitue le lexique illimité, intraduisible de ce texte de l'univers dont Novalis relevait dans la création entière les caractères occultes. Ceux que la main trace trahissent de même le flux qui forme et déforme l'écriture, l'élan qui s'improvise, la trace d'un ébranlement inopiné, fractionné, renoué en rythmes et en discontinuités rassemblés dans la figure parcellaire de l'idée, son sceau. Le graphisme fortuit de la matière est à l'image de cette dictée qui suit les méandres d'une pensée. Mais, ici, le signe est vide et n'exprime que soi. L'allitération est sa loi. A l'artiste, comme fait Sutherland, de lui donner, en le réinventant, une portée inédite, d'en articuler en énigme le dessin despotique.

On ne peut s'empêcher de penser — et les origines du peintre y inclinent — aux entrelacs foisonnants des scribes celtes qui, d'une plante, font une lettre, d'un trait de plume un animal fabuleux, d'un paraphe un lasso pour toutes les captures de l'imaginaire. On se souvient de ces pages monumentales comme de ronciers fourmillant d'ailes et de serres, de pleins et de déliés étirés en arabesques. A leurs somptueuses capitales, polypiers incrustés de gemmes et d'écaillés, initiales de majesté en qui le début et la fin ne font qu'un seul labyrinthe, répondent les omégas imparfaits du peintre, élargis en golfes, en grottes et en bogues, géodes décapitées, graals gorgés d'éclats de substance blessante et blessée. Une géométrie hésitante s'esquisse dont il suffit à l'artiste de courber à sa guise les volumes pour les rendre à leur fonction périmée d'inaltérables mutations. De là, peut-être, la fréquence chez Sutherland de la « G Shaped Form ». Courbe et contre-courbe s'y combinent en un cercle inachevé, s'écartèlent en sinuosités invertébrées, cassent en angles et en crochets. Presque toujours elles s'évasent en un corps creux, réceptacle où prennent consistance les visions volontaires du peintre et les vellétés, les avatars, les sortilèges du hasard. La répétition de cette lettre privilégiée dans l'œuvre de Sutherland avoue, sans doute à son insu, la double allégeance, le double versant entre lesquels se partage sa création: les restes d'un monde antédiluvien pétrifié au feu de ce soleil qui fulmine et fixe le destin de ce qu'il consume et en fait, selon le mot du poète, « a Candle of vision ».

PIERRE VOLBOUDT

L'absolu d'Yves Klein

GALERIE
KARL FLINKER,
PARIS
GIMPEL HANOVER,
ZURICH
GIMPEL GALLERY,
LONDRES

par Alain Jouffroy

Doctrine de l'art. *Plus elle est simple dans son ensemble - et plus elle est individuelle et variée dans le détail - plus l'œuvre d'art est parfaite. Même la fibra simplicissima ne peut être encore qu'individuelle, formée et analogue.*

Novalis, *l'Encyclopédie* (1482)

L'absolument absolu, ou absolu à la deuxième puissance, est le suprême et l'ultime.

Novalis, *l'Encyclopédie* (594)

Yves Klein était un *idéaliste absolu*. Pour lui, l'art existait à tel point qu'il cherchait à lui trouver une place complètement à part, au-dessus de tout et en dehors du temps. Dans ses deux conférences de la Sorbonne, les 3 et 5 juin 1959, comme dans le discours prononcé la même année à Düsseldorf à l'occasion de l'exposition Tinguely (1), il parla même d'*Art Absolu*, avec deux majuscules. On ne saurait donc le situer parmi les ennemis ou les contestataires de l'art: il lui rendait un culte, et ne s'indignait que des profanations dont il est l'objet. Pour lui, Delacroix et Giotto étaient des dieux, qu'il lui incombait d'égaliser, et c'est à la lumière de cette compétition naïvement « grandiose » qu'il faut d'abord le comprendre. Sans doute la candeur extraordinaire qui émanait de sa pensée, de son comportement et de son discours faisait-elle même l'essentiel de sa force. Au XX^e siècle, on rencontre rarement des hommes aussi sûrs du rôle qu'ils ont à jouer, aussi gaiement certains du triomphe final de leurs idées que l'était Yves. Mes conversations avec lui furent toujours chaleureuses et l'action, assez fugace il est vrai, mais profonde, qu'il a exercée sur moi me fut bénéfique dans la mesure où, conscient que j'étais de nos différences, je subissais moi aussi le rayonnement de la passion qu'il mettait à célébrer au-dessus de tout le sens de la nouveauté. Dans une époque de doutes, paralysante pour la majorité des artistes, Yves Klein a défini, à Paris, pendant sept ans, de 1956 à 1962, l'un des très rares points de repère à partir desquels on a pu se gui-



Yves Klein préparant le portrait-relief de Martial Raysse, en 1962.

der après la mort de la vieille Ecole de Paris. Il l'a fait avec une si grande bonne humeur qu'on le prenait parfois pour un mystificateur. Son attitude tenait du présentateur de foire, mais elle était, plus profondément, celle d'un prédicateur un peu maladroit: en vieillissant, il aurait certainement mis au point son personnage public, perfectionné sa diction, et augmenté du même coup sa réputation, déjà très grande à sa mort. Pour me moquer affectueusement de lui, il m'arrivait de l'appeler « Général », parce qu'il me faisait songer à ces jeunes officiers républicains qui ont fait la campagne d'Italie en 1796: cette boutade l'amusait d'autant plus qu'il s'identifiait plus ou moins

YVES KLEIN. Anthropométrie 46: Cheveux. 1961. Toile. 105,5 x 75 cm. (Photo Shunk-Kender).



ouvertement à Bonaparte. Né en 1928, les yeux marrons, la peau blanche et le cheveu noir, il arrivait qu'on le prît pour moi, car nous avions je ne sais quelle arrogance amusée en commun. Cette vague ressemblance faisait aussi que nous nous tenions à l'écart l'un de l'autre, car nos deux prétentions étaient en fin de compte peu compatibles. Cela ne nous a nullement empêchés de laisser fortifier la bizarre amitié qui nous liait, et de nous rencontrer très souvent. J'ai même contribué à orienter socialement ses dernières années en le présentant à Jean Larcade. A ce propos, je tiens à souligner l'ouverture d'esprit de ce marchand très intuitif et très indépendant: il fut immédiatement favorable au changement que représentait dans le destin d'Yves la décision d'exposer des tableaux où apparaissent des figures humaines et l'aida donc à se libérer de la trop étroite mythologie esthétique dans laquelle certains de ses amis tentaient de l'enfermer. Les visites que je fis à Yves, au début de 1960, ont peut-être été décisives dans ce sens: j'étais le premier à voir ces « Anthropométries » qui étaient encore pour lui l'objet de quelques interrogations critiques par rapport à l'ensemble de son œuvre, mais j'eus d'autant plus de facilité à lui manifester mon approbation que j'étais, à l'époque, plus réticent sur les « monochromes » proprement dits.

Fred Klein, son père, était (demeure) « peintre figuratif », sa mère — Marie Raymond — était (demeure) « peintre abstrait ». Tout l'extrémisme de sa critique de la peinture qui le précédait, et dont il voyait, partout autour de lui, les conséquences, tenait à cette conscience, acquise très tôt, du relativisme de toute image, et du combat, c'est-à-dire de la partialité du choix idéologique qui y est impliqué. Son idée était simple: en supprimant l'image (fût-ce celle, encore « réaliste », du carré blanc de Malevitch), il a cherché à dominer le débat, et à universaliser l'évidence suprême: l'existence matérielle de la lumière, de la couleur, indépendamment de tous les usages limitatifs que l'on en peut faire. Loin de « prendre parti », il a voulu dépasser tous les partis à la fois, plaider pour la totalité. Dire de la peinture d'Yves Klein qu'elle est « figurative » n'a pas plus de sens que d'affirmer qu'elle est abstraite. Ses grands tableaux monochromes outremer sont, comme pour les Affichistes, des déclarations d'indépendance et d'autonomie par rapport à tout, et comme les décrets d'une volonté de dépassement de toutes les contradictions subies par les autres. Il s'y affirme souverain, et c'est de cette volonté de souveraineté que ces tableaux sont porteurs. Elle n'a pas fait d'Yves Klein un roi, mais un individu, et l'un des plus particuliers parmi les peintres de cette après-guerre où les « talents » sont nombreux, mais où les individus sont rares... Or, Yves Klein, qui ne songeait qu'à l'universel, a d'abord, et violemment mais sans en être tout à fait conscient, affirmé les droits extrêmes, et désarrangeants, de l'individu. Pour cela, et pour cela seul, la liberté indi-



YVES KLEIN. Peinture de feu. 1961. 79,5 x 119 cm. Galerie Karl Flinker, Paris (Photo Shunk-Kender).

viduelle, qui n'a de pouvoir que si elle est extrême, doit quelque chose à Yves Klein.

Je l'estimais sans être en accord avec lui. Avec des peintres moins ambitieux, l'accord est souvent plus aisé, même si les rapports qu'un écrivain peut avoir avec eux sont plus superficiels. Les oppositions que suscitait Yves étaient fertiles; il savait mieux que personne provoquer l'intérêt, élargir, voire élever le débat, abolir par l'absurde des querelles périmées. Toute son œuvre garde aujourd'hui cette vertu: elle déblaye le terrain à partir duquel on peut concevoir une autre *manière* de s'exprimer, je veux dire de créer un nouvel art. Sa croyance en un « Art Absolu », ingénument formulée, mais dans des termes que peut-être le Novalis de l'*Encyclopédie* n'eût pas désavoués, était d'une telle puissance, elle a exercé sur tous

ceux qui l'ont approché une telle influence qu'il fallait bien, à la fin, consentir que l'époque de Picasso et de ses suiveurs était révolue, avec ou sans lui, et aller de l'avant. De mon côté, j'ai opté, après sa mort, pour l'abolition de l'art afin de laisser *toutes les portes* grandes ouvertes.

Yves Klein a été mon maître de judo: j'ai pris avec lui une dizaine de leçons. C'est peu, mais c'est suffisant pour l'avoir vu stimuler l'effort le plus visible: celui du corps. Il était gai — « il n'y a que du gai Klein », comme dit Dufrêne —, sûr de lui: des qualités que seuls les imbéciles transforment en défauts. Or, Yves Klein n'a jamais cédé à l'imbécillité. L'œil et l'esprit vifs, il manifestait en toute occasion une grande chaleur, beaucoup d'enthousiasme; et ses idées communiquent la sympathie, même si elles sont fausses. Il écri-



YVES KLEIN. Sculpture-éponge. 1960. Bleu. Hauteur: 42 cm. (Photo Shunk-Kender).

vait lui-même dans le premier numéro du *Soulèvement de la Jeunesse* (juin 1952): « L'enthousiasme est le seul moyen d'investigation véritable et direct, l'enthousiasme amène toujours au but, qui est la création », et il ajoute, contre ceux qui se moquent de l'enthousiasme, et qu'il traite de « cadavres »: « Seuls ceux qui produisent, présentent et réussissent à créer du fantastique, du monstrueux, de l'odieux ou de l'inconcevable, sont des gens qui ont raison, même s'ils ont tort. » A vrai dire, ce que l'on appelle aujourd'hui son « magnétisme » tenait principalement à la conviction qu'il mettait à défendre l'indéfendable. Il se persuadait qu'il pourrait, avec quelques amis, changer la vie à travers une révolution — « bleue », par exemple — ou une architecture de l'air ou du feu qui eût consisté à redonner aux éléments, la lumière, le feu, l'eau, l'air, les orages, la couleur, toute l'importance, toute la pureté, toute la magnificence que nos sociétés, nos complications technologiques

et idéologiques leur ont fait perdre: il voulait rendre la France *entièrement bleue*. Quand on réentend, aujourd'hui, sur disques, ses conférences de la Sorbonne (2), on est frappé de la gouaille avec laquelle il contournait les réprobateurs, les sceptiques: rien ne semblait pouvoir l'arrêter, surtout pas ses propres erreurs, ni même le peu de jugement qu'il avait, par exemple, sur le plan politique, où il confondait à peu près tout. Ce qui ne l'a pas empêché de protester, par télégramme, le jour où je le lui ai demandé, contre l'accusation de « fascisme » qui planait au-dessus de lui, et dont Charles Estienne s'est fait le colporteur en 1960. Il était trop fier, trop soucieux d'une certaine élégance aussi, pour tomber dans les pièges de n'importe quelle réaction. Dans une lettre qu'il m'a envoyée du Midi en juillet 1960, il s'indigne des procédés de l'accusation portée contre lui. J'avais cité son nom dans *l'Apocalypse des Caryls*, un article de *Combat* repris dans *Une révolution du regard*, où je disais que « sa dernière trouvaille, qui consiste à réaliser des tableaux à distance, à l'aide de modèles nus enduits de peinture fraîche, change la relation de l'artiste avec son œuvre beaucoup plus clairement que ses tableaux "monochromes" ». (Cela avait déplu à Charles Estienne, qui en profita pour attaquer *l'Anti-Procès*, dont j'étais le co-organisateur, et faire le procès de quelques-uns de mes amis; mais Charles, par la suite, s'en était excusé...). Contrairement à ce que l'on croit, Yves était ouvert, et sensible à la compréhension qu'on avait de son travail, et contrairement aussi à d'autres mégalomanes, il savait apprécier les idées d'autrui, les défendre avec autant d'ardeur que les siennes, et même comme si elles étaient les siennes: c'est lui qui est à l'origine de la découverte du talent de Tinguely, et surtout de celui d'Arman et de Martial Raysse. Très proche de tout ce qui était extrême, il ne se définissait pourtant pas comme un homme d'avant-garde, mais comme un *classique*: ses références favorites étaient celles d'un bon élève de l'École des Beaux-Arts, et il n'appréciait pas beaucoup (c'est le moins qu'on puisse dire) les « calligraphies » de Mathieu, auxquelles il préférait le *vrai Japon*. Mais cela ne l'a pas empêché de faire appel à des gardes du corps plutôt suspects pour défendre la Galerie Iris Clert, quand il y convoqua 3.500 personnes, le 28 avril 1958, pour leur faire comprendre « la spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée »: la galerie était vide, il s'était contenté de la repeindre en blanc, pour la nettoyer de l'imprégnation des peintures antérieures. Mais sa gentillesse, sa générosité étaient telles qu'il serait vain, aujourd'hui, de tirer de ces méthodes un peu brutales, voire parodiquement guerrières, des conclusions idéologiques définitives. Yves Klein n'était certainement pas le défenseur idéal des droits du peuple, mais son idéalisme absolu ne le portait qu'à inventer des utopies personnelles, non à célébrer les traditions de la patrie, de l'armée et de la police. D'ailleurs, les réactionnaires ne s'y sont pas

trompés: ils étaient contre lui. Yves Klein devait faire briller cette chose de moins en moins saisissable: la nouveauté d'une idée, d'une attitude. Je l'ai défendu, à ce point de vue, quand c'était nécessaire, contre mes propres amis, et je ne le regrette pas.

Idéaliste, Yves était, d'abord, un romantique: le vent dont il voulut que certaines de ses dernières œuvres portent la trace la plus pure, l'orage, furent, en définitive, les signes naturels de sa volonté de coïncidence avec un ordre universel, cosmique. Quand il auréole une figure de femme nue des brûlures directes de la flamme, c'est cet appel-là qu'il fait retentir: la beauté du grand jour, la splendeur des choses qui dépassent tout ce que l'homme a voulu dominer jusqu'au bout, sans limites.

L'or, autant sinon plus que le bleu, le fascinait: il en a fait l'étalon de la mesure la plus subtile, celle du non-mesurable. Mais, très proche en cela de certaines sociétés archaïques — celles des Indiens d'Amérique du Nord, par exemple —, il ne cherchait pas à se bâtir une forteresse de lingots: il dilapidait ce qu'on lui donnait en échange d'une « zone de sensibilité picturale immatérielle ». Je l'ai vu jeter dans la Seine de petites barres d'or qu'un acheteur de cette idée lui avait fournies. Proche en cela de Marcel Duchamp, qui fabriqua le chèque d'une banque imaginaire pour régler

115 dollars qu'il devait à un certain docteur Tzanck, Yves Klein cherchait à créer un autre système d'échanges autour de l'art, où l'or symbolisait moins l'accumulation des richesses que leur dilapidation. A cet égard, on peut considérer son œuvre comme un potlatch mental, où le gaspillage de ce qui a disparu a créé une valeur supérieure à ce qui est resté. Est-ce par ce potlatch qu'il s'est rapproché, à un certain moment, des situationnistes? Plus précisément, Yves Klein préfigure, par sa « *fibra simplicissima* », deux avant-gardes qui lui ont succédé: le *minimal* et le *conceptuel*. Il a également prédéterminé ce qu'on a appelé ensuite aux Etats-Unis le *Color Field Painting*. Car non seulement son œuvre ne doit rien aux artistes américains, mais l'action qu'il a exercée sous roche, à partir de 1950, puis de manière spectaculaire pendant les quatre dernières années de sa vie, entre certainement dans le jeu du développement des avant-gardes mondiales — et de leur simplification — depuis vingt ans. Il y a certaines formes qui n'auraient pu voir le jour sans des décisions arbitraires, qui relevaient apparemment du jeu, et qui ne font qu'annoncer des changements collectifs de sensibilité. Il n'est pas nécessaire de se déclarer marxiste pour saisir que les extravagances individuelles répondent, elles aussi, à certaines lois du développement économique et social. Or, l'idéologie des classes dirigeantes, en Oc-

YVES KLEIN. Anthropométrie 66. 1960. 157 x 312 cm. (Photo Jean Dubout).





YVES KLEIN. Relief-éponge 6, bleu. 1961. Eponges et couleur sur panneau. 145 x 116 cm. (Photo Shunk-Kender)

cident, n'est pas susceptible d'animer les processus historiques réellement novateurs dont les pays qu'elles dominent sont le théâtre. Le rôle joué par certains individus, comme Klein, fussent-ils des « dandies », n'est donc pas séparable de ce qui va arriver, de ce qui *peut arriver* sur d'autres plans que celui de l'art. La réduction à zéro de l'écriture, par exemple, annonçait une autre forme de communication verbale que le seul ronronnement du bien-dire. De même, l'immense *table rase* dont Yves Klein a fait les conditions d'un renouvellement intégral, était certainement nécessaire à l'articulation de nouveaux modes de perception et de déchiffrement des messages visuels. Les tableaux monochromes bleus gardent cette vertu, de rappeler l'espace illimité du ciel, et de récuser du même coup toute espèce d'*encadrement* de l'image, — c'est-à-dire la limitation de l'image elle-même.

Comme le sculpteur romain de la révolution française Joseph Ceracchi l'a fait avec George Washington, Yves Klein a pris l'empreinte du masque et du torse de ses trois premiers amis de Nice: Arman, Claude Pascal et Martial Raysse. Ce furent, ou à peu près, ses dernières œuvres; il n'eut d'ailleurs le temps d'achever que celle qu'il a consacrée à Arman. Mais une étrange prémonition lui a fait retrouver les gestes des auteurs de masques mortuaires, alors même que la mort le menaçait de tout près. Il y a quelque chose de « rituel » dans la photographie où on le voit envelopper Martial Raysse des bandelettes blanches qui l'emprisonnent déjà jusqu'au cou: l'effroi de la mort, sa majesté aussi, sa dignité inexplicable, sont là. Cet homme qui voulait changer la vie s'est donc tout naturellement placé dans l'axe de la mort, sans heurts et sans déchirures, comme s'il voulait changer la mort elle aussi. En mourant, il n'a donc pas capitulé, mais achevé de signer le plus grand de tous les projets de cette après-guerre.

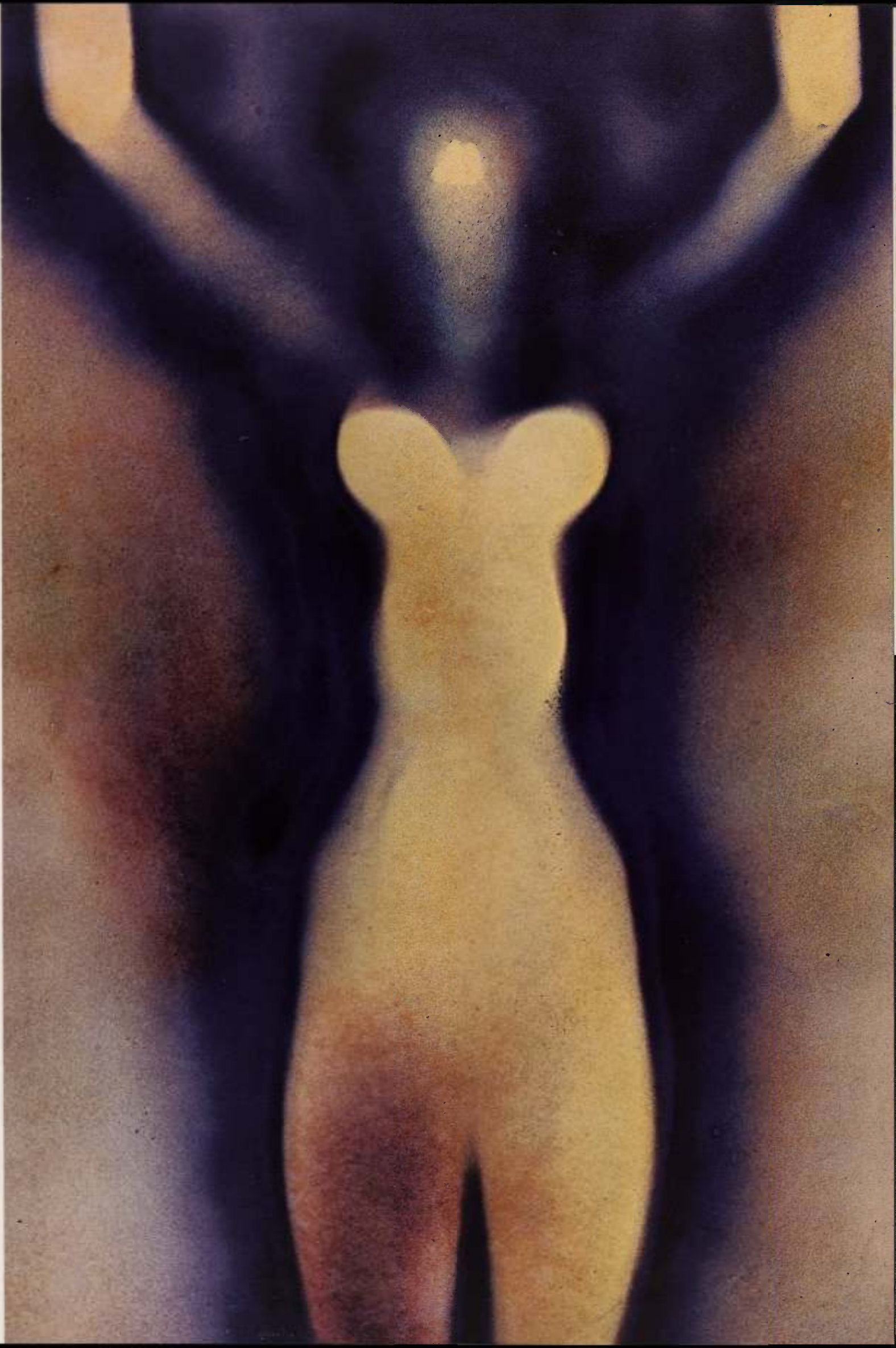
Dans le catalogue des 1077 œuvres répertoriées d'Yves Klein, que Paul Wember a publié à la fin de sa monographie (3), les trois premiers tableaux monochromes rouges sont de 1949. Deux autres, bleu ciel et rose, sont datés de 1950. Sa première « manifestation monochrome » eut lieu à Londres en 1950, la seconde en 1953 à Tokio, et s'il lui a fallu attendre 1955 pour exposer à Paris, pour la première fois de manière publique, à la Galerie des Solitaires, on ne peut que mesurer l'avance qu'il avait prise sur le plan mondial. Il n'est donc pas étonnant de le voir faire des déclarations fracassantes, dès 1952, dans le premier numéro du *Soulèvement de la Jeunesse*. Ce sont ces années difficiles et mouvementées, où Yves n'a cessé de voyager en Angleterre, en Irlande, en Espagne et au Japon, qui ont fait de lui le contraire de tous ceux qui ont tenté de l'imiter: un véritable anticipateur. Il n'aurait pu surmonter finalement la résistance qu'il a suscitée à ses débuts s'il n'avait fomenté le groupe de ses premiers amis de Nice, qui a peu à peu rejoint, entre 1955 et 1959, celui des Affichistes — Raymond Hains, Villeglé et Dufrêne — et facilité du même coup, par ses initiatives et son élan, la naissance de ce « Nouveau Réalisme » auquel Pierre Restany a attaché son nom. Les solitaires triomphent rarement des obstacles qu'ils se créent par leur indépendance même, sauf quand ils déclenchent le processus de la compétition des groupes. L'avant-garde internationale qui s'est cristallisée à Paris entre 1959 et 1960 — et d'une manière plus générale, celle qui se poursuit aujourd'hui en Europe, en Amérique et au Japon — doit une grande part de sa vivacité à la volonté d'absolu qui a animé Yves Klein jusqu'à sa mort.

ALAIN JOUFFROY

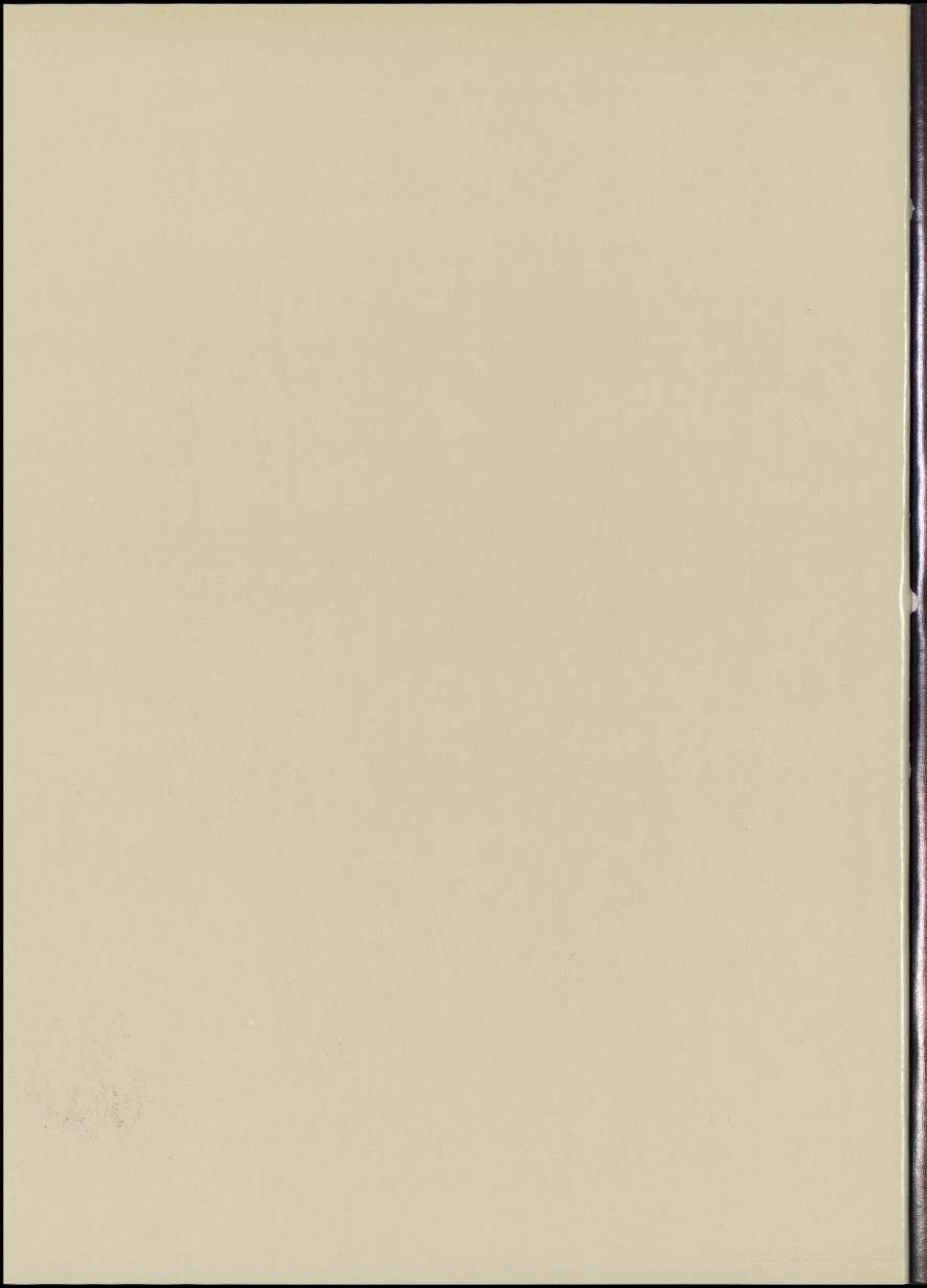
(1) In *Le dépassement de la problématique de l'art*, par Yves Klein Ed. Montbliart, La Louvière, Belgique.

(2) Disque RPM, Paris. Edition originale tirée à 500 exemplaires.

(3) Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne.



YVES KLEIN.
Anthropométrie 2.
1961. Papier sur toile
avec traces de feu.
119 x 80 cm.
(Photo Galerie
Karl Klinker).





ANDY WARHOL. Autoportrait. 1967. Acrylique et sérigraphie sur toile. 183 x 183 cm. Coll. Ileana Sonnabend, Paris.

U.S. Art II



Coin Sale: idée de Marcel Duchamp réalisée à l'exposition surréaliste de la Galerie d'Arcy, à New York, en 1961.



ROBERT RAUSCHENBERG. Interview, 1955. Combine painting. Leo Castelli Gallery, New York (Photo Rudolph Burckhardt).

L'influence des ready-made de Marcel Duchamp

par Alain Jouffroy

L'arrivée de Marcel Duchamp à New York, en 1915, deux ans après l'Armory Show, fut sans doute le premier *signe* du bouleversement qui allait fomenter, quelque trente ans plus tard, une véritable fureur d'innovations dans cette ville, et jusqu'à la côte Ouest des Etats-Unis. Pour ce premier voyage, il devait y demeurer trois ans, soit jusqu'à la fin de la guerre, en 1918. Refusant l'embrigadement national français, il marquait déjà, par cette distance indifférente à l'égard du conflit, le refus de la norme de « responsabilité » sociale

qui fait encore scandale aujourd'hui. Quand les surréalistes, pendant la seconde guerre mondiale, émigrèrent à leur tour à New York, où Duchamp se trouvait déjà en pays de parfaite connaissance, ils renouvelèrent cette mise entre parenthèses du conflit européen: ceux de leurs ex-amis qui étaient restés en France, comme Tzara, le leur reprochèrent bien entendu à leur retour. Ce n'est pas au nationalisme guerrier que Marcel Duchamp s'en prenait principalement (il s'en moquait), mais à tout un système de valeurs, morales autant qu'es-

MARCEL DUCHAMP. Urinoir. 1917. Haut.: 60 cm. Galleria Schwarz, Milan (Photo Bacci).



thétiques, dans lequel l'« art », la « beauté », etc., occupaient la place de l'axe autour duquel toutes les autres « valeurs » tournent depuis plusieurs siècles.

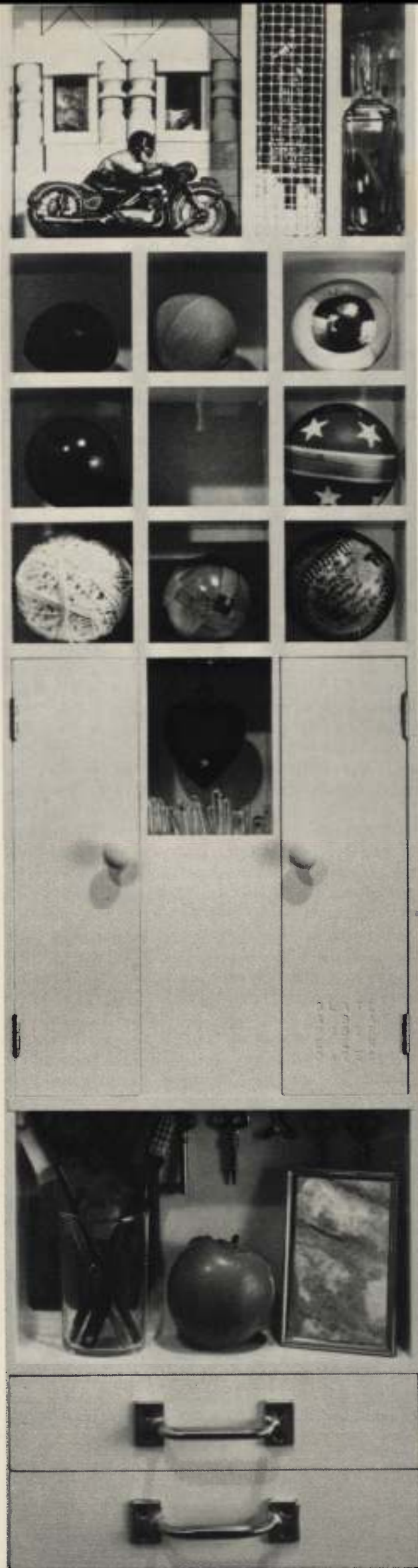
Son attitude frappa singulièrement quelques Américains, qui lui réservèrent un très bon accueil, en particulier Walter et Louise Arensberg, qui lui achetèrent le plus grand nombre de ses œuvres disponibles (pas très cher d'ailleurs, puisqu'il ne demandait, en échange, que le paiement de ses dettes) et Katherine Dreier, pour laquelle il exécuta en 1918 sa dernière « peinture à l'huile », *Tu m'*, peu de temps avant son voyage à Buenos Aires. Bien que le mot « dada » ne fût pas devenu encore la clé apparente de cette attitude, il est certain qu'elle préfigurait l'iconoclastie absolue qui allait entraîner Duchamp: l'abandon de toute « production picturale » normale à partir de 1923, année où il a cessé de travailler au *Grand Verre*: il l'avait commencé dès 1915 dans le « loft » qui, à New York, lui servait d'atelier.

C'est en effet ce « Grand Verre », *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qui lui a servi, entre autres, de prétexte pour revenir à New York de 1920 à 1921, et, après un séjour de six mois à Paris, de 1922 à 1923. Cette interruption volontaire de son œuvre la plus importante ne l'empêcha d'ailleurs pas de revenir dans cette ville plusieurs fois entre les deux guerres: en 1926 d'abord, où il organisa une exposition de Brancusi à la Brummer Gallery, puis en 1933, où il en organisa une seconde, en 1936 enfin, où il revint pour la restauration du « Grand Verre ». Celui-ci s'était brisé pendant un transport à l'occasion de l'International Exhibition of Modern Art du Brooklyn Museum, en 1926, où il fut pour la première fois exposé. On peut donc considérer *La Mariée* comme la première œuvre d'extrême avant-garde conçue aux Etats-Unis, même si son auteur était un Français de Rouen. L'on ne saurait davantage sous-estimer l'importance du fait que Marcel Duchamp, succédant à Picabia, qui y était venu avec Gabrielle Buffet pour l'Armory Show de 1913, soit le premier artiste européen de grande importance qui ait appréhendé la ville de New York comme un lieu favorisant l'invention de formes nouvelles de communications, loin des querelles et de ce qu'il appelait le « panier de crabes » parisien. Il y a passé les années de la guerre, de 1942 à 1946, et en a fait sa demeure principale jusqu'à la fin de sa vie. Il n'est pas étonnant qu'il ait ainsi exercé, à New York et aux Etats-Unis, une influence sans cesse grandissante, et qu'il ait contribué, à partir de la seconde guerre mondiale, à l'émanicipation relative des artistes américains par rapport à l'Europe. Le scandale du *Nu descendant un escalier* à l'Armory Show a joué un rôle d'amorce, pour une explosion culturelle à grand retardement.

En 1961, à New York, il m'expliquait en souriant qu'il trouvait New York beaucoup plus tranquille que Paris, les « emmerdeurs » y étant beaucoup moins nombreux, et qu'on pouvait n'y rien faire

sans trop de dommages, étant donnée l'indifférence dont on y jouissait. Malgré le bel humour de ces propos, il était aisé de deviner que, dès ce moment, quelques « emmerdeurs » supplémentaires faisaient leur apparition à New York, profitant du succès international de la « New York School », et qu'il allait revenir plus souvent à Paris, ce qu'il n'a pas manqué de faire à partir du moment où, sa sœur Suzanne étant morte, l'appartement qu'elle habitait rue Parmentier à Neuilly lui permettait d'y retrouver, paradoxalement, le calme dont il avait besoin.

Mystérieuse, sans doute, fut l'influence intellectuelle qu'il a exercée sur les artistes des Etats-Unis. Il en parlait peu. Je ne l'ai rencontré la première fois qu'en 1954 à Paris, à un moment où ce qui l'intéressait alors le plus relevait davantage de la littérature (de Raymond Roussel et de Kafka en particulier). L'idée des « machines célibataires », relancée alors par Michel Carrouges, lui semblait revêtir un caractère plus ou moins universel. On a beaucoup parlé de *machines*, depuis... et je me demande aujourd'hui si la « machine infernale » dont il a réglé le mécanisme dès 1913, et dont la fonction de démythification a été finalement déterminante, ne s'explique pas, tout simplement, par le détachement désabusé qu'il affichait à l'égard des choses de l'art en général. Il se défendait pourtant de toute espèce de condamnation de la peinture: il pensait qu'elle continuerait tant que quelques artistes « aimeraient une certaine odeur de térébenthine ». Il ne condamnait même pas l'œuvre d'art en général. On oublie trop souvent que, compte non tenu d'*Etant donné*s, la dernière de ses œuvres, qu'il a réalisée à l'insu de tous ses admirateurs pendant les dernières années de sa vie, il existe une trentaine d'œuvres signées par Marcel Duchamp depuis 1923, parmi lesquelles sept « ready-made »: *Wanted*, ready-made rectifié (1923), *Obligation pour la roulette de Monte-Carlo*, ready-made imité et rectifié (1924), *Porte, 11, rue Larrey*, ready-made imité et rectifié (1927), *Echiquier de poche*, ready-made rectifié (1943), *Eau et gaz à tous les étages*, ready-made (1958), *Gilet*, ready-made imité et rectifié (1958), *Couple de tabliers de blanchisseuse*, ready-made imité et rectifié (1959), trois sculptures en plâtre galvanisé: *Feuille de vigne femelle* (1950), *Objet-Dard* (1951), *Coin de chasteté* (1954), et *Rotorelief* (les « disques optiques » de 1935), sans parler des dessins, gravures, photographies qu'il a signés à différentes occasions. Cette trentaine, d'œuvres, à elles seules, malgré leur rareté — elles gardent la seule trace durable que Marcel Duchamp ait laissée pendant trente et un ans (de 1923 à 1964) (1), — montrent qu'il a réalisé en moyenne une œuvre par an, pendant la période même où l'on ne cessait de répéter qu'il avait définitivement abandonné toute production artistique. Une œuvre, et pas n'importe laquelle, puisque les plus importantes d'entre elles poursuivent la plus grande des aventures de Marcel Duchamp, celle qu'il avait commencée en 1913 par *La Roue de bicyclette*, le cé-



JASPER JOHNS. Flashlight I. 1958. Torche, peinture et bois. 12,7 x 24,7 x 10 cm. Galerie Sonnabend, New York (Photo Nick Sheidy).

lèbre « ready-made aidé » où, pour la première fois, un peintre proposait des objets manufacturés (« tout prêts ») comme « œuvres d'art ».

Or, c'est précisément par les « ready-made » que Marcel Duchamp a exercé finalement son influence la plus subversive, à New York comme en Europe. C'est par la nouvelle attitude à l'égard de l'objet qu'ils impliquaient que s'est opéré le renversement de perspectives où nous pouvons saisir les changements qui ont perturbé la vie et l'idéologie artistiques depuis plus de douze ans. Sans Duchamp, la peinture expressionniste abstraite, le tachisme et autres formes « rétinienne » d'expression plastique n'auraient pas subi la crise très grave qui en a soudain paralysé l'action; sans Duchamp, ni le Pop, ni le « nouveau réalisme », ni les « machines optiques » de l'art cinétique, ni les autres machines présentées comme sculptures, n'auraient pu bénéficier du prestige assez rapide qui fut le leur. Sans Duchamp, les contradictions subsistant entre l'intention présidant à l'élaboration d'une œuvre d'avant-garde, et les conditions de sa consommation, de sa distribution et de sa « récupération » n'auraient pas été éclairées aussi fortement. Sans Duchamp enfin, les artistes, qui n'ont que trop souvent tendance à confondre un certain savoir-faire artisanal avec l'intelligence et la découverte intellectuelle, continueraient sans doute de dormir dans l'illusion de leur extrême importance sur le plan social. Le frénétique besoin de renouvellement qui a agité New York

GEORGE BRECHT. Repository. 1961. Objets déplaçables dans une armoire (Photo Ernest Mogor).



Black Bathroom #2

JIM DINE. Black Bathroom No. 2. Galerie Sonnabend, Paris (Photo Eric Pollitzer).

depuis la fin de la guerre mondiale n'est en tout cas pas étranger à la mise en question ironique de la « production artistique » en général qui a été opérée par Duchamp pendant plus de cinquante ans. Les ready-made doivent être étudiés comme des pièges tendus, à Paris comme à New York, pour réveiller de leur grand sommeil les esthètes, les critiques et les amateurs d'art, comme les artistes eux-mêmes. Tout porte à croire que ce fut, de sa part, délibéré et volontaire, et que les résultats finaux de son entreprise — y compris un certain désastre — ne pouvaient que le réjouir au plus haut point. Aujourd'hui, l'art se trouve comme pris en tenaille par les objets qui lui sont les plus étrangers. Les ready-made et leurs successeurs ont encerclé son marché comme son idéologie, et la crise qui les dégrade n'est que le symptôme persistant de cet encerclement.

Que sont les ready-made, et pourquoi peut-on y voir l'origine du développement d'une certaine avant-garde aux Etats-Unis? André Breton, dans le *Phare de la Mariée* (*Minotaure*, n° 6, 1934) les définissait ainsi: « Objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste ». Le terme semble avoir été employé pour la première fois à New York en 1915 (d'où son ap-

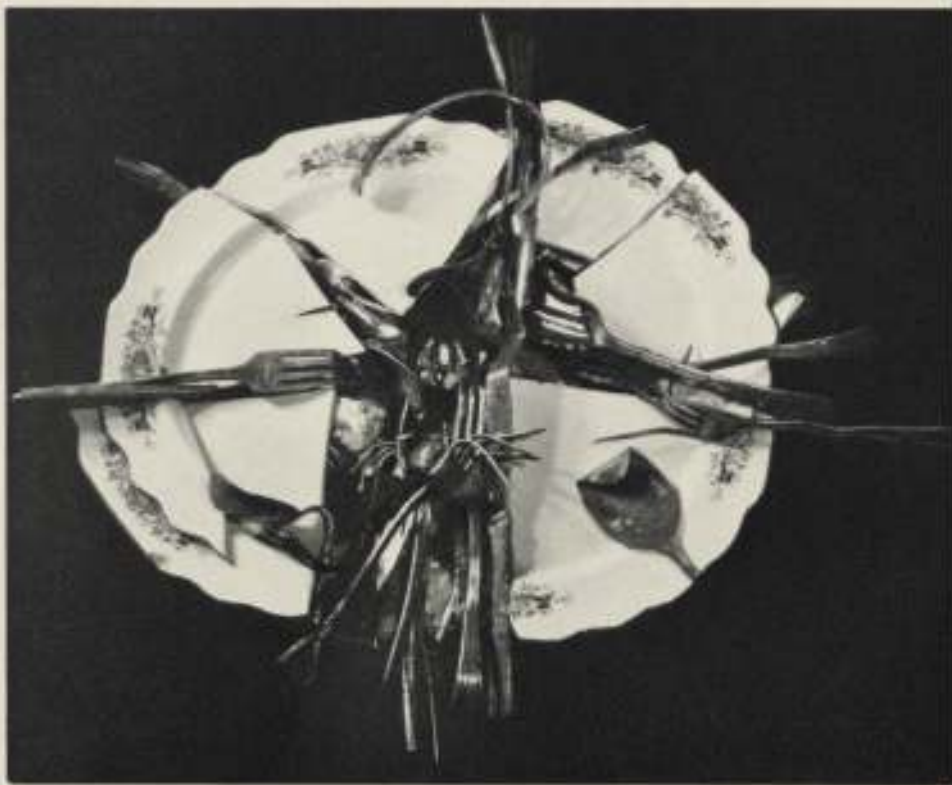
pellation anglaise, demeurée exclusive dans le vocabulaire des critiques français, italiens, allemands, suédois, etc...), pour définir la *Roue de bicyclette* de 1913. Son modèle demeure le *Porte-bouteilles* de 1914, bien qu'une phrase ait été gravée sur le cercle métallique de sa base, ce qui implique déjà une certaine modification de l'objet-tout-fait. Le *Peigne* de 1916, qui porte lui aussi une inscription sur sa tranche, est également un ready-made légèrement modifié. Mais *In advance of the Broken Arm* de 1915, une simple pelle à neige d'un mètre de haut, demeure le plus pur des ready-made: seul le titre oblige le regardeur à corriger la perception qu'il a pu en avoir jusque-là, de même que... *Pliant... de voyage*, de 1917 (la housse de machine à écrire *Underwood*) et *Eau et gaz à tous les étages* de 1958 (la plaque émaillée à fond bleu et lettres blanches qu'on voyait sur la façade de certaines maisons de Paris du début du siècle). Le « ready-made aidé », par exemple *Fontaine* de 1917 (l'urinoir renversé), et le *Trébuchet* de 1917, qui ne fut rien d'autre, à l'origine, qu'un portemanteau fixé au parquet de l'atelier de Duchamp à New York, ou le *Porte-chapeau*, que Duchamp a suspendu au plafond par l'une de ses branches, sont des *objets tout faits* dont la fonction a été détournée. D'utiles, ou fonctionnels, ils deviennent inutilisables ou antifonctionnels: si l'eau passait dans l'urinoir, elle giclerait à la face du regardeur, le portemanteau fait « trébucher » les visiteurs au lieu d'accrocher leurs vêtements, le portechapeau oscillant ne peut que laisser tomber les chapeaux, etc... La *dérision* de l'objet est donc présente dès le début des ready-made.

Si l'on n'oublie pas le caractère utilitaire de ces objets, il faut, de surcroît, souligner la signification prémonitoire de deux autres ready-made: *Belle Haleine*, *Eau de voilette*, « ready-made imité et rectifié », réalisé à New York en 1923, et *Apolinaire enameled*, ready-made rectifié, réalisé à New York en 1916-17, plaque de zinc illustrée d'une « réclame » pour la marque de peinture Sapolin. Le détournement de la fonction « publicitaire » opéré par ces ready-made en fait les deux ancêtres du Pop, où, comme on sait, l'image publicitaire a été reprise au compte de la peinture. Il n'est pas indifférent, non plus, de bien marquer que ces deux ready-made ont été conçus à New York, *Belle Haleine* ayant même suscité la collaboration de Man Ray, qui a photographié Duchamp déguisé en femme pour le substituer à l'image de l'étiquette primitive du « Parfum qui embaume » de Rigaud: toute l'ironie implicite des « Campbell's Soup » de Warhol, celle de ses boîtes de lessive, y est déjà contenue.

Jasper Johns, Jim Dine, Robert Rauschenberg et Edward Kienholz aux Etats-Unis, Tinguely, Arman, Spoerri et Pommereulle en Europe, n'ont sans doute fait que trouver une nouvelle possibilité d'articulation de ce langage. Le *Flashlight I* de Jasper Johns, réalisé en 1958, propose la lampe de poche comme sculpture: il l'a peinte et fixée sur une plaque de bois à l'aide de deux tringles, sans la

modifier davantage. Il a fait de même avec la *Beer-can* et quand il utilise un mètre ou un gobelet de métal, comme dans *Good Time Charley* (1961), il les intègre si parfaitement à la peinture qu'on ne les en distingue presque plus. Un semblable détournement de la fonction utilitaire est opéré dans la plupart des tableaux de Jim Dine, avec une intention esthétique sous-jacente, à laquelle Duchamp s'est toujours refusé, puisque c'est l'« indifférence visuelle » même à l'égard de l'objet qui déterminait pour lui leur choix. De même, les « Constructions » de Rauschenberg, réalisées en 1961, comme *Empire I* et *Empire II*, et qui constituent la mise en rapports formels d'objets trouvés sur les terrains vagues de New York, sont des applications « artistiques » de la théorie anti-esthétique du ready-made. Leur détérioration y est sublimée par une nouvelle fonction, essentiellement récupératrice, qui consiste à faire de quelque chose de rejeté et de banal une œuvre d'art digne de contemplation. Si l'on compare par ailleurs le *Coin Sale* conçu à New York par Duchamp pour l'exposition surréaliste de la Galerie D'Arcy, à l'*Interview* de Rauschenberg où une porte de placard laisse apercevoir différents casiers remplis d'images et d'objets maculés de peinture, on voit que l'intention de Rauschenberg demeure affirmative, *inclusive*, tandis que celle de Duchamp consiste à se situer le plus loin possible de l'art, dans une région où l'idée de « beauté » et de « laid » perd toute pertinence, de manière rigoureusement *exclusive*. Mais la parenté entre les « Combine Paintings » ou les « Constructions » de Rauschenberg et les « ready-made » de Duchamp n'en existe pas moins. Ce n'est certainement pas un hasard si Duchamp, quand je lui ai demandé en 1961 de me citer les jeunes artistes qui l'intéressaient le plus, m'a répondu sans hésiter : *Rauschenberg et Tinguely* (2). Il fréquentait d'ailleurs, avec l'immense gentillesse qui était la sienne, un grand nombre de jeunes artistes d'avant-garde américains et européens : non seulement Rauschenberg et Tinguely, mais Johns, Arman, Spoerri, John Cage, Baruchello, Baj, Piqueras faisaient partie de ses amis.

Cette *retombée* du ready-made dans le domaine esthétique traditionnel était sans doute inévitable. Sans Duchamp, elle n'eût même pas été concevable : les pop'artistes demeurent, la plupart du temps, beaucoup plus traditionnels et « rétiniers » que lui, et se rapprochent de l'esprit des « papiers collés » cubistes et du « Merz » de Schwitters bien davantage que de la volonté anti-idéologique et anti-artistique de Duchamp. Cela dit, les ambiguïtés se sont multipliées et certains peintres américains, comme George Brecht d'une part — qui a inventé un langage d'objets aussi personnel qu'anonyme —, Arakawa d'autre part, sont beaucoup plus fidèles à l'esprit de Duchamp, tout en s'inventant, eux aussi, un langage distinct. De même, les objets de Robert Watts, qui m'ont personnellement touché lors de ce premier voyage new-yorkais en 61, sont dépourvus de toute inten-



LUCAS SAMARAS. Untitled. 1961. Coll. Alan Solomon. (Photo Walter J. Russell).

ROBERT WATTS. Table. 1961.



tionnalité esthétique. Les objets qui se trouvent sur la table de Watts demeurent utilisables: on peut y jouer aux cartes, écouter la radio, etc... En France, le cas de certains de ceux que j'ai nommés les *objecteurs*, Daniel Pommereulle en particulier, n'a jamais pu favoriser la constitution d'une « esthétique » quelconque.

Ainsi, le ready-made a-t-il suscité deux courants de pensée antagonistes: 1° la récupération esthétique de l'objet utilitaire et de l'image publicitaire d'une part (Johns, Rauschenberg, Dine, Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Arman, Tinguely), 2° la volonté de sortie du domaine de l'art d'autre part (George Brecht, Robert Watts, Edward Kienholz, Daniel Pommereulle, Daniel Spoerri). C'est, de beaucoup, le second courant qui demeure le plus étonnant et le plus problématique, même s'il est minoritaire, précisément parce que la notion traditionnelle d'« œuvre d'art » y est tuée dans l'œuf. Certains artistes comme Lucas Samaras, H.C. Westermann et Tetsumi Kudo qui, à la suite de Joseph Cornell, élaborent des montages d'objets, ont par ailleurs inventé une véritable *poétique objective*, qui tente la conciliation de l'art et du non-art par un surréalisme latent de la vision, et tous les jeux symboliques auxquels invite une vision rêveuse. La transformation industrielle d'un produit naturel qui définit toute espèce d'*objet manufacturé* a finalement incité des artistes de plus en plus nombreux à confier le soin d'exécution de leurs œuvres à des techniciens: la distance entre le producteur d'art et sa production a tellement augmenté qu'on peut se demander si le but obscurément recherché partout n'est pas, aujourd'hui, la *destruction du mythe de l'« artiste » créateur et de son expression unique*.

Tentation utopique? L'art a traîné longtemps sa propre négation comme un boulet derrière lui. Aujourd'hui, le boulet ayant été lancé devant l'art, c'est le boulet qui tire tous les artistes en avant.

Marcel Duchamp fut aidé, dans son travail de sape, par un nombre longtemps restreint d'artistes. Le premier en date, à partir de 1917, ne l'oublions pas, fut américain. Man Ray, en effet, demeure avec Duchamp, et pour leur génération, le plus grand producteur d'*objets signés*. Il ne les appelle pas des « ready-made », bien qu'on pourrait fort bien leur appliquer ces termes de ready-made *aidés, rectifiés* ou *imités*. Ayant vécu la plus grande partie de sa vie en France, il est demeuré l'ami de Duchamp jusqu'à sa mort. Il n'a peut-être pas exercé une influence immédiate sur les artistes américains, mais nul ne saurait aujourd'hui sous-estimer la très grande importance historique de sa production. Plus léger, apparemment, plus divers surtout dans ses intentions, il doit être considéré, au même titre que Duchamp, qui en fut le père illégitime, comme le beau-père véritable de l'avant-garde américaine: il n'est donc pas étonnant qu'on lui voue aujourd'hui une sorte de culte, ses admirateurs ne cessant de se multiplier dans le monde entier. Ayant collaboré plusieurs fois à l'œuvre même de Duchamp, pour *l'Eau de Voilette*, mais aussi pour *l'Elevage de poussière* de 1920, on ne saurait l'en dissocier sans truquer les cartes du jeu exceptionnel qu'ils ont mené ensemble depuis leur première rencontre à New York en 1915. Il y a eu, et pas seulement aux échecs, une sorte de stimulation réciproque entre ces deux hommes si curieusement semblables, et si manifestement différents. Le portrait que Man Ray a fait de Duchamp en 1923 (il manquait beaucoup aux dernières grandes rétrospectives de son œuvre), demeure le plus juste de tous les portraits qu'on a faits de l'auteur de « *Rose Sélavy* ». Ils passaient leurs vacances ensemble à Cadaquès pendant les dernières années où c'était possible, et je crois qu'on ne parle jamais plus de quelqu'un, dans l'atelier de Man Ray, que de cet homme extraordinaire, dont certains peintres

KIENHOLZ. Portable War Memorial. 1968. (Photo André Morain).





Détail de la dernière œuvre secrète de Marcel Duchamp: « Etant donnés: 1° la chute d'eau - 2° le gaz d'éclairage ». Sur notre photo: le gaz d'éclairage (Photo Denise Hare).

ont même rêvé et représenté l'assassinat, et qui demeure vivant, beaucoup plus et beaucoup mieux que la plupart des artistes qui ont rempli, depuis cinquante ans, les caves des musées du monde entier.

A bien réfléchir aux œuvres d'Edward Kienholz, par exemple, dont le travail d'objecteur est aujourd'hui le plus spectaculaire et le plus démonstratif, on doit se demander dans quelle mesure ses œuvres seraient saisies, avec leurs intentions particulières, si Duchamp n'avait pas réglé lui-même la mise en scène de certaines expositions surréalistes auxquelles il a participé comme co-organisateur, ou « donneur d'idées ». La reconstitution de certains lieux, comme le bordel *Roxy's*, par exemple, s'inscrit dans la perspective provocante des grandes expositions surréalistes de 1947 et de 1959: mais la signification ambiguë des objets dans les ensembles de Kienholz reste surdéterminée par la théorie du ready-made. La machine à coudre et le parapluie sur la table de vivisection de Lautréamont qui furent — après Duchamp — les modèles de la conjugaison surréaliste des ob-

jets, ont fait, au *Roxy's*, sous forme de réelle machine à coudre, porteuse d'un mannequin de femme nue, une nouvelle rentrée sur la scène de l'art. Nul ne peut plus pénétrer dans un lieu, si quelconque soit-il, chambre d'hôtel, café, bureau, drugstore, grand magasin, ou toilettes d'aéroport, sans se poser des questions sur le rôle que nous y jouons nous-mêmes: par le regard que nous y jetons, par les intentions inconscientes que nous prêtons à leurs architectes et à leurs décorateurs. Aux Etats-Unis comme en Europe, la problématique de l'art et celle de la vie quotidienne sont liées. La question des rapports du sujet avec l'objet englobe toutes les autres: depuis Duchamp, elle n'a jamais été posée aussi *dramatiquement*, aux Etats-Unis comme ailleurs.

ALAIN JOUFFROY

(1) Tout au moins d'après le catalogue publié par la Galerie Schwarz en 1964, in *Marcel Duchamp, Ready-made, etc...* (1913-1964) par Walter Hoppe, Ulf Linde et Arturo Schwarz (Milan). Il faut y ajouter non seulement *Etant donnés*, mais quelques œuvres signées par Marcel Duchamp entre 1964 et sa mort, en 1968.

(2) Cf. dans *Une révolution du regard*, d'A.J. (éd. Gallimard), les deux « conversations avec Marcel Duchamp », celle de 1954 et celle de 1961.

Une controverse:

1-Angoissante identité

par Andréi B. Nakov

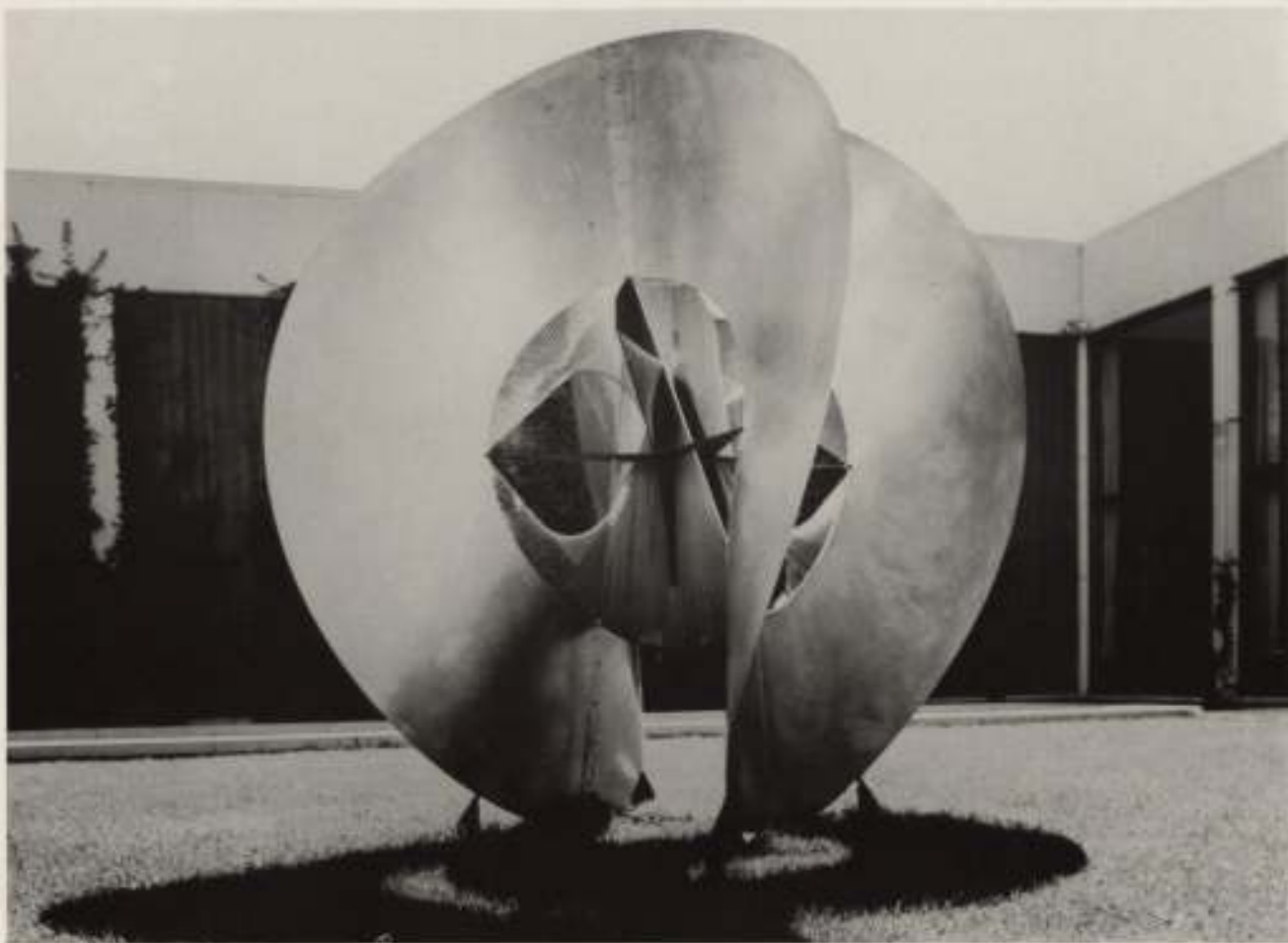
Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, l'art américain a pris un essor dynamique que la critique locale, pour le moins abondante, a suivi avec empressement. Il serait normal de s'attendre à ce que cette profusion de textes venus de tous azimuts se transforme peu à peu en richesse qualitative, qu'elle se constitue en langage autonome, correspondant à l'originalité des créations plastiques. Car, même si on a encore quelques difficultés à définir avec précision le type de transformation des modèles européens qui sont à l'origine de l'art américain, l'autonomie de l'art américain n'est plus une question pour personne. Elle se manifeste non seulement dans l'œuvre d'art mais aussi dans ses collatéraux et pour commencer le rôle des arts plastiques dans la société. Contrairement à l'élitarisme d'avant la guerre, au-

jourd'hui les peintres et les sculpteurs bénéficient d'une popularité qui rivalise avec celle des vedettes de cinéma et music-hall: Picasso rivalisant avec Sinatra, Van Gogh présenté en concurrent à la gloire de Liz Taylor. Du stade latent, cette rivalité passe à l'attaque dans le cas de Andy Warhol. N'est-ce pas aux U.S.A. qu'apparaît pour la première fois dans l'histoire de l'art du vingtième siècle, si riche en écoles et styles formels, une dénomination stylistique de nature anti-esthétique et radicalement anti-élitariste: le *pop-art*.

L'intérêt social et la diffusion populaire (sinon populiste) de l'art exigent au niveau de la presse un commentaire facile et des formules percutantes pour la publicité. La contrepartie de cette subite familiarité sera créée par une critique « byzantine » plongée dans la laborieuse fabrication

ROBERT MORRIS. Untitled. 1970. Leo Castelli Gallery, New York (Photo Susan Horwitz).





NAUM GABO. Spheric Theme. Bronze. Haut.: 242 cm. (agrandissement de l'original de 1936). Munch Museum, Oslo.

d'analyses formalistes fort éloignées du mordant philosophique d'une certaine critique européenne.

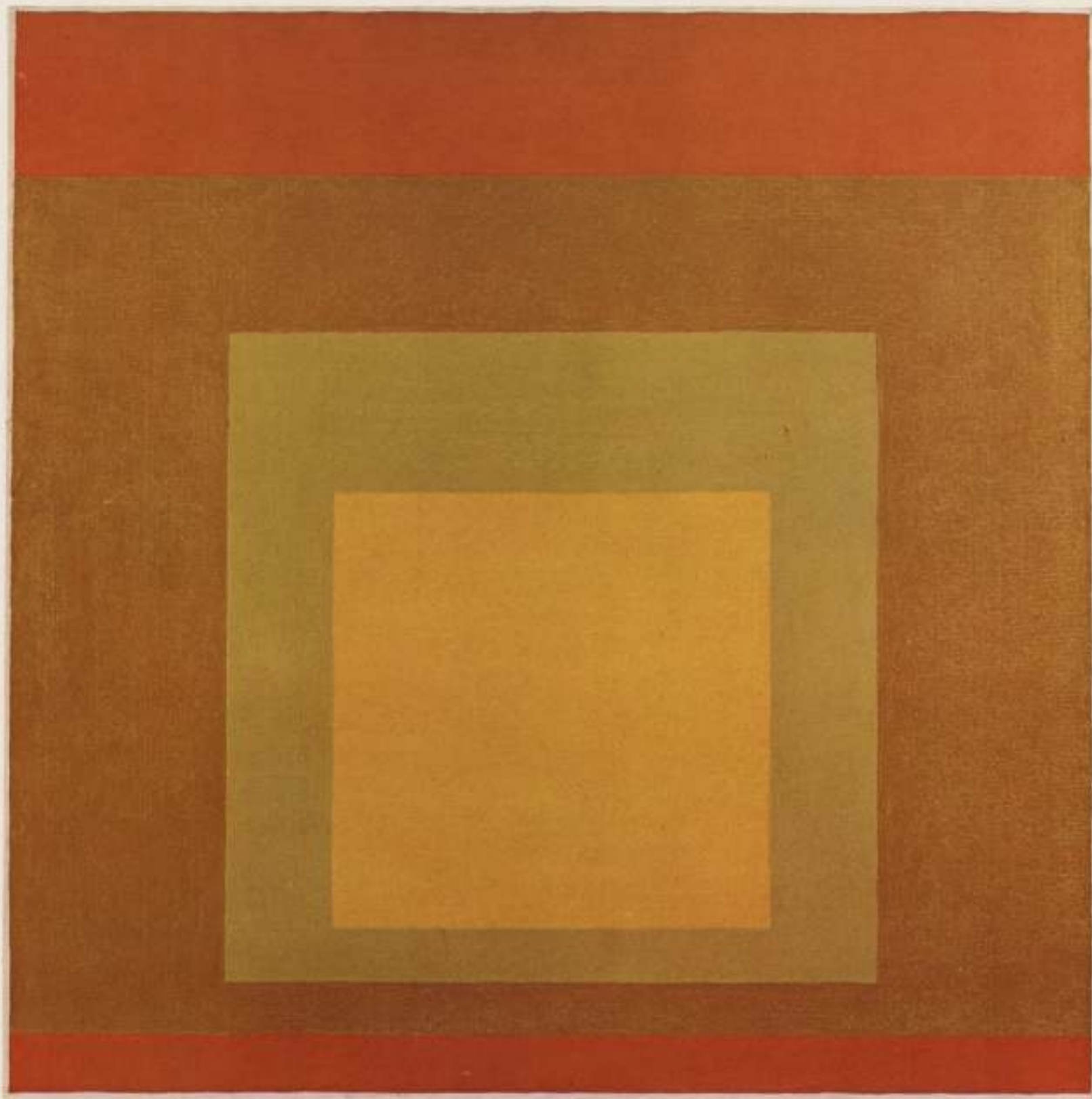
Loin de la consistance combattante des écrits de Greenberg, les jeunes sophistes d'*Artforum* s'emploient à l'élaboration d'une masse de textes dont l'affirmation de *l'américanité de l'art américain* est un des fleuves souterrains. Sans entrer en discussion sur l'indéniable originalité créatrice de l'art américain, il nous semble important d'essayer de comprendre les sources de ce désir d'affirmation *contre*.

Dans la perspective d'ensemble de l'art moderne que l'on ne peut diviser en différentes écoles nationales, tellement forts sont les liens entre les différents pays européens et l'Amérique, il serait utile de voir l'originalité des transformations qualitatives américaines par rapport à certaines inventions européennes qui sont à leur base.

On peut dire sans exagérer qu'avant « la fuite des cerveaux », les U.S.A. bénéficièrent d'une véritable fuite de l'art, pourchassé de l'Europe par l'esprit totalitariste de la petite bourgeoisie en France, de la contre-révolution stalinienne et du fascisme allemand. Des perspectives matérielles et une ouverture inconditionnelle de l'esprit américain à toute nouveauté, compensaient cette « naïveté » et « le manque de compréhension véritable » de laquelle se plaignait Archipenko. Les artistes du

Bauhaus (Albers, Moholy, Mies Van Der Rohe) trouvèrent aux Etats-Unis non seulement des possibilités matérielles, mais aussi une réserve humaine remarquablement réceptive. Pourtant, cette transplantation des idées européennes a été fort douloureuse, car la « scène artistique américaine » n'avait rien à offrir aux émigrés européens: si le *climat* humain était chaleureux, il n'était pas encore « artistique » avant 1950. Les idées des cubistes et des dadaïstes, celles de Mondrian et des constructivistes russes, allaient se réfugier dans les universités d'où sortit la génération des jeunes artistes et critiques des années soixante. Si l'Europe rejetait ses meilleurs enfants et leurs œuvres, les Etats-Unis les accueilleraient au sein des sociétés élitaires, il est vrai, mais remarquablement larges d'esprit. Restant en marge des passions sociales, la liberté d'opinion pouvait se développer et se fortifier, car son incidence sur ce qui à l'époque était considéré comme « la vie des arts » était réduite au minimum.

C'est seulement après la deuxième guerre que la jeunesse américaine accéda à l'héritage des grandes collections: La Société Anonyme, Gallatin, Arensberg, Guggenheim, Quinn. Tandis qu'en Europe un nouveau Moyen-Age couvrait les écoles d'art du voile de la plus navrante médiocrité, les Etats-Unis bénéficiaient de l'enseignement d'Ar-



JOSEF ALBERS. *Light Horizon*. 1962. Peinture. 101 x 101 cm. Galerie Denise René, Paris (Photo A.M. Desailly).

chipenko et de Hans Hofmann, de celui de Gabo et d'Albers. Ainsi les jeunes artistes et les critiques, dans leur très grande majorité élèves des départements d'histoire de l'art, connaissent en détail les divers cheminements de l'avant-garde européenne, encore ignorés dans leur pays d'origine où la critique demeure le domaine d'improvisation des essayistes, l'histoire de l'art restant consacrée par priorité à l'étude de la tradition classique.

Le rapport des jeunes artistes et des critiques américains avec la tradition du XX^e siècle européen est un des points névralgiques de cette lutte pour l'indépendance. Il n'est pas nécessaire de répéter l'impact du surréalisme parisien et de l'expressionnisme allemand (Hans Hofmann) sur la conception de la peinture abstraite. De même, l'exemple de Marcel Duchamp, considéré comme le père de la génération apparue au milieu des années soixante. La peinture concrète et la science de la couleur pure (Albers) trouvaient de nouvelles perspectives avec le « Hard Edge », Schwitters un héritier chez Rauschenberg, Dada chez Christo et Oldenburg, Tatlin et Rodtchenko apportaient du ferment à la jeune génération post-constructiviste, de loin la plus nombreuse ces dernières années. Carl Andre, Wilmarth, Flavin, Judd, Morris, Sol Lewitt, etc... Conscients de l'héritage de certaines catégories théoriques, déjà affirmées en Europe entre 1918 et 1939, de types de rapport entre la forme et le contenu depuis longtemps inventés, les jeunes artistes américains s'emploient à développer dans le langage parallèle de la critique la justification théorique de l'originalité d'une *catégorie formelle*. Ceci a conduit la critique des cinq dernières années dans l'impasse d'une sophistication formaliste qui évite la discussion fondamentale sur les types de relation de la forme au contenu, du concept à la forme, ainsi que celle sur les sources de ce nouvel art américain. Le style de la critique demeure lui aussi l'un des *tabou* de la discussion. Privée de postulats d'ordre social (moral, politique, etc...), cette critique échappe aux questions majeures, qui permettent la définition des catégories du jugement extra-stylistique. Inspirée par une histoire de l'art qui se réfugie dans le réfrigérateur positiviste, remarquablement anxieuse de sa justification « scientifique » au point d'arriver au maniérisme scientiste, la critique américaine se situe au ras de la surface matérielle de l'œuvre et s'engouffre dans un discours technique sur les lois transformationnelles des structures et la possibilité non-mimétique de l'image. La dévaluation de l'héritage Wölfflinien est attestée par la superficialité des termes à signification plus que flottante; ainsi, on parle constamment d'un « abstractionnisme », pour ne pas citer les turlupinades que provoque l'œuvre de Frank Stella.

Le niveau outrageusement formel de la critique américaine, prisonnière d'une logomachie de « spécialistes », atteste cette étape d'exploration pure-



MORRIS LOUIS. Omega I. 1959-1960. André Emmerich Gallery, New York.

ment formelle de certains exemples européens qui suscitent une nouvelle métamorphose de qualité à laquelle accédèrent la peinture de Pollock et Morris Louis, la sculpture de Judd et de Robert Morris. Ce dernier, remarquablement prolifique en textes, sculpteur et critique en même temps, élève de l'université de Kausos d'histoire de l'art, est conscient de l'héritage européen que certaines phases de son art reflètent, mais en même temps il arrive à dépasser ce stade pour conduire l'art américain vers la véritable maturité à laquelle il semble accéder depuis quelques années seulement. Morris analyse clairement dans ses textes l'évolution de l'art américain et insiste sur la différence qualitative de cet art, « devenu lui-même, seulement après avoir abandonné l'héritage européen ».

Pourtant, à la fin de son catalogue du Detroit Institute of Art (1970), il n'oublie pas de fournir ses propres sources: Brancusi, Duchamp, Tatlin et Rodtchenko. Contrairement à beaucoup d'imitateurs de la *seule forme* de ses maîtres, Morris, comme la plupart des vrais créateurs américains, procéda de *l'esprit* des découvertes de Brancusi, Duchamp et Tatlin. De même, *l'esprit* du collage, principe fonctionnel de la nouvelle logique de l'image qui utilise des fragments de matériaux hétéroclites, a permis à Segal de dépasser le « collagisme » pour aboutir à un art étranger à l'imitation.

Le discours critique suscité par l'art de Morris témoigne au mieux de la volonté critique d'une définition originale, qui tient à souligner à tout prix l'autonomie de l'art américain. Avec la myopie qui accompagne d'habitude la sophistication, on nomma trop rapidement sa phase post-constructiviste (les structures primaires) « minimal art ». Pourtant, avec la succession de plusieurs changements de *types de formes*, l'œuvre de Morris permet le dépassement des dénominations stylistiques trop techniques pour franchir le seuil du discours, jusqu'à présent réduit au maniérisme de la technicité. Dans ses attitudes face au matériau et sa relation avec l'espace en constante mutation, Morris permet de comprendre la raison conceptuelle qui détermine ses expériences plastiques.

L'attention que l'on porte aux U.S.A. à l'art européen d'entre les deux guerres permet d'espérer que l'inflation verbale cédera la place à une véritable étude des sources et des développements. Seulement à ce moment, on comprendra pleinement le sens et la portée de la nouvelle école américaine. Une sorte d'impérialisme culturel que la tradition européenne véhicule de façon atavique est peut-être responsable de ce refus de toute relation de cause à effet entre les exemples européens (Malevitch, Schwitters, Rodtchenko) et la création américaine. Il n'y a pas longtemps encore, on ne pouvait envisager de relations autres que celles de la subordination. A cette idéologie, incombe la responsabilité des diverses fautes de la jeune historiographie américaine, que l'exemple de l'exposition de Henry Geldzahler reflète au mieux (voir mon article dans *XX^e siècle* n° 34 sur l'exposition du Metropolitan Museum (1970) « New-York painting and sculpture 1940-1970 »); la volonté d'identité s'est manifestée sur le plan critique par l'imitation, fort naïve, du fâcheux exemple « historique » de la prétendue « Ecole de Paris ». Ce n'est qu'après la clarification des rapports que l'art américain a entretenus avec ses sources européennes qu'il sera possible de comprendre sa véritable originalité. La distance des niveaux de réalisation de certains concepts permettra de voir plus clairement cette originalité qualitative de l'art américain qui, sans crainte aujourd'hui, peut faire face à la maturité critique.

ANDRÉÏ B. NAKOV

2-Incidences américaines

par Gillo Dorfès

Il n'est certainement pas dans mon intention de dresser une liste interminable d'artistes américains et européens et de procéder à de complexes comparaisons: ce serait une besogne pour le moins affligeante. J'essaierai, par contre, de dégager les racines profondes d'un phénomène qui s'est déroulé sous nos yeux au cours de ces dernières décennies, et dont beaucoup de monde n'a peut-être pas saisi l'importance et la singularité.

Tout commença, comme chacun sait, par la fameuse exposition de l'Armory Show, lorsque Duchamp, Brancusi et toute une foule des majeurs protagonistes de l'impressionnisme et du cubisme furent associés, dans un vaste panorama, aux artistes américains les plus marquants de l'époque. Cela se passait en 1913, et jusque-là, il était normal de considérer les Etats-Unis comme une colonie culturellement sous-développée, qui n'avait vu proliférer sur son sol que des épigones plus ou moins tardifs de grands artistes européens. (Il suffit d'ailleurs de parcourir les salles consacrées aux peintres locaux par de grands musées comme ceux de Boston ou de Cleveland, pour constater qu'aucun artiste américain du siècle dernier n'a l'envergure d'un quelconque des grands maîtres impressionnistes, fauves ou nabis. Ce n'est donc point un hasard si des collections importantes comme celle de Barnes (avec ses Renoir, ses Matisse, ses Bonnard, etc.) furent proprement idolâtrées et se révélèrent on ne peut plus « nécessaires » pour former un *background* à la peinture locale).

Les artistes autochtones — tels que Marin, Dove, Stuart Davis, Georgia O'Keeffe — fort connus aux U.S.A., étaient et demeurèrent pratiquement ignorés en Europe. Non sans raison, d'ailleurs, puisque leur art n'a jamais abouti à la création d'une tendance autonome et à même de rivaliser avec les maîtres de l'avant-garde européenne.

Le séjour de plusieurs grands artistes européens aux Etats-Unis pendant la première guerre mondiale, a constitué — après l'Armory Show — un deuxième et puissant apport d'influences européennes: il suffit de citer les noms de Max Ernst, d'Albers, de Duchamp, et certains architectes comme Gropius, Mies, Mendelsohn, Breuer.

Mais après la période confuse de l'entre-deux-guerres, quand les influences européennes prévalurent encore une fois, ravivées du reste par l'apport

massif de réfugiés venus d'Allemagne et d'autres pays touchés par le national-socialisme, il y eut enfin l'essor de l'*Action Painting*. Dès lors, les choses prirent un tour dramatique: quand les premiers Pollock parvinrent en Europe, l'impact fut énorme, immédiat et retentissant. Le « tachisme » français, les modestes tentatives italiennes et allemandes de « dripping », n'étaient que jeux d'enfants à côté de l'impétuosité, de la fougue et de l'arrogance des Américains: que l'on songe aux peintures de Pollock, mais aussi à celles de Kline, de Brooks, de Sam Francis, voire de Tworkow ou de Guston, et pour finir, à celles de Rothko, dont la contagion ne s'étendit que plus tard en Europe.

Je me souviens des impressions que me procura un séjour à New York dans les années cinquante. C'était la première fois que je me trouvais devant un genre de peinture « différent »: différent par les dimensions (l'ampleur des toiles), le timbre (certaines couleurs intenses et stridentes qui caractérisent à la fois la peinture et le *Cityscape* des Etats-Unis), la violence. Je pus alors constater à quel point les reproductions en couleurs des revues d'avant-garde étaient mensongères; à quel point il importait de se trouver face à face avec la dureté et l'intensité du climat américain, avec la démesure de ses horizons, avec le *manque de goût* du pays tout entier: un manque de goût qui permettait à tant de produits *Kitsch* (des gratte-ciel aux supermarchés, des drugstores aux carrosseries d'automobiles) d'être acceptables, voire esthétiquement efficaces, alors qu'en Europe, ils n'auraient jamais pu être « digérés ».

Il est évident qu'à partir de l'informel (de l'*Action-painting*), puis, de façon non moins retentissante avec le Pop et les Structures Primaires (le *Minimal Art*), la direction des influences artistiques entre l'ancien et le nouveau monde s'est renversée. Invoquer, pour défendre le prestige ou la priorité européenne, des artistes comme Mathieu ou Capogrossi, Soulages ou Hartung, Tàpies ou Passmore, ne sert à rien. L'impact des Etats-Unis était trop massif pour ne point étouffer toute velléité de rébellion européenne. Seule la présence d'artistes différents — moins robustes, mais plus raffinés et « subtils », tels que Yves Klein, Fontana, Manzoni, Piene —, permit encore de parler d'un courant européen qui persistait malgré tout de façon autonome; un courant qui engendra également des artistes tels que Wols, Dubuffet, Ben Nicholson, protagonistes d'une aventure mineure, encore liés à des souvenirs post-cubistes et post-expressionnistes, mais indéniablement autonomes.

Nous en arrivons ainsi à la deuxième et massive explosion d'une forme expressive nouvelle, venue sans contester des Etats-Unis: le Pop-Art. Dès que parurent en Europe les premières reproductions d'artistes pop, et que se tinrent les premières expositions de Rauschenberg, de Jasper Johns, d'Oldenburg, on ne manqua point de parler de néo-dada (ce fut même, durant un certain temps, l'étiquette accolée de préférence à ces artistes). Tou-

tefois, il apparut bien vite, et clairement, que le phénomène pop — essentiellement lié à la société de consommation, à l'ère des supermarchés, à l'influence des mass-media et de la publicité, à la nouvelle mythologie des « idoles », du *Styling* — ne pouvait être confondu avec le nihilisme académique et encore raffiné des premiers dadaïstes. Les tubes de dentifrice géants, les « machines molles » d'Oldenburg, les sérigraphies hallucinées de Warhol, les mannequins plâtreux de Segal, les grands panneaux de type publicitaire de Wesselmann ou de Rosenquist, étaient fort éloignés des *Merz* de Schwitters ou des inventions quintessenciées et humoristiques de Picabia, de Man Ray et de Duchamp. Inquiétant et fascinant, le Pop se révéla ainsi comme un nouveau déferlement d'influence des Etats-Unis sur l'Europe. Malgré d'authentiques qualités d'invention, nos artistes « pop » (de Spoerri à Arman, de Peter Blake à Adami, de Raysse à Hamilton) ne purent que refléter timidement cette impétuosité; l'Europe ne se trouvait pas encore, en effet, dans les conditions technologiques « désespérées » que les Etats-Unis connaissaient depuis les années cinquante; aussi bien, l'urgence dénonciatrice de cette forme d'expression ne pouvait avoir chez nous le même impact. Voilà pourquoi — tout en reconnaissant à des artistes tels que Blake et Spoerri, Arman et Raysse, Baj et Del Pezzo, Hamilton et Tilson, pour ne citer que ceux-là — une autorité indiscutable et une originalité certaine, on ne peut qu'attribuer la priorité aux Etats-Unis en ce qui concerne l'aventure Pop; tout comme revient à l'Europe la paternité de l'aventure Dada. D'autre part, la différence entre Dada et le Pop-Art tient à ceci, que le premier de ces mouvements visait à *démythifier la « belle peinture »* au moyen du « ready-made » ou de l'objet-trouvé, tandis que le deuxième entendait *démythifier l'objet de consommation* (la civilisation technologique elle-même) à travers la glorification de l'objet et son apothéose.

Après le triomphe et le déclin rapide du Pop Art, les Etats-Unis eurent en outre le mérite (ou la faute) de susciter une nouvelle vague d'opérations artistiques que l'on peut ramener à la tendance connue sous le nom de « Primary Structures » (ou *Minimal Art*), et qui vit des œuvres comme celles de Tony Smith, de Donald Judd, de Robert Morris, de Ronald Bladen et de peintres comme Reinhardt, Kelly, Still, etc., emplir galeries et musées. Là encore, l'Europe eut par contrecoup ses « minimalistes », sans témoigner cependant d'une vigueur et d'une puissance d'expression équivalentes. Il manquait à l'Europe les dimensions grandioses du paysage, des salles de musées, des moyens financiers. Certaines structures primaires qui, aux Etats-Unis, se dressaient, gigantesques, auprès des silhouettes de gratte-ciel (je pense à l'exposition de « Sculptures dans la ville » à New York, en 1969, où figuraient des réalisations de Barnett Newman, Tony Smith, Marisol et nombre d'autres), ne trouvèrent en Europe que de pâles équivalents. Seule l'Angleterre, avec des

sculpteurs tels que Caro, King, Turnbull, etc., eut une floraison qui ne le cédait en rien à la production américaine, et qui s'avéra même plus raffinée et recherchée.

Une troisième vague — également venue d'Amérique, en partie du moins — fut constituée par l'art conceptuel et son homologue européen l'« art pauvre » (à Turin surtout: avec Merr, Anselmo, Paolini), ainsi que par la grande mode « conceptuelle » qui explosa, presque parallèlement, dans le monde entier (du Japon à l'Argentine). Mais, en la circonstance, l'origine du phénomène me paraît plus problématique: des personnalités comme les Italiens Pascali, Kounellis et Manzoni, les Allemands Piene ou Beuys, le Français Klein, avaient devancé ce genre de pensée artistique, qui compte au reste nombre de précurseurs chez les poètes concrets et visuels, entre autres Gomringer, Kriwet et Lo Campo.

Seules, peut-être, les expériences de l'*Earth Art* et du *Land Art* (Oppenheim, De Maria, Heizer, McLean, Smithson, etc.) furent plus américaines qu'européennes, du fait, là encore, de l'aspect particulier du paysage américain, qui n'est en rien comparable à la minutieuse exigüité du nôtre. Au reste, ce mouvement est encore trop ouvert pour que l'on puisse en parler avec une objectivité absolue; d'autre part, si l'on note déjà les premiers signes de lassitude de l'*Earth Art*, et un développement accru de formes résolument « conceptuelles » (Weiner, Lewitt, Kosuth, Burgy, Barry, Ginzburg, etc.), cela signifie que l'apport des différentes nations tend désormais à s'équivaloir et à devenir autonome.

Mais à ce point, et avant de conclure ces brèves considérations, il nous faut effectuer un retour en arrière, et rappeler qu'au moins un des courants de l'art plastique doit être tenu pour strictement européen, voire comme le promoteur de modes exportés outre-atlantique: j'entends parler du « Op » et du cinétisme. Nombre d'expériences dans ce domaine — de Vasarely au Groupe Milanaise T, sont en effet indéniablement européennes, tout comme les activités antérieures et « pré-op » du « concrétisme » hollandais et suisse, puis italien. Les réalisations des concrétistes suisses (Bill, Lohse, Graeser, et même Glarner, qui alla s'établir ensuite aux Etats-Unis), celles de Vordenberge, de Titten, d'Albers, des Italiens Munari, Veronesi et Soldati, précédèrent sans nul doute celles d'outre-atlantique et frayèrent la voie à la vague ultérieure de l'Op Art (de Vasarely à Bridget Riley), qui n'eut par la suite, avec les Italiens Grignani et Alviani, les Argentins Demarco, Vardanega et Le Parc, le Vénézuélien Soto, le Parisien Morellet, que de simples continuateurs.

Bref, il est hors de doute que ce courant, qui trouva également aux Etats-Unis de nombreux adeptes, doit être considéré comme spécifiquement européen; et peut-être même faut-il voir en lui l'origine, ou du moins un important facteur, de l'avènement aux Etats-Unis des structures primaires, de la peinture *Hard Edge* et d'une bonne part de

la *Post-Painterly Abstraction* (Stella, Morris Louis, Olitski, Noland, etc.), qui en viendraient ainsi à perdre le cachet d'autonomie que la critique des Etats-Unis leur a souvent conféré.

En définitive — et vu que toute tentative de classement précis et de distinction par courants et par tendances se révèle presque toujours stérile si elle ne peut s'articuler sur des individualités véritablement créatrices — nous concluons en soulignant les points suivants: 1) La fin de la seconde guerre mondiale, et le séjour aux Etats-Unis de nombreuses personnalités artistiques européennes, marqua le début d'une véritable période de renaissance artistique dans ce pays. 2) Entre 1950 et 1970, le Nouveau Monde connut une explosion de courant tels que l'*Action-Painting*, le *Pop*, le *Minimal Art* et, en partie, la *Post Painterly Abstraction*, au sein desquels devaient s'affirmer des personnalités artistiques de tout premier plan. 3) Ces personnalités exercèrent une influence profonde sur l'art européen (et mondial) contemporain. 4) Il faut reconnaître, en revanche, l'originalité et la primauté absolue d'une bonne part des courants qui débouchent sur l'art optique-cinétique (*Op Art*) et les formes du néo-concrétisme; ainsi que la présence, en Europe, de divers cas isolés et absolument autochtones (Fontana, Klein, Manzoni, Wols, Pascali) qui ne sont en rien redevables aux Etats-Unis, et dont l'œuvre doit être tenu pour indépendant. 5) Le récent courant de l'art conceptuel, pour autant que l'on puisse en juger aujourd'hui, révèle une origine aussi bien américaine qu'européenne, et constitue peut-être le début d'une généralisation des modèles créatifs qui, loin d'être liés aux particularités d'un *background* national, reflètent un mode d'existence universel, la condition actuelle de l'humanité.

GILLO DORFLÈS

Traduit de l'italien par Louis Bonalumi.

MICHAEL HEIZER. Double Negative. 1969-1970. 457 x 15 x 9 m env. Vue d'ouest en est. Cette « tranchée », creusée à Virgin River Meza, dans le Nevada, a nécessité le déplacement de 240.000 tonnes environ de terre. Coll. Virginia Dwan (Photo Fourcade, Droll, Inc., New York).



Le musée au cœur des contradictions américaines

par Thomas M. Messer

A qui les musées appartiennent-ils? *Tel est le titre de ce symposium, et que pareille question puisse être posée est déjà en soi-même significatif. Il y a dix ans, ou même cinq, la plupart des musées américains abritant des collections d'art étaient dirigés ou en tous cas étroitement contrôlés par leurs administrateurs, qui déterminaient le fonctionnement du musée par l'intermédiaire d'un directeur désigné et de son équipe. Légalement et théoriquement, rien n'est changé, mais les pressions extérieures qui se sont développées au cours des dernières années font que le pouvoir des administrateurs paraît douteux et qu'on ne saurait affirmer qu'il s'exerce à présent en toutes circonstances. Pour des raisons qui ne sont qu'en partie comprises et trop complexes pour être analysées ici, le système de gestion par des administrateurs des musées d'art américains est en voie d'érosion, cependant que de plus en plus le pouvoir s'exerce très loin et très au-dessus du niveau opérationnel.*

On serait porté à croire que cette évolution a dû renforcer l'autorité professionnelle, et particulièrement l'autorité directoriale. Il n'en est rien. Le processus qui a diminué le pouvoir des administrateurs est également en train de réduire celui de leurs exécutants. Tout supplément d'autorité que le retrait des administrateurs a pu faire passer au directeur a été immédiatement rendu insignifiant par l'intervention de ses adjoints dans des domaines qui, autrefois, relevaient sans conteste du contrôle directorial.

Ces changements dans la hiérarchie du musée se sont accompagnés d'un affaiblissement de l'ensemble de l'institution par rapport au monde extérieur. La politique du musée et ses pratiques, qui étaient considérées comme des affaires intérieures, sont devenues choses publiques au gré des divers groupes de pression, qui ont demandé, et souvent obtenu, un statut de participation, soit à travers une représentation au conseil du musée, soit en s'arrogeant une autorité qu'il n'est pas facile d'ignorer. Ces groupes, le plus souvent, ont des objectifs sociaux ou politiques bien plutôt qu'artistiques. Les Unions, les groupes minoritaires, les mouvements pour la libération de la femme, etc., luttent pour des changements et des redéfinitions qui renforceraient leurs positions particulières au détriment d'un ordre établi et institutionnel. Certaines organisations ont essayé d'imposer à l'art leurs propres définitions. Les hiérarchies et les directions ont tendance à maintenir les idéaux professionnels et artistiques à la place où on les mettait dans le passé, et ils considèrent généralement que les choses sociales sont un problème à part. Les deux côtés, en prenant ces positions radicalement opposées, en arrivent

à créer des situations bien plus difficiles et bien plus incommodes qu'il n'y en eut jamais.

Le pouvoir institutionnel — et particulièrement dans le cas des musées américains dépendant de l'initiative privée — est un train de se diluer du haut vers le bas et de l'intérieur vers l'extérieur. Ceux d'entre nous qui sont pris à l'intérieur de ce mouvement parfois turbulent sont contraints à des décisions compliquées et souvent douloureuses. Ces décisions n'impliquent pas seulement une répartition réaliste et politique du pouvoir, mais aussi des idéaux et des engagements déterminant nos relations avec nos collègues, nos adjoints et le monde artistique en général. Dans un contexte aussi peu propice, les décisions au jour le jour prennent des colorations diverses et deviennent positives ou négatives, bonnes ou mauvaises, admirables ou méprisables selon ce à quoi elle se rattachent. Théoriquement, il n'y a pas de contradiction innée entre l'esthétique et la justice sociale, entre les aspirations individuelles et les aspirations institutionnelles, entre les objectifs philanthropiques et ceux de l'éducation, et pourtant des conflits surgissent dès que ces divers points de vue sont représentés simultanément sur une scène unique: celle du musée d'art.

Quel comportement adopter au milieu de ces courants divergents, et qu'est-ce qui le caractériserait comme juste et soutenable? Où les dirigeants de musée devraient-ils se tenir dans le conflit qui oppose les artistes épris de changement et les autorités conservatrices? Opter pour un côté ou pour l'autre ne semble ni possible ni juste. La fonction d'un musée moderne suggère à ceux qui en ont la charge, non pas la sympathie pour des positions radicales, mais la garde d'une institution, qui requiert aussi sa préservation. Néanmoins, notre position en tant que professionnels du musée est, et probablement devrait être, ambiguë. Pour utiliser le musée comme un instrument de progrès (ne serait-ce qu'à travers l'efficacité des symboles de l'art), nous devons également le maintenir à l'intérieur du système qui l'a créé. L'inconsistance évidente d'une telle position fait partie d'un dilemme contemporain avec lequel nous avons eu à nous familiariser au niveau intellectuel. Cependant, il nous faut bien agir, et il me semble, à la fin, que l'idée que chacun de nous se fait de la signification et de la fonction de l'art est encore son meilleur guide et son refuge le plus sûr. Les décisions qui concernent un musée d'art ont toutes les chances d'être justement énoncées en termes d'art — l'art tel que chacun de nous le comprend à un moment donné.

Texte prononcé par M. Thomas M. Messer, directeur du Solomon R. Guggenheim Museum de New York au Symposium de Varsovie en 1972.

Sérigraphie et lithographie aux États-Unis: 1947-1972

par Jo Miller

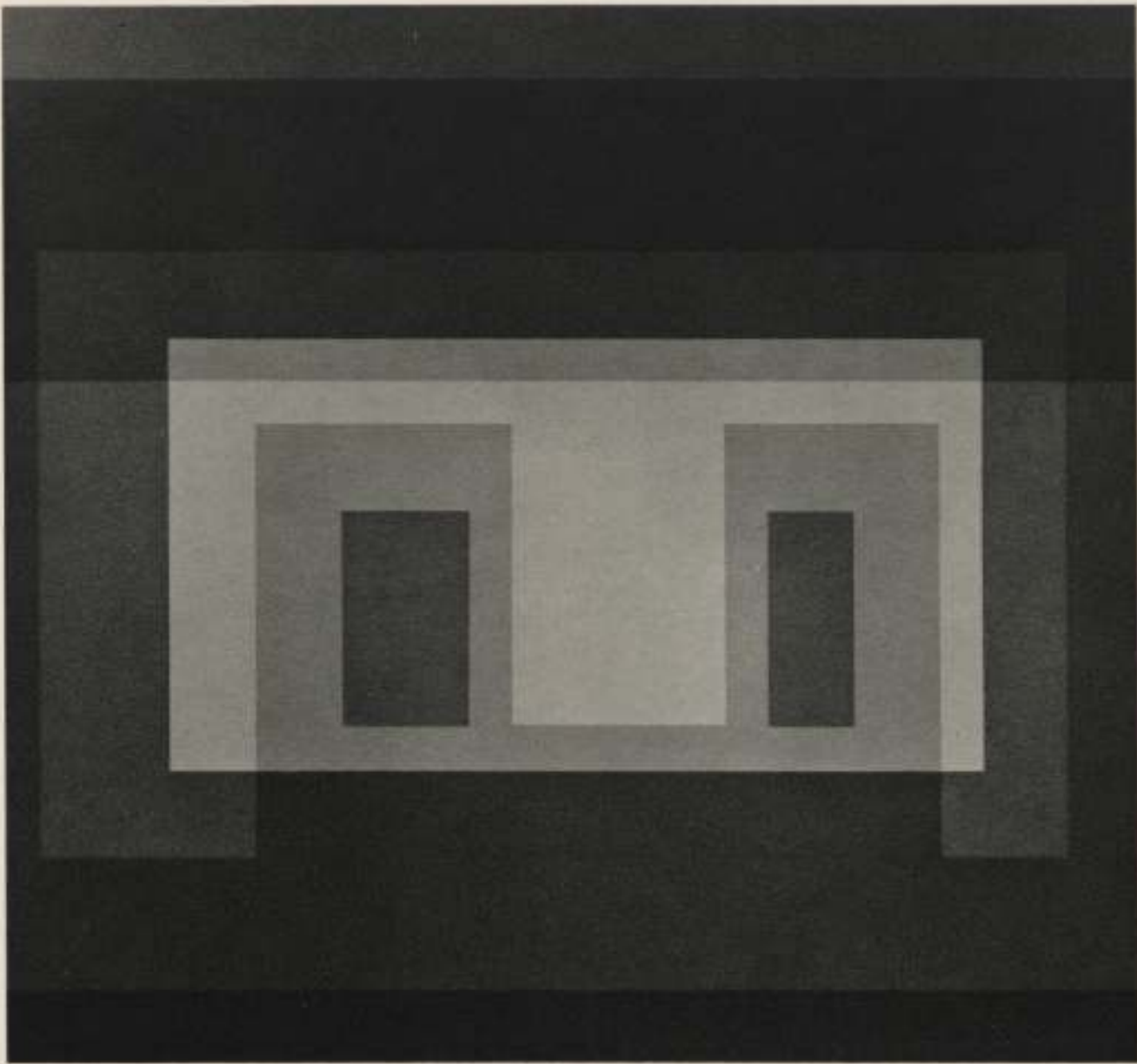
Au cours des vingt-cinq dernières années, les artistes américains ont produit sérigraphies et lithographies en telle quantité et de si haute qualité que tous les amateurs d'art, fut-ce dans les régions les plus isolées du pays, ont pu se procurer des estampes des plus grands artistes. Manifestement, les Américains sont des fanatiques de l'estampe, et l'on trouve jusque dans plus modestes living-rooms une sérigraphie peu chère de Josef Albers ou bien une lithographie de Larry Rivers. Des centaines de milliers d'estampes originales ont été publiées et collectionnées aux États-Unis durant le dernier quart de siècle. Et en ce moment

même, la publication d'estampes est à son plus haut niveau.

Cet article se propose, brièvement, de dire les raisons qui ont amené ce regain d'intérêt pour les multiples, en particulier dans le domaine de la sérigraphie et de la lithographie. En 1947, hors d'une zone métropolitaine, la majorité des artistes ne pouvait guère avoir accès à une presse lithographique, et la lithographie elle-même se trouvait en plein déclin. Le procédé d'impression à l'aide d'écrans de soie, baptisé sérigraphie par Carl Zigrosser, conservateur d'estampes, ne datait pas de beaucoup plus d'une décade, et il avait encore

STUART DAVIS. Detail Study for a Cliche. 1955. Lithographie. The Brooklyn Museum, Brooklyn.

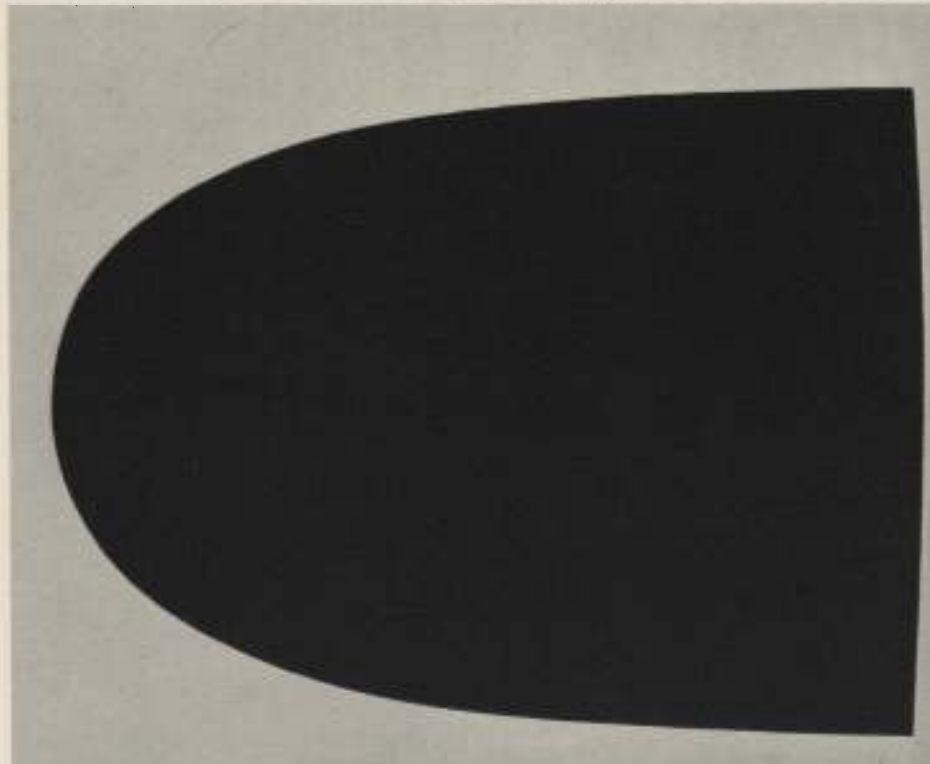
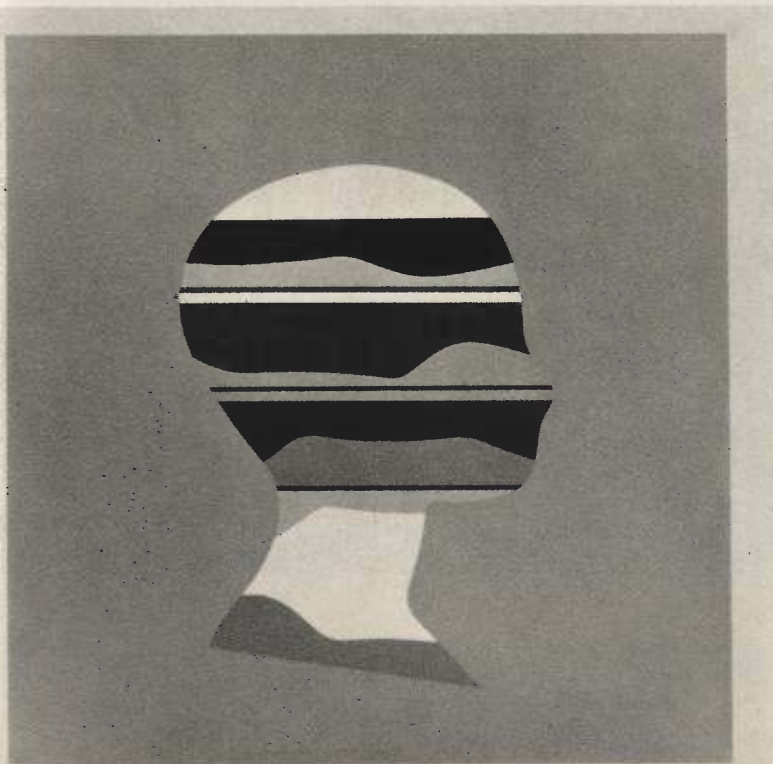




JOSEF ALBERS. Variant VI. 1966. Sérigraphie. The Brooklyn Museum, Brooklyn.

ERNEST TROVA. Study Falling Man: Series No. I. 1967. Sérigraphie. The Brooklyn Museum, Brooklyn.

ELLSWORTH KELLY. Une des lithographies de l'«Album 9». The Brooklyn Museum, Brooklyn.





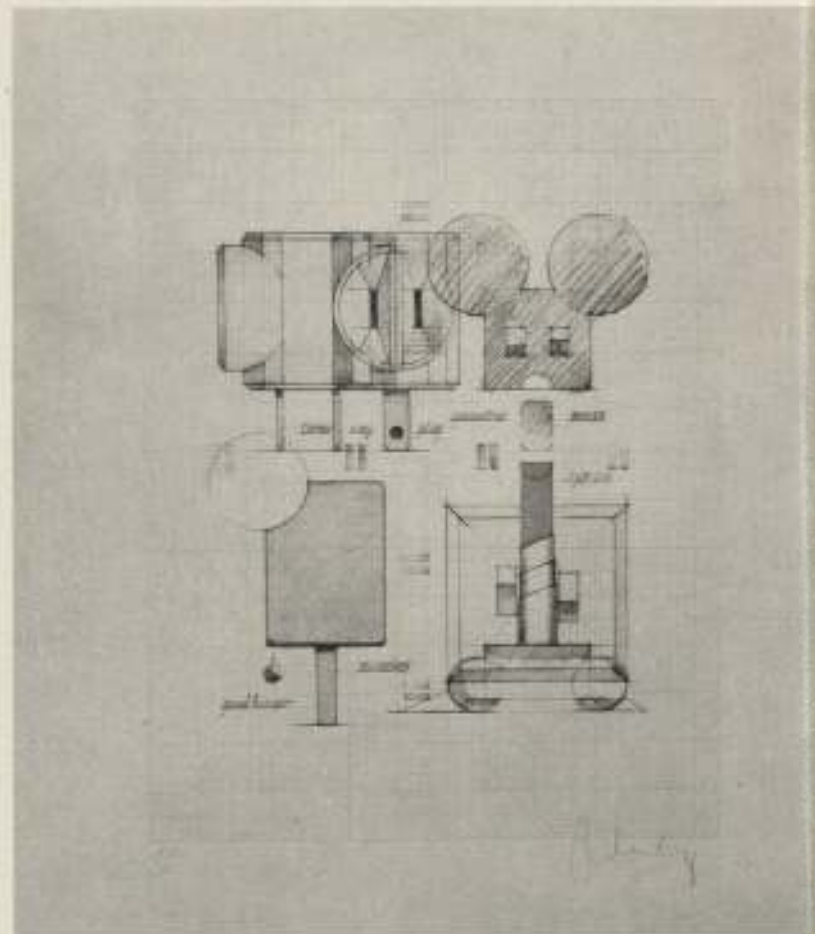
ROBERT RAUSCHENBERG. Waterstop. 1968. Lithographie. 28 ex. The Brooklyn Museum, Brooklyn.



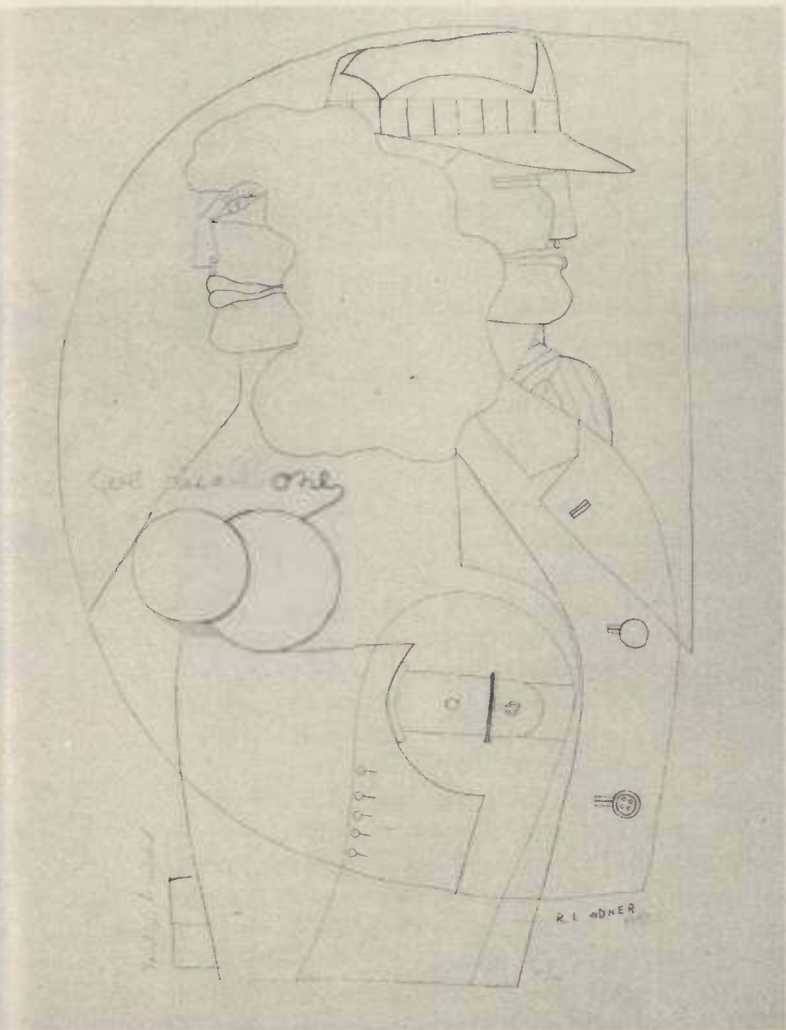
une résonance purement commerciale en dépit de son nouveau nom, car il n'avait pratiquement servi qu'à tirer des affiches et des placards. Anthony Velonis fut le premier artiste à s'intéresser à ce procédé et à écrire sur lui. D'autres artistes, Ben Shahn et Robert Gwathmey notamment, commencèrent à l'utiliser et à en faire une technique artistique sérieuse. Une des premières sérigraphies publiées à cette époque fut le *One Against Many* (Un contre beaucoup) de Attilio Saleme, œuvre abstraite datée de 1947, mais il faut attendre le début des années 50 pour que le procédé soit illustré par des œuvres importantes. Le *Pan Fish* sévèrement linéaire de Richard Koppe, publié en 1950, et les *Dark Wings* (Ailes sombres) de Sylvia Wald, publiées à 25 exemplaires en 1953 et 1954, en sont de bons exemples.

Simultanément, la lithographie retrouvait son ancienne prééminence comme technique d'impression. Il n'y a guère de doute que les audacieuses lithographies de Picasso influencèrent les artistes américains et les poussèrent à expérimenter le procédé. A la fin des années 40 et au début des années 50, des lithographies fortes et originales commencèrent à paraître un peu partout à travers le pays. En 1948, à Chicago, le peintre Ivan Le Lorraine Albright produisit un fantastique et com-

CLAES OLDENBURG. System of Iconography. 1971. Lithographie offset. M. Knoedler & Co., Inc., New York.



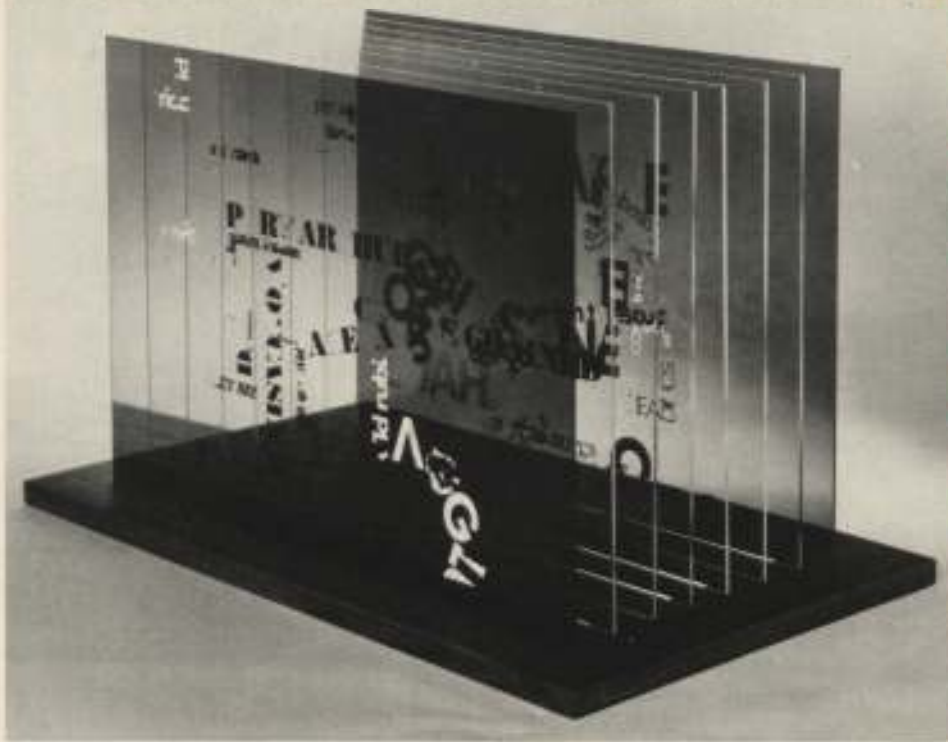
PAUL JENKINS. Phenomena: Passing Noon. 1969. Lithographie. The Brooklyn Museum, Brooklyn.



RICHARD LINDNER. We are all one. 1967. Une des lithographies de l'« Album 9 ». The Brooklyn Museum, Brooklyn.

pliqué *Self Portrait* (autoportrait). La même année, Leon Karp donna son obsédant *Sailor Straw* (marin de paille). Suivirent bientôt, le *Detail Study for a Cliche* de Stuart Davis, que nous reproduisons, le sophistiqué *Cologne Landscape n. 12* de Ralston Crawford et le *Moonlit Earth* (la Terre sous la lune) de Rico Lebrun. Peu après, le premier Atelier de l'Université prit son essor sous la direction dynamique d'artistes comme Gabor Peterdi, Mauricio Lasansky et d'autres. Une nouvelle génération de créateurs de multiples particulièrement doués apparut dans le domaine de l'art. Des expositions nationales d'estampes furent organisées, en particulier la Biennale du Brooklyn Museum et l'exposition annuelle de la bibliothèque du Congrès. Un grand nombre de ces expositions circula à travers les Etats-Unis sous les auspices de l'American Federation of Arts, de la Smithsonian Institution et de diverses autres organisations. A la même époque, l'Ecole de New York s'imposait comme une force internationale et de nombreux artistes venaient à l'estampe. En 1957 Tatyana Grossman fonda les Universal Limited Art

LARRY RIVERS. The Last Civil War Veteran. 1970. Sérigraphie et collage. The Brooklyn Museum, Brooklyn.

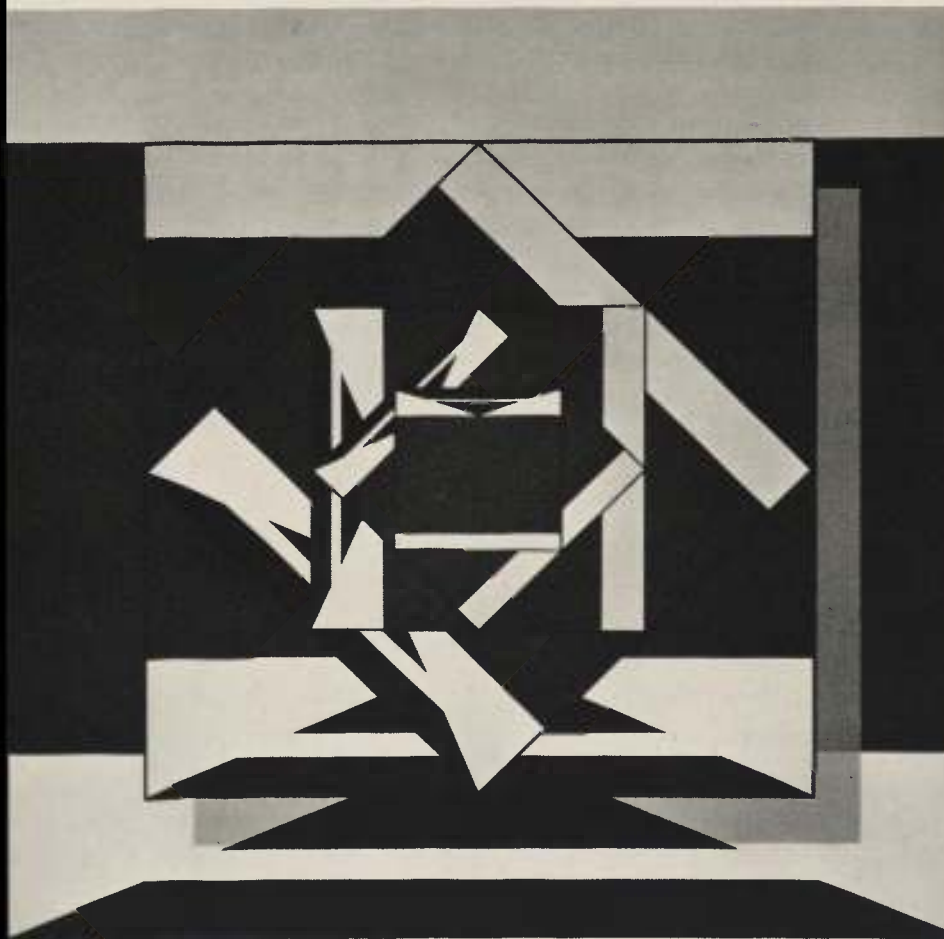


JOHN CAGE. Not Wanting to Say Anything about Marcel. 1969. Sérigraphie sur 8 panneaux en plastique. Plexigram I. The Brooklyn Museum, Brooklyn.





ALLAN D'ARCANGELO. Road Series. 1966. Lithographie
The Brooklyn Museum, Brooklyn.



NICHOLAS KRUSHENICK. Amberbahn. 1969. Sérigraphie.
The Brooklyn Museum, Brooklyn.

Editions dans un garage situé à Islip, Long Island, et abritant une presse lithographique. Ce fut elle qui intéressa Jasper Johns, Larry Rivers, Robert Rauschenberg, Grace Hartigan, Helen Frankenthaler, Robert Motherwell et de nombreux autres peintres et sculpteurs importants à la lithographie. Les lithographies tirées à Islip, entre 1957 et aujourd'hui, sont à présent considérées par les connaisseurs comme les estampes parmi les plus remarquables publiées aux Etats-Unis au milieu de notre vingtième siècle.

En Californie, au début des années 60, une artiste énergique, June Wayne, fonda le Tamarind Lithography Workshop à Los Angeles avec une aide de la Fondation Ford. Les artistes bénéficiaient de deux mois d'apprentissage à l'atelier avec des maîtres imprimeurs, aussi quelques-unes des plus belles lithographies publiées aux Etats Unis proviennent-elles du Tamarind. Cet atelier a formé également des maîtres imprimeurs, qui ont essaimé à travers les Etats-Unis pour y fonder à leur tour des ateliers. L'un des mieux équipés et des mieux dirigés est le Gemeni G.E.L. de Kenneth Tyler, situé lui aussi à Los Angeles, et qui a édité de nombreux portfolios de Josef Albers. Frank Stella, Claes Oldenburg et Jasper Johns ont également travaillé au Gemeni. Irwin Hollander, autre maître imprimeur formé au Tamarind, a fondé un atelier de lithographie à New York, en 1955, et il a édité depuis de nombreuses œuvres de Willem De Kooning, Louise Nevelson, Robert Motherwell, Sam Francis et Saül Steinberg, pour ne mentionner que quelques-uns des artistes les plus connus qui figurent à son catalogue.

L'atelier de sérigraphie d'Ives-Sillman, à New Haven, dans le Connecticut, est l'un des plus remarquables. Il a fait un travail exemplaire avec les sérigraphies de Josef Albers, et c'est Ives-Sillman qui a imprimé les magnifiques illustrations de *The Interaction of Color* (l'Action réciproque de la couleur), le grand livre d'Albers et le chef-d'œuvre de la sérigraphie à notre époque. Très peu d'ateliers se consacrent exclusivement à la sérigraphie. La technique de la sérigraphie est enseignée, en même temps que les autres procédés d'impression, dans des écoles d'art bien équipées, et beaucoup d'artistes préfèrent exécuter eux-mêmes leurs sérigraphies. A l'exception de Robert Fried, en Californie, et de quelques artistes de New York, nul n'a exploré toutes les possibilités de ce procédé. On accorde à présent beaucoup trop d'importance à la photo-lithographie, à la photo-sérigraphie et à d'autres inventions technologiques. Il faut espérer qu'une nouvelle génération d'artistes reviendra aux impressions originales faites à la main sans le secours de la science.

JO MILLER
Conservateur du Département des estampes
et des dessins au Brooklyn Museum

Andy Warhol et l'arrêt du monde

par Jean-Claude Meyer

Fleurs, têtes de vache, dollars, chaise électrique, accident de voiture le samedi, portraits d'Elizabeth Taylor ou de Jackie Kennedy, boîtes de conserve Campbell, bandes dessinées... L'univers de Warhol baigne ainsi des choses de tous les jours, de la banalité la plus banale.

Mais le Pop'Art est l'art de rendre original le banal.

Par simple amour des choses

En exposant un urinoir renversé, Marcel Duchamp voulut tourner l'art traditionnel en dérision. Andy Warhol va à l'encontre du projet des dadaïstes:

« J'ai peint des boîtes de soupe en conserve Campbell, dit-il, parce que j'ai trouvé qu'elles étaient jolies (pretty) à peindre. C'est tout. J'aime les choses. Le Pop'Art c'est d'aimer les choses. Marcel Duchamp et le mouvement dada sont trop sérieux; je n'aime pas ce qui est sérieux. »

En isolant, d'autre part, le réel de son environnement habituel — boîtes de conserve sur un socle, morceau de bande dessinée, photo de journal agrandie et encadrée —, Warhol nous distance de la réalité. Un peu comme le fait Brecht. Il réveille notre esprit critique. Il dénonce notre engouement pour les choses et notre abrutissement englué sous le flot des nouvelles et des messages publicitaires. Révélant à l'« homme unidimensionnel (qui) a perdu son âme dans sa chaîne de haute fidélité » (H. Marcuse) son autre dimension, il nous désaliène. Mais Andy Warhol n'a, en fait, aucun projet politique.

« Bertold Brecht? — Ce sont les critiques qui croient que je l'aime. Je ne le connais pas. A part l'*Opéra de Quat'sous*. Je ne veux pas faire de révolution. C'est trop fatigant d'être révolutionnaire: il faut toujours participer à des manifestations. La politique, c'est autre chose que l'art. C'est une autre affaire. J'ai pris une émeute raciale comme sujet d'un tableau, simplement parce que je venais d'en voir une à la télévision.

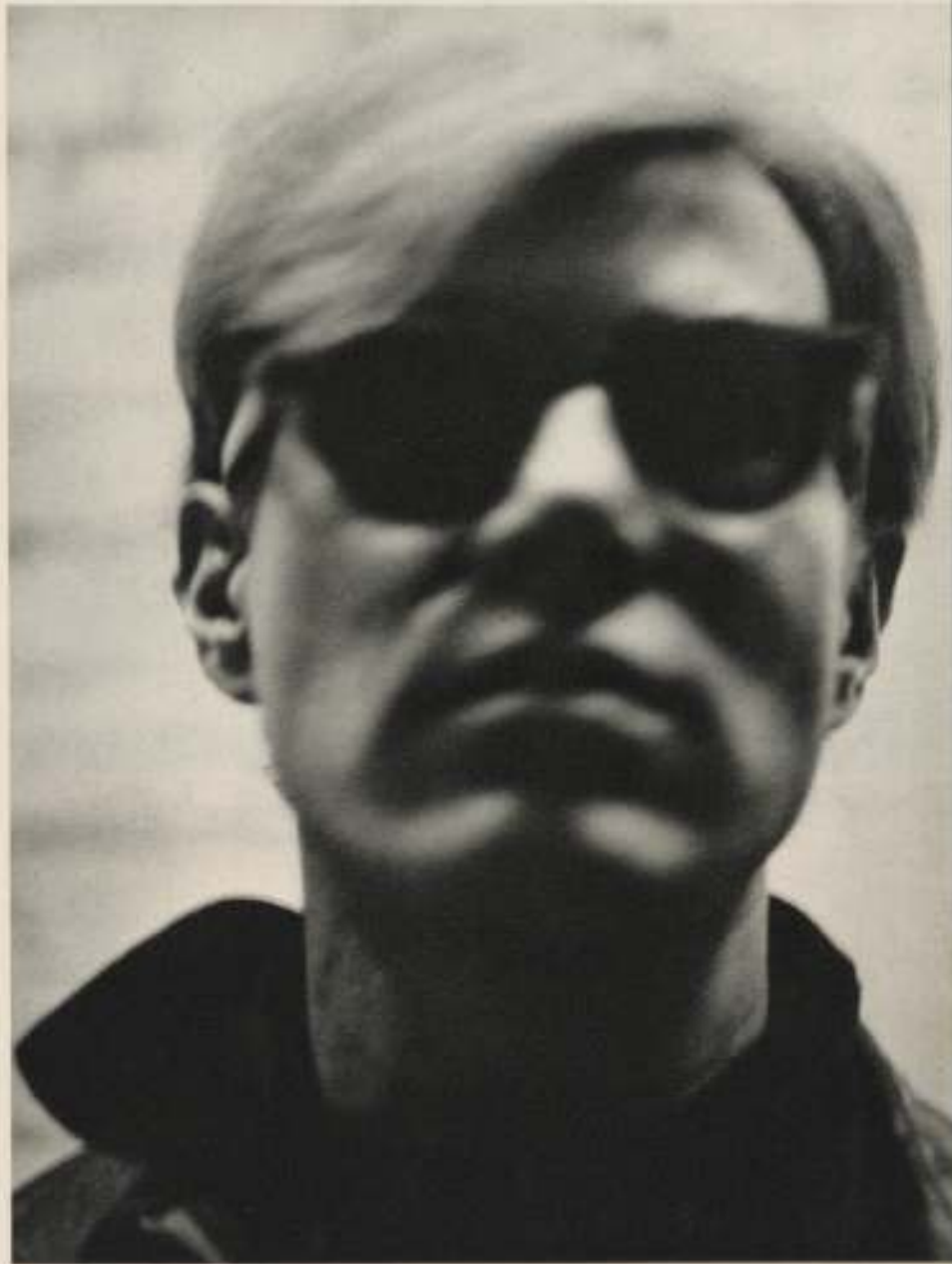
Je suis pour la société de consommation. »

Moi: « Est-ce cela, votre idéologie? »

Andy Warhol: « Je suis en faveur des choses. »

Moi: « Vous êtes donc matérialiste... »

Andy Warhol: « Oui. Matérialiste. Matérialiste... idéologique. »



Andy Warhol (Photo Claude Pelieu).



ANDY WARHOL. Jackie. 1964. Sérigraphie sur toile. 51 x 40,5 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Sarkis).

Andy Warhol ne veut pas faire de l'anti-art ni désaliéner la Société. C'est dans le simple amour des choses qu'il puise son inspiration. Les choses, pour lui, ne valent que parce qu'elles sont choses, appliquant ainsi le principe du Pop'Art énoncé par John Cage dans *Silence*, 1961: « L'objet est fait, non symbole. » Mais — malgré Warhol — se dégagent de ces choses un ineffable romantisme, un humour plein d'ironie.

Le Molière du XX^e siècle

Andy Warhol est fou (« crazy »), disent les Américains. Fou? — Fou, comme le monde est fou. Et s'il se moque du monde, il ne fait que raconter ce qu'est le monde.

Certes, il a ses coquetteries et ses fantaisies: sa cour habituelle de covergirls et de travestis; son air hagard de grand dadais timide; « Les gens

devraient me payer pour que je recouvre mes toiles », etc.

Andy Warhol excelle plutôt dans le cliché, auquel il recourt sans cesse: « La ville que je préfère, c'est le Frak City (le Sarcelles de New York) parce que tous les immeubles se ressemblent... Les gens ont trop de temps pour eux-mêmes et ils n'ont pas assez d'argent... Travailler, c'est ce que je préfère au monde... Aux Etats-Unis, il ne faut pas rater la télévision, il faut tout voir. D'ailleurs je regarde la télévision dès que je me lève le matin jusqu'à quatre heures l'après-midi... C'est le bordel aux Etats-Unis; en Europe, c'est agréable et on s'amuse... Les hommes politiques sont tous corrompus; les révolutionnaires habitent tous au Waldorf Astoria. Du reste, il n'y aura pas de révolution aux Etats-Unis: les gens y sont trop riches... », etc.

C'est dans cette banalité quotidienne que Warhol

ANDY WARHOL. Electric Chair. 1967. Sérigraphie sur toile. 139 x 185 cm. Gal.

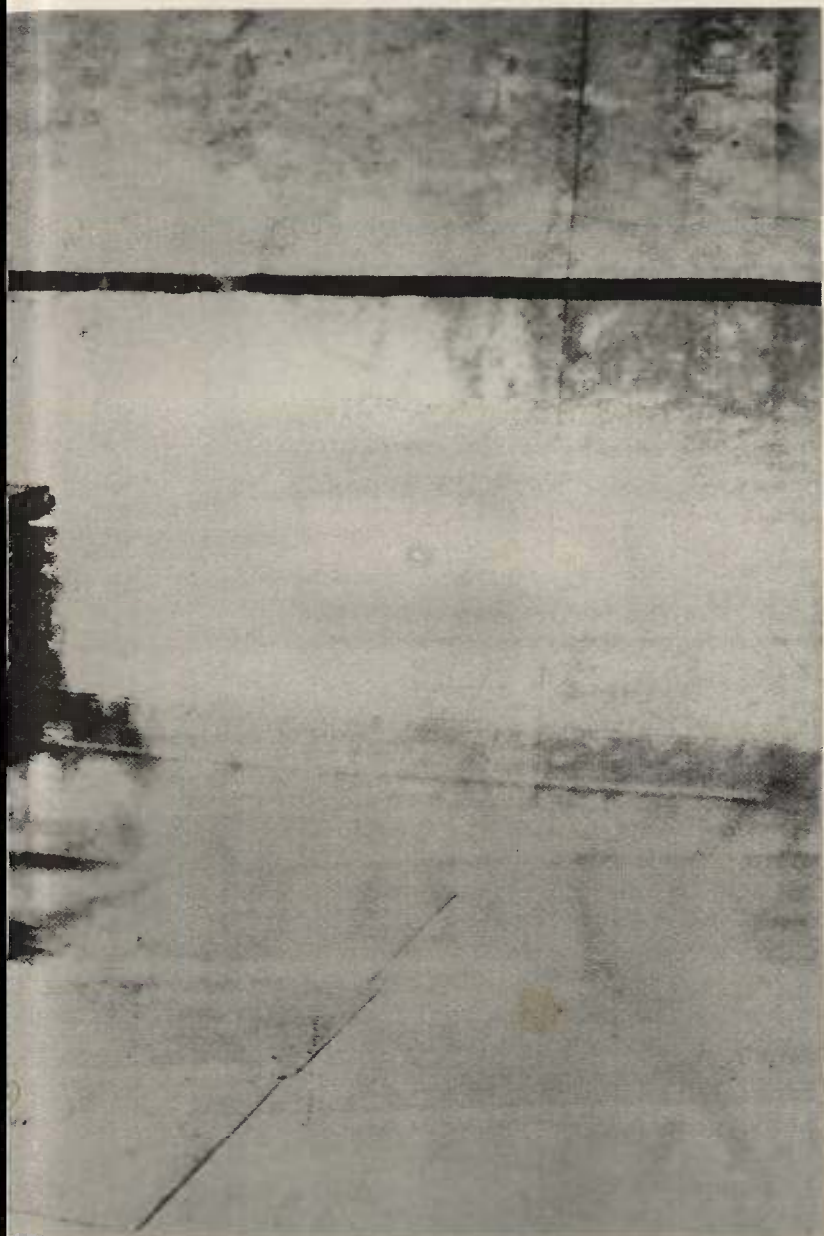


a puisé son inspiration créatrice. De même, Warhol ne parle qu'au moyen de lieux communs.

Humour supérieur: le poncif, chez Warhol, est irrésistible. Plus il est banal, plus il est original. Plus il paraît conformiste, plus il est anticonformiste. Par un effet de distanciation tout à fait brechtien, Warhol joue à être Andy Warhol. Avant de répondre, il hésite, se reprend, puis répond de sa voix la plus monocorde et détachée, comme si sa voix n'était pas la sienne, comme s'il se surprénait lui-même.

Une fois érigées sur un socle et signées « Andy Warhol », les boîtes de soupe en conserve Campbell n'appartiennent plus au réel, mais à l'imaginaire. De même, distanciés par son pince-sans-rire sarcastique, ses clichés deviennent théâtraux. Warhol est le Molière du XX^e siècle. Avec le grincement de la « Cantatrice chauve » en plus. « Madame Bovary, c'est moi », proclamait Flaubert.

erie Ileana Sonnabend, Paris.



ANDY WARHOL. Pink Race Riot. 1963. Sérigraphie sur toile. 328 x 209 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).

Andy Warhol est lui-même aussi une boîte de soupe en conserve Campbell, supérieurement banal, lui-même « pop ».

Avec ses truismes, Warhol n'a rien de bien exubérant vraiment. Il est Monsieur Prud'homme qui se moque de Monsieur Prud'homme. On est loin du délire loufoque de Dali; c'est qu'avec Warhol sans doute, l'histoire de l'art est passée des chimères du surréalisme à la présence obsédante de la réalité.

Une esthétique de la banalité

C'est, en effet, la réalité qui préoccupe Warhol. La réalité, telle qu'elle apparaît au filtre des *mass media*. Andy Warhol: « C'est dans les journaux et à la télévision que je trouve mon inspiration. »

L'univers de Warhol symbolise ainsi la société américaine, fondée sur la consommation des cho-



ANDY WARHOL. Wall Paper. 1966. Vue de l'exposition à la Galerie Leo Castelli, à New York, en avril 1966. (Photo Rudolph Burckhardt).

ses — les boîtes de conserve Campbell —, déchirée par le tragique — l'assassinat de Kennedy — ou l'accidentel — les accidents de voiture le samedi —, obsédée par la sexualité — le mythe de la star.

Andy Warhol se situe ainsi résolument à l'intérieur du système industriel capitaliste. Ce n'est pas par hasard qu'il a donné le surnom d'usine (« factory ») à son atelier de New York. Il exprime l'« ère de l'opulence ». Il est typiquement le reflet de la société américaine parvenue à maturité. « Le Pop Art est l'expression authentiquement américaine de l'expérience américaine », dit bien Barbara Rose (1).

Tout l'art de Warhol — peinture, cinéma, théâtre — est ainsi imprégné de ce réalisme du quotidien: omniprésence du téléphone dans sa pièce « The Pork », perversités sexuelles dans sa dramaturgie et dans ses films, « car cela se passe ainsi dans la vie », dit Warhol...

Warhol n'a pourtant rien de naturaliste. Le réel

lui sert de thème; mais il le transfigure. Il réorganise la perception de la réalité. Il visualise un autre monde. Il parvient à cette métamorphose du réel en surréal par une subtile modification de l'espace et du temps: en utilisant deux procédés contraires, Warhol atteint paradoxalement le même résultat. D'une part, il transforme le mouvement en statique. On dirait qu'il veut freiner l'évolution et imposer aux choses une immuable fixité. Toute œuvre d'art, certes, fixe le réel et le temps puisque, une fois achevée, elle échappe à la durée: ce ciel bleu de Giotto restera toujours bleu; l'usure ou la patine seront les seules marques du temps. Mais les artistes traditionnels, y compris Giotto avec ses fresques, tentaient de peindre une histoire — une durée —, et de traduire le devenir d'un discours. Warhol, quant à lui, tente systématiquement, au contraire, d'immobiliser les choses. Avec d'autant plus de force qu'il prend pour thèmes les sujets les plus mobiles. Son *autoportrait*, avec un doigt en suspens devant le



ANDY WARHOL. Photo extraite du film « Chelsea Girls », 1966. The Museum of Modern Art/Film Stills Archive, New York.

visage, ses *boîtes de soupe en conserve Campbell* (1965) ou ses *fleurs* (1964) sans reflet — sans l'ombre du temps —, sa *Marilyn Monroe* (1962), la bouche ouverte, en train de parler, son *accident de voiture le samedi* (1964), avec ce corps du passager sortant du toit ouvert, etc., sont figés. Ils figent eux-même le temps.

A l'inverse, Warhol transforme le statique en répétitif; l'instant chez lui est démultiplié. Ses films, comme « Sleep », où l'on voit un homme dormir pendant huit heures, n'en finissent plus... Ses peintures empruntent, d'autre part, beaucoup au cinéma: dans le même cadre sont renfermées plusieurs séquences. Séquences identiques à elles-mêmes comme par exemple dans son *désastre blanc* (1963), son *accident le samedi* (1964), ses *six fleurs* (1964), ses *vaches marron sur fond bleu* (1966), ses *Marilyn Monroe* (1962). Ou séquences différentes, comme dans sa *Jackie* (1964). Mais c'est un cinéma qui ne bouge pas: ces tableaux aux séquences multiples, identiques ou variées, ne constituent

que le négatif d'un film étalé en dehors du temps de la projection. En répétant le statique, le statique devient ainsi encore davantage statique. Ces répétitions et variations ont également pour effet de figer le temps en un instant qui se refuse de mourir.

Aux antipodes de la paraphrase du discours des naturalistes ou des métaphores du surréalisme, la rhétorique de Warhol recourt à la redondance. Par ces deux procédés contraires: l'immobilisation du mouvement et la répétition de l'instant. Warhol arrête le temps; le temps tombe en panne.

« O temps, suspends ton vol », rêvait le poète. Warhol, semblablement, pareil aux dieux, veut arrêter le temps. Entre cet arrêt du temps et la fin du monde, entre cet arrêt du temps et le rêve de l'éternité, la différence est infime.

JEAN-CLAUDE MEYER

(1) In *L'art américain depuis 1900*, Edition française *La Connaissance S.A.*, 1969 (p. 220).

Les illusions optiques de Roy Lichtenstein

par Jean-Claude Meyer

Lichtenstein est obsédé par le regard. « L'organisation de la perception c'est tout le sujet de l'art », dit-il. Proposition banale pour un artiste, mais qui est fondamentale pour Lichtenstein.

Lichtenstein, platonicien

Comment percevons-nous la réalité? Platon blâmait l'artiste de n'être que le copieur des ombres de la caverne. Loin du ciel des Idées. Loin du soleil de l'Être. Le réel n'étant qu'apparence trompeuse, l'art ne pouvait être, selon lui, que de la copie de copie.

Lichtenstein est même pire que cet artiste décrié par Platon: il fait de la copie puissance trois; certaines de ses œuvres sont des reproductions de reproductions de Picasso et de Mondrian; ses natures mortes (1972) retranscrivent les images d'un guide de natures mortes pour peintre du dimanche; ses miroirs ne sont que les reproductions de catalogues de ventes. Des ombres d'ombres, en langage platonicien.

« Je ne peux pas m'asseoir devant un arbre en ville, car il n'y a plus d'arbres dans les villes. Et quand je pense à un arbre, c'est la reproduction d'un arbre par les *mass media* — films, photographies, publicité,... — qui me vient à l'esprit. Je perçois plus la reproduction de la chose que la chose elle-même. Les reproductions par les *media* importent plus à l'être moderne que les objets eux-mêmes; c'est ce que je veux exprimer. »

— « Vous êtes en cela un artiste pop... »

Roy Lichtenstein: « Pop? Je ne sais pas. Cela n'est pas important. Dire que je suis pop, c'est la même chose que dire que je suis jaune. »

— « Qu'est-ce que l'art pop, selon vous? »

Roy Lichtenstein: « C'est le recours aux images et aux procédés de l'art commercial. »

— « Alors, vous êtes pop. »

Roy Lichtenstein: « Cela ne me dérange pas, si cela vous arrange. »

Ce dialogue est typiquement pop. Mais il n'explique rien.

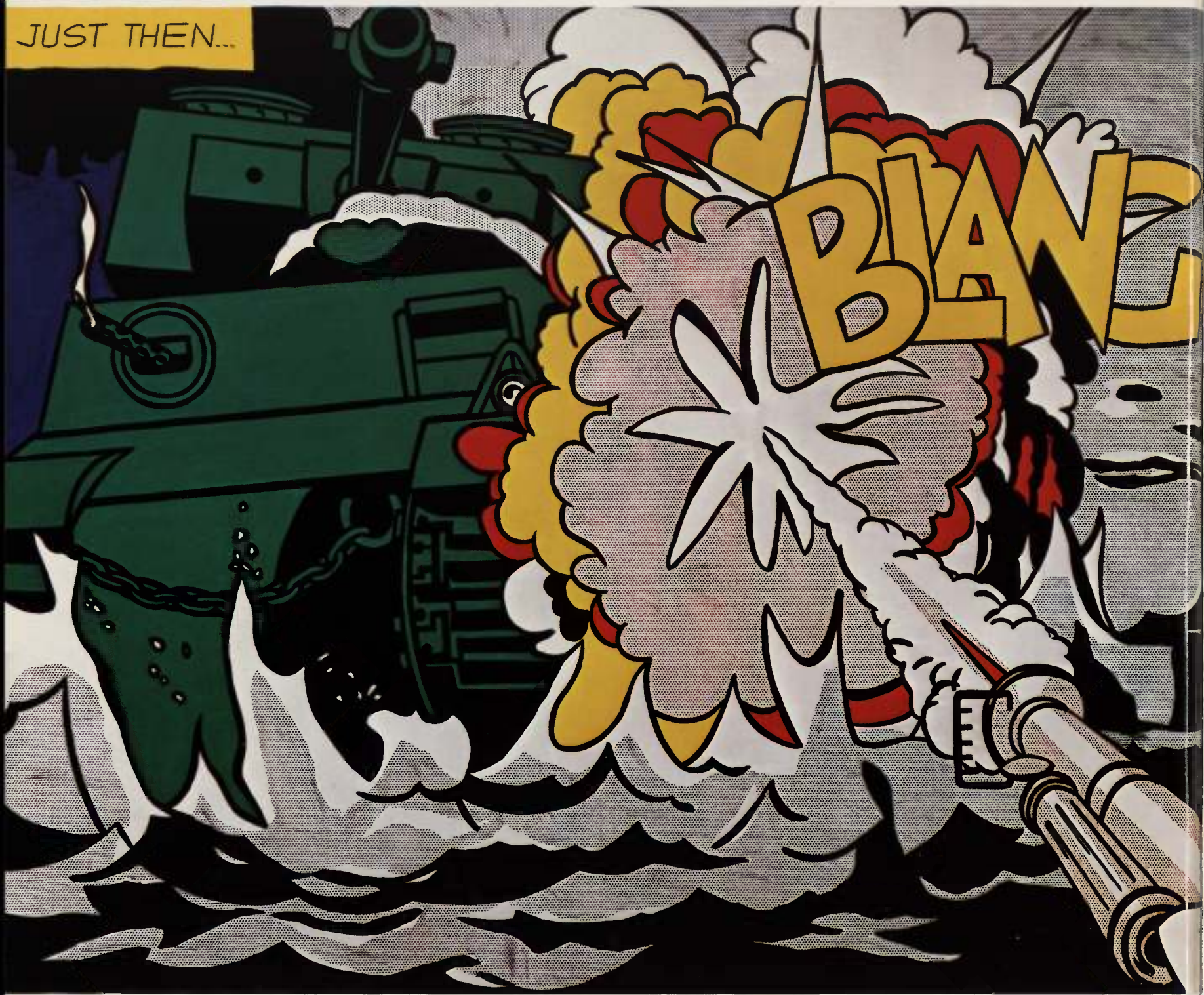
Lichtenstein fait de la copie de copie de copie de

ROY LICHTENSTEIN. Cloud and Sea. 1965. Peinture sur acier. 76 x 152,5 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).





JUST THEN...



ROY LICHTENSTEIN. Live Ammo (Blang). 1962. Huile sur toile. 172,7 x 203,2 cm. (Photo Eric Pollitzer, New York).

l'Être — de la Vérité —, puisqu'il prend ses modèles dans une réalité maquillée sous le double effet de l'apparence et de la reproduction.

Bien mieux encore: lorsqu'il fait du trompe-l'œil, Lichtenstein essaie de brouiller les pistes de la perception. Lichtenstein fait d'ailleurs un trompe-l'œil original: au lieu de donner un semblant de profondeur à des surfaces planes — tradition du trompe-l'œil —, il rend bi-dimensionnels les objets à trois dimensions: il peint ainsi des ombres, des reflets, à l'aide de ses habituels points Ben Day, ronds, réguliers et noirs, sur cette « tête avec une ombre noire » (1965), et sur ces céramiques (1965), comme s'il peignait un tableau, alors qu'en réalité ce sont des tasses, des soucoupes et des têtes porte-chapeaux. Lichtenstein aplanit ainsi la profondeur; il annihile la perspective. L'œil est trompé, par une sorte d'illusion d'optique.

Mais, paradoxalement, c'est ainsi que le réel, truqué, devient plus vrai; plus il s'inspire de l'imagerie moderne et plus il entre dans l'imaginaire, plus Lichtenstein se rapproche du réel dans son aspect le plus essentiel. Ses miroirs sont ainsi troublants de vérité. D'autant plus qu'ils paraissent si irréels au premier aperçu. Ses céramiques, dépouillées des ombres changeantes du soleil avec leurs reflets peints et fixes, passent du domaine de l'Existence à celui de l'Essence. Deux corollaires suivent: quand l'œil essaie de cerner le réel, le réel paraît entrer dans le domaine de l'in vraisemblable, du fantastique; plus l'image semble irréelle, plus elle se rapproche en fait de la réalité.

Bref, si Lichtenstein s'inspire de modèles éloignés du réel ou s'il travestit volontairement le réel, c'est pour mieux cerner l'essentiel, la vérité. Avec Lichtenstein, Platon peut dormir en paix.

Un pop'art op

Cette importance des lois de la perception n'est pas l'exclusivité de Lichtenstein. Tout le mouvement pop pourrait ainsi s'appeler l'« Ecole du Regard », identique en cela au Nouveau Roman auquel il coïncide dans le temps. Michel Butor, Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet ont, en effet, semblablement fixé et figé le banal. Fascinés par les effets qu'il produisait sur la perception (culte des objets, du détail, démultiplication des gestes, analyse minutieuse et longue d'un temps bref...), ils l'ont fait entrer dans l'imaginaire. A l'inverse, le Nouveau Roman est singulièrement pop.

Mais Lichtenstein est un des maîtres de cette Ecole du Regard.

Quelques-uns de ses thèmes d'inspiration illustrent cette obsession des lois de la perception: comme par exemple ses loupes, ses miroirs — ces instruments du regard. Ou ce voyeur qui regarde par le trou de la serrure (« Je peux voir la pièce en entier », 1961). La loupe, traditionnellement représentée comme un détail anecdotique, rond opaque et blanchâtre, devient chez Lichtenstein, translucide

de et profonde, le thème central d'une toile: la surface où s'applique le courant rétinien grossit démesurément. De même, ses miroirs elliptiques ne constituent pas une partie du décor d'un tableau; ils remplissent l'ensemble du tableau lui-même, le bord du tableau se confondant avec le bord du miroir.

Dans les bandes dessinées, ce n'est pas le discours de la bande qui intéresse Lichtenstein; le thème de la guerre, finalement, lui importe peu. En isolant une séquence unique de la bande dessinée, ou même le simple fragment d'une séquence, Lichtenstein en détruit l'histoire. Dans « Blang » (1962) par exemple, Lichtenstein n'est pas soucieux de nous dire la fin de l'histoire; il la laisse en suspens, sans même vouloir susciter de suspense. Il n'est, en fait, préoccupé que par la forme, que par l'effet choc, que par la puissance qu'exerce l'image sur la vision qui l'intercepte. « L'héroïne de la bande dessinée, cette poupée sentimentale et érotique, de même que son intrépide partenaire, n'agissent plus maintenant sur l'imagination, mais sur la vue » (1). Sa « Dinde » (1961), sa « Marmite à pression » (1961), sa « Balle de golf » (1962), son « Hot-dog » n'ont pas non plus de contenu narratif, mais n'ont qu'un effet représentatif, — rétinien.

ROY LICHTENSTEIN. Hopeless. 1963. Huile sur toile. 112 x 112 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.



Lichtenstein est même « op ». Dans la lignée du pointillisme de Seurat, la répétition des points Ben Day est une constante dans l'œuvre de Lichtenstein — dans ses paysages de mer et de terre (1964-1965) en particulier. Les lignes étoilées, géométriques, contrastées, sans nuances, de ses « explosions » (1965) composent aussi des formes pures, — pures de tout langage — , « op ».

« Suis-je 'op'? — Peut-être », répond Lichtenstein.

Une froideur chaude

Il en résulte une certaine froideur. Ou plutôt: c'est parce que Lichtenstein veut être froid qu'il paraît « op ».

— « Vous voulez créer un art froid, dur, impersonnel, mécanique... »

Roy Lichtenstein: « Oui, le monde moderne est froid, mathématique, ordonné, mécanique. Je

veux être aussi froid et impersonnel. Mes fonds de tableaux sont ainsi 50% rouge, 50% blanc; cela paraît plus mécanique. Je ne veux pas qu'il y ait de nuance dans ma palette. Je veux être insensible et contribuer à la brutalité d'un monde sans chaleur. »

— « Mais vos thèmes, comme la guerre ou l'amour, par exemple dans vos bandes dessinées, sont émotionnels... »

Roy Lichtenstein: « Oui, le sujet est émotionnel; mais le moyen qui l'exprime est froid. Je veux que mon œuvre paraisse impersonnelle; mais je ne crois pas que je sois impersonnel en la composant. On confond trop le style du travail fini avec les méthodes employées. »

— « Vous ressemblez parfois à Léger, dans "Aviation" (1967) ou "Tapisserie moderne" (1968) par exemple, par vos thèmes — la froideur mécanique — et vos couleurs — votre palette métallique. »

ROY LICHTENSTEIN. Big Painting. 1965. Huile et magna sur toile. 235 x 327,5 cm. Coll. Mr. and Mrs. Robert C. Scull, New York (Photo Rudolph Burckhardt).





ROY LICHTENSTEIN. Modern Tapestry. 1968. Bois. 269,2 x 373,3 cm. Coll. Ed. of 20. (Photo Eric Pollitzer).

Roy Lichtenstein: « Léger? Au début je ne l'ai pas compris. Je ne l'ai admiré que récemment. Il a beaucoup emprunté au style *art nouveau*. Il n'était pas cynique. Tandis que moi, j'apporte beaucoup d'ironie. »

— « De l'ironie. Mais je croyais que vous vouliez être froid ».

Roy Lichtenstein: « Encore une fois: froid et impersonnel dans le style seulement. Léger aussi était optimiste: il croyait au succès de la machine dans la civilisation. Tandis que moi, je suis pessimiste. A cause du déclin de la culture. »

— « Mais ne voulez-vous pas tuer cette culture vous-même, en vous insurgant contre l'art, comme le firent les dadaïstes? »

Roy Lichtenstein: « Au début, je voulais militer contre l'*Establishment*. Maintenant, je ne veux plus choquer. Je m'intéresse seulement à montrer

une façon différente de voir les lieux communs. Je renouvelle les clichés. Je suis intéressé à ne pas faire ce qui paraît de l'art. »

— « Vous ne vous considérez donc pas comme un artiste... »

Roy Lichtenstein: « L'art n'est pas ce qui paraît être de l'art. »

— « Finalement, c'est être optimiste que de donner une nouvelle saveur aux clichés. Vous changez un peu le monde. »

Roy Lichtenstein: « Optimiste. Peut-être. Je peux être même romantique. Mais je veux faire une œuvre romantique — dépouillée de la moindre passion. »

JEAN-CLAUDE MEYER

(1) Alberto Boatto, *La bande dessinée au microscope*, in *Lichtenstein*, Fantazaria, n. 2 (p. 96).

Le sourire de Larry Rivers

Il est assez difficile d'apprécier l'importance véritable de Larry Rivers dont Thomas B. Hess disait, avec une insistance répétitive qui frisait l'ironie (trois fois en quinze lignes), qu'il était « l'un des chefs de file de la seconde vague de peintres de l'École de New York ». Cela se passait il y a dix ans, en avril 1962, lorsque Larry Rivers donnait, galerie Rive Droite, une exposition que je considère comme l'une des plus marquantes du début des années soixante.

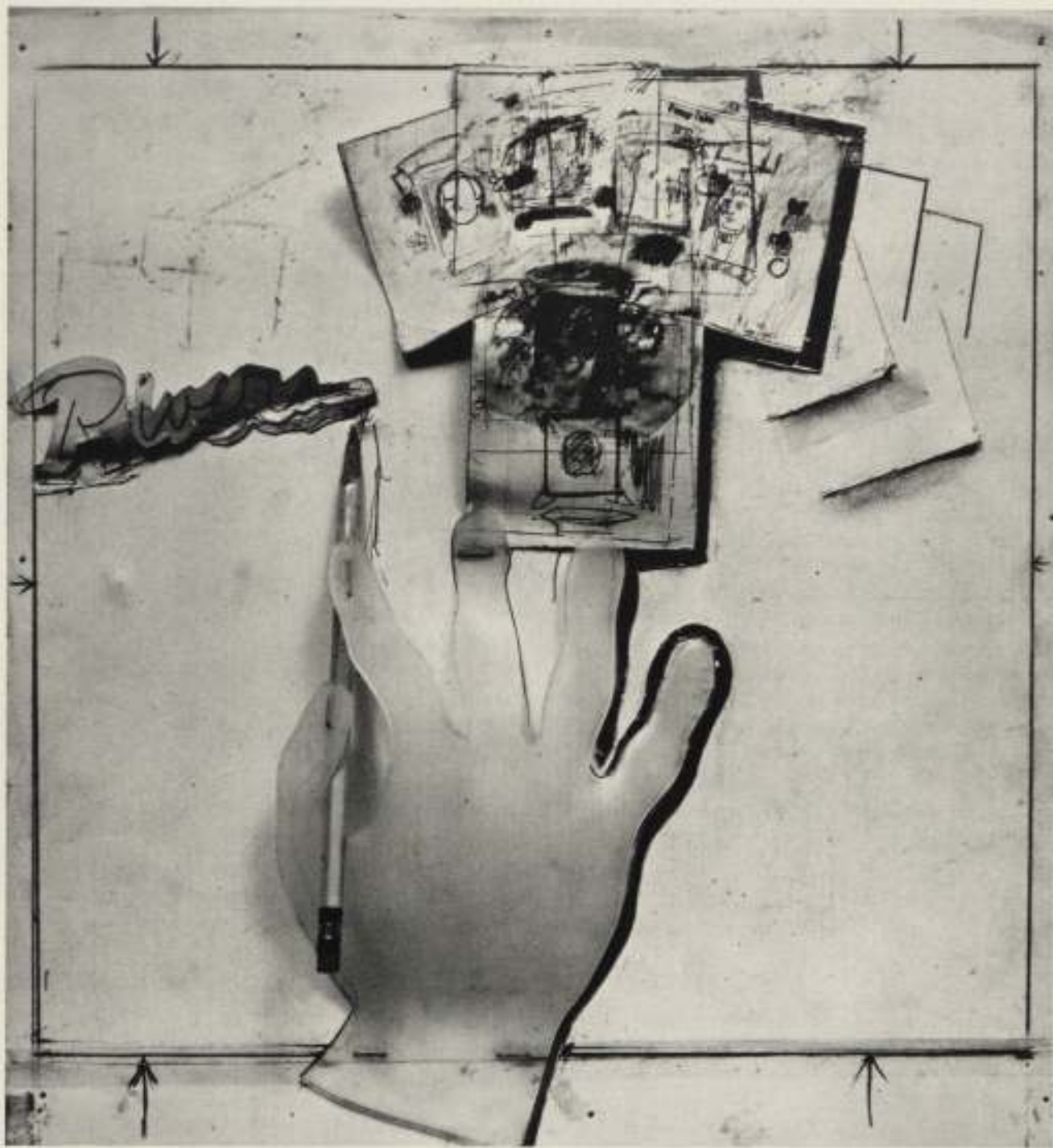
Si l'on mesure les troubles secrets qu'elle provoqua, les influences qu'elle exerça, si l'on prend conscience qu'elle est peut-être à l'origine d'une certaine manière picturale de dire le monde, on ne peut cependant négliger le fait qu'elle se situe à la conjonction d'un certain nombre d'influences. Rauschenberg était déjà passé par là, et avant lui l'expressionnisme abstrait. Le Pop Art jetait ses premiers feux hors d'Amérique. Larry Rivers apparut beaucoup plus comme un homme de synthèse que comme un briseur de formes. Il est facile, par exemple, de constater combien le langage abstrait reste présent dans la liberté de ses mises en pages, tout au long des années soixante, même lorsqu'il manipule des formes et scinde une image qui emprunte un peu à n'importe quoi. Mais, au-delà de son appartenance à une génération marquée par des découvertes esthétiques particulièrement importantes, on sent pourquoi Larry Rivers n'a jamais été confondu avec les principaux artistes du Pop américain. Bien qu'une grande partie de sa thématique soit restée précisément américaine, c'est plutôt du côté des Anglais qu'il aurait fallu le placer: il possédait ce détachement, cette peur d'être pris au sérieux, cette façon d'effleurer en souriant chacune de ses affirmations plastiques et de laisser entendre, par ses préfaciers, qu'il n'essayait « certainement pas de dire que quoi que ce soit est ou n'est pas plus important que quoi que ce soit ». On retrouve bien là cette volonté de ne pas donner prise qui est si souvent pour nous un agacement. D'ailleurs dans le système de l'objet, promu par le Pop Art, les procédés conduisent à une magnification, à une exaltation. Par grossissement, analyse structurelle, travail du support et de l'éclairage, rapprochement fondé moins sur l'insolite que sur la violence, chacun a tenté de se conquérir un domaine particulier et de donner à l'objet sa marque de perception. Tout au contraire, Larry Rivers analyse, découpe, gomme, peint à moitié en insistant sur l'idée de mouvement, de vitesse, de rapide



par G erald Gassiot-Talabot



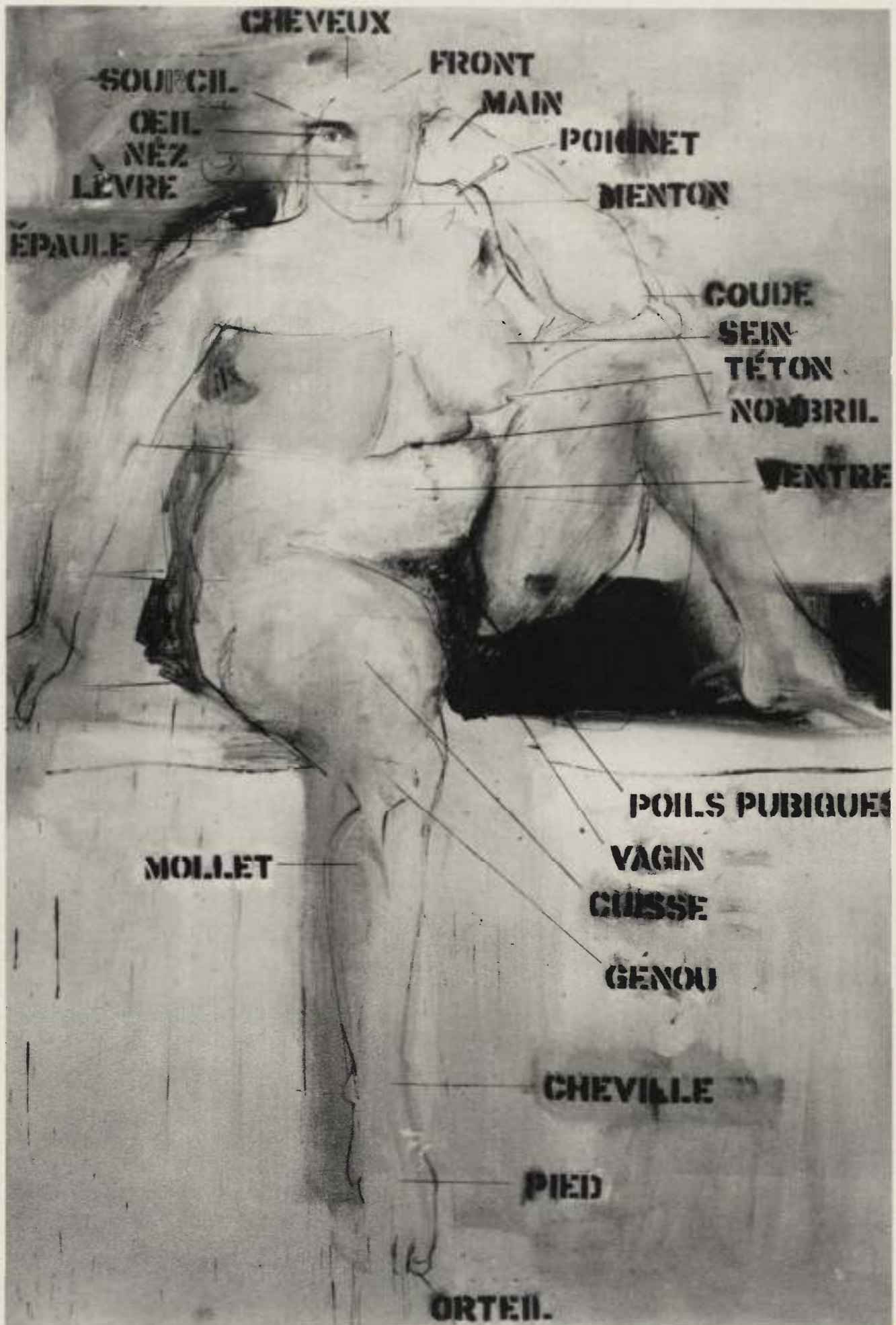
LARRY RIVERS. French Money III. 1962. Huile sur toile, 91,4 x 151 cm. Coll. Singer Company, New York. (Photo Harry N. Abrams, inc., New York).



LARRY RIVERS. Poly Hand Drawing. 1971. Collage, mixed media. 40 x 36,2 cm. Marlborough Gallery Inc., New York.

érosion temporelle. Ses tableaux, vers le milieu des années soixante, sont comme des dédoublements de photographies surimpressionnées, des portraits qu'une main maladroite aurait en partie effacés. Toute l'information qu'il nous fournit, notamment lorsqu'il dissèque l'anatomie humaine et inventorie chacun des organes, semble, dans son évidence même, complètement gratuite et superflue. Par lui, passe cette manie de l'étiquetage, du fléchage, du légendage qui a traversé toute une partie de la peinture occidentale ces dernières années. Mais dans son sourire, il met une sorte d'in-

sistance qui nous rappelle encore une fois que tout a assez et trop peu d'importance et qu'il faut à la fois s'y arrêter, aiguïser son regard, éterniser une forme et passer son chemin. Cette « éternisation », il l'obtient par une référence extrêmement fréquente au musée imaginaire, auquel il nous renvoie par une opération qui est à la fois une évidente démythification et une connivence amicale. C'est ainsi que les œuvres sacrées des musées hollandais et italiens passent dans le voisinage des objets usuels, mais, par le même mouvement, ces objets usuels acquièrent une sorte de



LARRY RIVERS. Parts of the Body: French Vocabulary Lesson III. 1962. Huile sur toile. 182,9x122 cm. Coll. Mr. and Mrs. Robert C. Scull, New York (Photo Harry N. Abrams, Inc., New York).



LARRY RIVERS. Poly Webster. 1971. Plastique. 26,7 x 30,5 x 6,3 cm. Marlborough Gallery Inc., New York.

solennité insolite. Il brise moins l'usage conventionnel et respectueux de l'image qu'il ne dépayse tout un monde voué à la quotidienneté.

On se souvient du mot d'André Warnod qui écrivait à propos de tableaux bien léchés: « C'est beau comme un billet de banque ». Il n'est pas certain, aujourd'hui, que l'ironie sous-jacente de ce propos ne serait pas retournée, et l'hyperréalisme nous a montré (après les peintres de la réalité du XX^e siècle), comment le pompiérisme de l'exactitude pouvait, à la limite, devenir fascinant. Chez Larry Rivers, au contraire, les billets de banque de la série *French money* ont été le prétexte d'un

éblouissant exercice dans lequel la virtuosité ne cachait heureusement pas une philosophie un peu amère et désinvolte de l'instant. C'est ainsi que Rivers a été l'un des agents corrosifs les plus efficaces dans le renouveau et dans la crise de l'image. Il a posé, dès les prémices et avec humour, la fin même d'une résurgence qui allait rejoindre les tentations fondamentales de l'art: l'antistyle partout devenait style, l'hérésie la plus arrogante s'imposait comme une règle oppressante, la sédition visuelle et mentale entraînait au musée. Et cela continue.

GÉRALD GASSIOT-TALABOT



LARRY RIVERS. *Jazz Musician*. 1958. Huile sur toile. 178 x 148 cm. Marlborough-Gerson Gallery Inc., New York.

Claes Oldenburg: l'approbation subversive

par Gilbert Lascault



La nuit où toutes les vaches sont noires

Non sans un certain sentiment de plaisanterie, il est permis de lire les œuvres d'Oldenburg comme la figuration d'une charité radicale, d'un assentiment immodéré. Elles excusent tout, croient tout, espèrent tout, supportent tout. A toute chose, elles disent un oui franc et massif.

« La charité est longanime; la charité est serviable; elle n'est pas envieuse; la charité ne fanfaronne pas, ne se gonfle pas; elle n'a rien d'inconvenant, ne cherche pas son intérêt, ne s'irrite pas, ne tient pas compte du mal (...). Elle excuse tout, croit tout, espère tout, supporte tout » (1).

Lorsque, dans un long texte, Claes Oldenburg prétend préciser sa conception de l'art (1961), il récite une déclaration (*drôle*) d'amour à tout ce qui peut donner à quelqu'un ne serait-ce qu'une ombre de pensée ou de sensation: « Je suis pour un art qui est politico-érotico-mystique, qui fait autre chose que d'asseoir son cul dans un musée. / Je suis pour un art qui se développe sans savoir qu'il est un art, un art qui ait la chance de commencer à zéro. /.../ Je suis pour un art qui imite l'humain, qui est comique, si nécessaire, ou violent, ou n'importe quoi qui soit nécessaire. /.../ Je suis pour un art qui est fumé, comme une cigarette, qui sent, comme une paire de chaussures /.../ Je suis pour un art qui est mis et enlevé, comme des pantalons, qui se troue, comme des chaussettes, qui est mangé, comme un gâteau, ou abandonné avec mépris, comme un débris /.../ Je suis pour un art qui vous raconte le temps d'un jour, ou bien où se situe telle ou telle rue. / Je suis pour un art qui aide les vieilles dames à traverser les rues /.../ Je suis pour l'art des ours en peluche, et des fusils, et des lapins décapités, des parapluies explosés (...) / Je suis pour l'art inspecté par le gouvernement américain, pour l'art de première classe, l'art au juste prix, l'art bien mûr, (...), l'art vite cuit, l'art bien nettoyé, l'art moins cher, l'art meilleur à manger, le jambon-art, le porc-art, le poulet-art, le tomate-art, le banane-art, le pomme-art, le dinde-art... ».

Tout art, il est beau; tout art, il est gentil. Rien ne peut être préféré, distingué. Il n'y a plus de

CLAES OLDENBURG. Success Plant. 1962. Plâtre peint. Haut.: 38 cm.; diam.: 15 cm. Coll. part. (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).



La « Mariée » de Claes Oldenburg (plâtre peint, 1961), exposée dans son « store » au Greenwich Village. (Photo A. Jouffroy).

choix, plus de préférence. Nul classement possible. Au moment même où toutes les tentatives opposées de hiérarchies sont également chéries par Oldenburg, l'idée même de hiérarchie devient absurde, dérisoire. Les jugements critiques cessent de porter sur des œuvres qui leur soient étrangères, pour devenir eux-mêmes artistiques.

Alors le consentement absolu devient, par rapport à l'ordre social et esthétique, aussi subversif que la négativité exacerbée, que la révolte. C'est le règne de la confusion. Une nuit est instaurée, où (pour reprendre l'expression hégélienne) toutes les vaches sont noires, où toutes elles sont confondues et aimées.

Une Encyclopédie perverse

Tout objet, choisi *ou non* par un producteur d'art, est, tout naturellement, objet esthétique. En même temps, il devient une des métaphores possibles (infiniment nombreuses) de ce signifiant universel que, pour Oldenburg, constitue le mot *art*. N'importe quoi est de l'art. Voir, toucher, goûter,

mais aussi dénaturer, casser, abolir n'importe quoi: chacun de ces actes nous désigne de nouvelles qualités de l'art. L'art est comme un tuyau d'évacuation, comme un tampon, comme un éclair au chocolat, comme un os de poulet, comme un pantalon. Aimez mieux ces objets. Apprenez à vivre avec eux. Alors, vous en saurez plus sur l'art; vous jouirez davantage de l'art.

Oldenburg ne cesse de changer ses techniques pour mieux faire entrer dans son monde esthétique le plus d'objets possible; « C'est très organisé, disait-il en 1964; durant un temps, j'ai travaillé par masses, puis uniquement par lignes. J'ai une époque où j'ai éliminé la couleur. Aujourd'hui, à Paris, j'ai appris à employer le relief. » Souvent le même lavabo, la même prise électrique, le même interrupteur est figuré de multiples fois: dessiné, sculpté, dur, mou, réaliste, simplifié. Et le projet d'Oldenburg est toujours celui d'une *encyclopédie amoureuse des objets*, d'un inventaire figuré où rien ne serait négligé, tout serait redoublé, re-produit et aimé dans la *patience* du geste de reproduction. « C'est ainsi que j'ai commencé



CLAES OLDENBURG. Ghost Toaster. 1963. Assemblage en toile de sac. 40 x 55 x 42 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. (Photo Shunk-Kender).

mon œuvre. J'avais le magasin et il fallait l'achalandier. J'ai fait des chemises, des cravates, des souliers, avec des étiquettes indiquant les prix (...). Ensuite je me suis occupé de l'arrière-boutique, puis de l'appartement. La cuisine d'abord: j'ai rempli le frigidaire. Puis j'ai meublé les chambres: avec le concours de menuisiers j'ai fait des tables et des lits. Tous mes objets sont neufs, correctement fabriqués. Je n'ai jamais employé un objet trouvé. » Cette dernière affirmation sera corrigée par l'œuvre ultérieure de Claes Oldenburg. Dans son *Mice Museum* (musée en forme de souris et musée pour souris), il expose plusieurs centaines d'objets trouvés plus ou moins modifiés par l'artiste. Ce *Mice Museum* a été présenté pour la première fois à la Documenta V, Cassel, 1972.

Parce qu'amoureuse, cette Encyclopédie multiplie les formes, sans se soucier de l'usage des choses. Elle les pervertit innocemment. Encyclopédie

perverse. Géantes, les prises multiples ne s'adaptent à aucun fil, à aucun courant. Les ciseaux mous ne coupent pas; le téléphone mou, la machine à écrire molle, le marteau mou et le lavabo mou ne servent à rien. Ils sont purs fétiches amoureux. Ils sont métaphores de l'art; et en même temps métaphores de morceaux de corps, métaphores floues d'organes isolés. Même dans les dessins, l'apparition d'un corps humain entier est très rare. Tout ici tourne autour d'un corps *absent*: les outils dont il ne se servira pas, les vêtements qui ne vêtent pas (le pantalon démesuré), la chambre inhabitable. Toute chose *parle* du corps humain et ne s'adapte plus à lui. Et l'oublie. La fonction des choses se réduit à leur pouvoir métaphorique.

Les divers projets de monuments élaborés par Claes Oldenburg poussent à l'extrême cette dérision de la valeur d'usage des objets. Immenses,



CLAES OLDENBURG. Leopard Chair. 1963. Sculpture. 196 x 96 x 38 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. (Photo Shunk-Kender).

ciprocité, de leur fonction les lieux où ils se sidétournés de leur fonction, ils détournent, en ré-tuent. Loin de servir, ils gênent, perturbent ou empêchent le trafic. Deux ballons permettraient de bloquer esthétiquement l'estuaire de la Tamise. Une gigantesque glace barre presque totalement la Park Avenue de New York: un objet *déplacé* (à tous les sens que peut prendre ce mot) rend plus pénibles les circulations, les échanges par lesquels la société se constitue. Oldenburg (1965-1969) a imaginé d'autres monuments démesurés. Tous affirment l'inutilité possible des outils et instruments, la non-consommabilité des nourritures: gigantesque vis pour Stockholm; ciseaux ouverts géants pour Washington; tubes de rouge à lèvres encombrant Piccadilly Circus; pour Ellis Island (New York) un énorme hot-dog, ou une crevette grande comme vingt navires. Sur une maquette en bronze, la ville de Stockholm devient,

presque tout entière, le support d'une immense serrure faite pour de super-Gargantuas, et qui ne garnit aucune porte, qui ne sert à rien ouvrir.

Si les objets sont mous, ils sont, selon Oldenburg, plus accueillants. Et tant pis (ou tant mieux) s'ils ne servent plus à rien! « Celui qui veut être aimé désire, dit-il, un monde souple. Les matières rigides excluent l'approche, refusent le contact: leur dureté dresse un mur d'indifférence. Mais si j'appuie sur un ballon, il cède, m'accueille et me répond en reprenant sa forme. Un dialogue amical s'établit. »

Quant à la folle extension des objets, elle leur rend hommage, en les dénaturant. Si les dents du loup étaient grandes, c'était pour *mieux* manger le chaperon rouge. Si Oldenburg rêve de produire des tubes de rouge à lèvres de vingt mètres de haut, c'est, au contraire, pour qu'ils *ne* servent à aucune lèvre.

La fin de l'identité des objets

Ainsi, un amour pervers, gentil et perturbateur règne-t-il dans l'univers d'Oldenburg. La charité absolue vient tout fausser.

Avec les métamorphoses d'objets que ses carnets de notes (2) révèlent, une nouvelle perversion vient hanter et *dévoier* le projet encyclopédique. Chaque objet aime l'autre; chaque objet abandonne joyeusement son identité au profit de celle — instable — d'un autre. Une paire de jumelles devient maison ou jambes ouvertes sur un sexe féminin. « Peu à peu, dit Oldenburg, le bidet se transforme en oreille, puis l'oreille en huître. » Un tuyau d'écoulement se fait crucifix. Des seins et des côtelettes panées s'identifient. Dans ses notes, il écrit: « cacahuètes: éponges d'Yves Klein ». Un éléphant devient théière. La mollesse de certaines formes vient favoriser les passages: entre un lavabo, une nouvelle tête d'éléphant et un phallus peu triomphant. Le spectateur lui-même ne sait plus très bien ce qu'il est. Nous avons déjà remarqué que nous ne trouvons, dans le monde d'Oldenburg, à peu près aucune figure humaine complète. Je ne puis ni m'y rencontrer, ni y trouver image d'autrui.

On rapprochera une telle crise du principe d'identité et le jeu surréaliste de l'un dans l'autre (3). André Breton le décrit ainsi: « N'importe quel objet est ainsi "contenu" dans n'importe quel autre, il suffit de singulariser celui-ci en quelques traits (touchant la substance, la couleur, la structure, les dimensions) pour obtenir celui-là ». Breton et ses amis ont ainsi défini l'un par l'autre, l'un *dans* l'autre: le lion et l'allumette, le beignet et la larme, le son et la rime, le scaphandre et le scarabée, etc. Il ne s'agit pas ici de classer Claes Oldenburg comme surréaliste. Seulement de marquer dans quel champ subversif sa démarche d'*excessif consentement* peut s'inscrire. Peut-être aussi sommes-nous entraînés aux liaisons dangereuses, aux rapprochements risqués par le jeu même de *l'un dans l'autre*. Claes Oldenburg est surréaliste, de la même manière qu'une cravate est une épée, que le pont d'Avignon est un rouge à lèvres, qu'un beefsteack est une capucine.

A tort ou à raison, un critique français ne pourra d'ailleurs pas s'empêcher de comparer, dans leurs ressemblances et leurs différences, l'œuvre d'Oldenburg et celle de Dali. Avec une heureuse et robuste trivialité, sans les coquetteries de Dali, Oldenburg retrouve un univers proche de celui des montres molles, des aliments divers, de la Beauté terrifiante et comestible. Le désir nous saisit de reprendre une formule de Dali (1935) et de deviner, derrière la multiplicité des formes produites par Oldenburg, « la très connue, sanguinaire et irrationnelle côtelette grillée qui nous mangera tous ».

GILBERT LASCAULT

CLAES OLDENBURG. Radiator and Fan for Airflow. Scale 5. 1965. Toile bourrée de kapok et peinture. 81,3 x 61 x 45,7 cm. Coll. Mr. and Mrs. Marvin Goodman, Toronto (Barbara Goodman Trust, Stephen Goodman Trust) (Photo Geoffrey Clements).

(1) Saint Paul, *Première épître aux Corinthiens*, 13, 4-7.

(2) Cf. Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, cat. du Museum of Modern Art, New York, 1970; et Claes Oldenburg, *Notes in hand*, Petersburg Press, 1971.

(3) André Breton, *L'un dans l'autre*, E. Losfeld, 1970.



CLAES OLDENBURG. Fer, planche à repasser, chemise. 1964. Vinyle, nylon, bois. 200 x 167,5 x 60 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.



Les ambiguïtés de James Rose

Rosenquist raconte que, lorsqu'il eut terminé sa grande toile *F 111*, ses amis et lui aimèrent à plaisanter en affirmant que ce tableau obligerait le Président Johnson à marcher de long en large toute la nuit à la Maison Blanche. On pourra considérer de deux façons cette anecdote: d'abord, c'est peut être la seule affirmation dans laquelle il apparaît que cette immense composition (représentant un bombardier atomique en contrepoint avec une explosion nucléaire, un parasol, un amas de spaghetti, une poupée américaine sous un casque de coiffeur, un pneu, un gâteau, un plongeur sous-marin expirant de l'air, etc.) comporte un contenu politique. Ensuite, il est impossible de suggérer ou simplement d'admettre cette lecture sans la « faire passer » comme une plaisanterie. On ne peut, en effet, pour Rosenquist parler sérieusement d'art politique, et pourtant il reconnaît que durant ces années il était difficile de ne pas être concerné par l'actualité, de ne pas la faire entrer dans son travail, de ne pas appliquer à la peinture cette énergie qu'elle libérait en lui. Mais toute l'attitude de Rosenquist, et avec elle celle d'une partie des peintres américains, se traduit dans ce glissement et dans cette pudeur.

L'inutilité de l'art en tant que pouvoir immédiat sur l'homme, animal social, laisse le champ ouvert à toutes les interprétations formalistes et épidermiques. A suivre le peintre au fil des interviews qu'il a données ici et là (et ce n'est pas toujours facile), on a le sentiment que sa recherche se traduit par la révélation d'effets rétiniens, par l'affinement des pouvoirs d'une perception qui a rencontré par hasard l'objet urbain mais qui aurait pu se satisfaire des supports ordinaires du matériau, de la couleur et de la forme abstraite. Si Rosenquist n'avait pas traîné son adolescence de petits métiers en bourses vaseuses, s'il n'avait pas commencé par peindre réellement des pompes à essence avant de les représenter, de broser des panneaux publicitaires avant de traiter l'image de l'objet par le gigantisme, il aurait peut-être trouvé sa voie entre l'art optique et le minimal, et dans des considérations sur l'apparence que son goût pour les philosophies orientales pouvait d'ailleurs étayer.

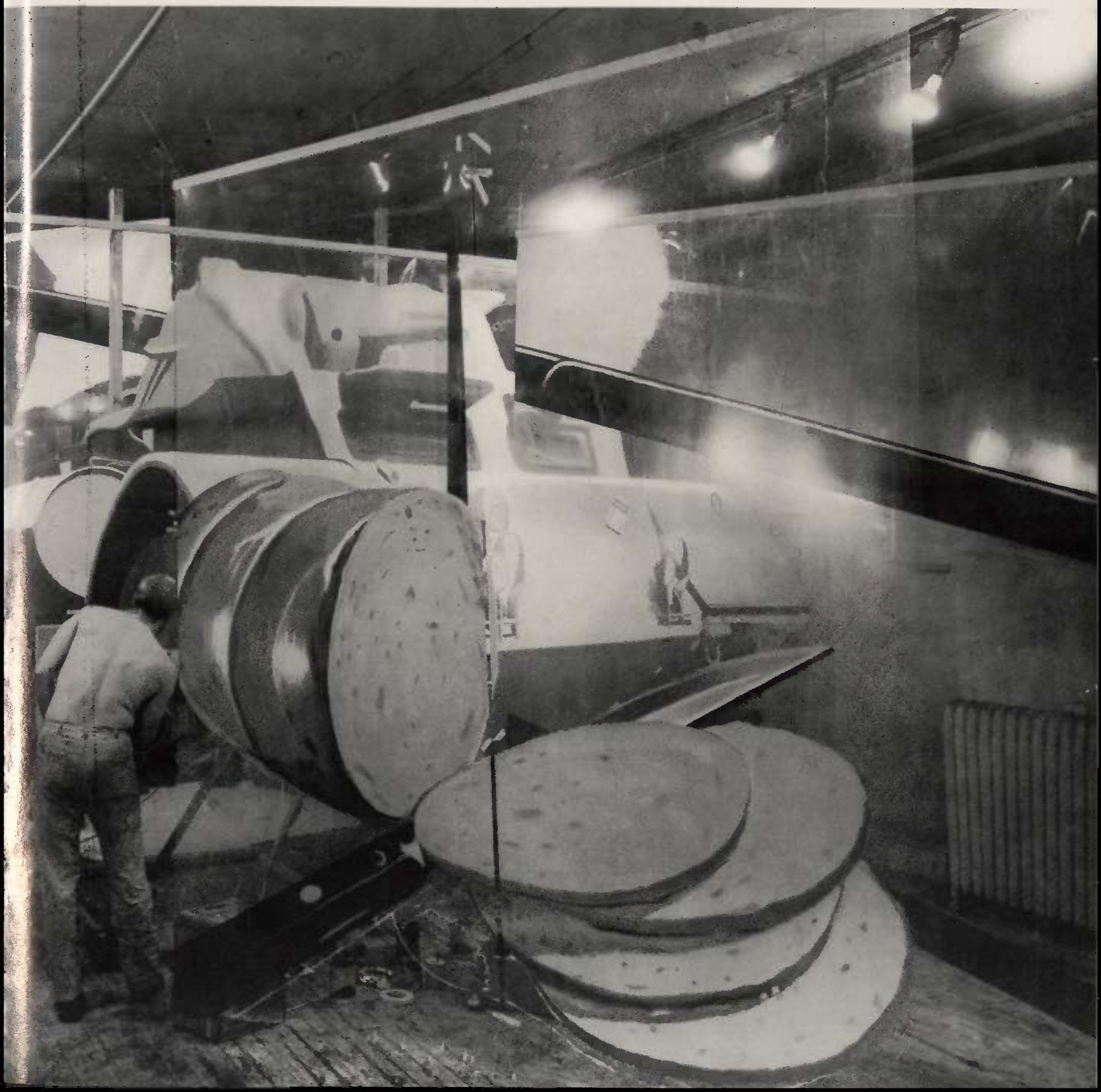
Dans l'ambiguïté inévitable qui préside à la connaissance de toute œuvre picturale, on peut s'en tenir à ce que le peintre laisse entendre depuis qu'on l'interroge sur son travail; on situera alors celui-ci dans un rapport général de relativité: nous

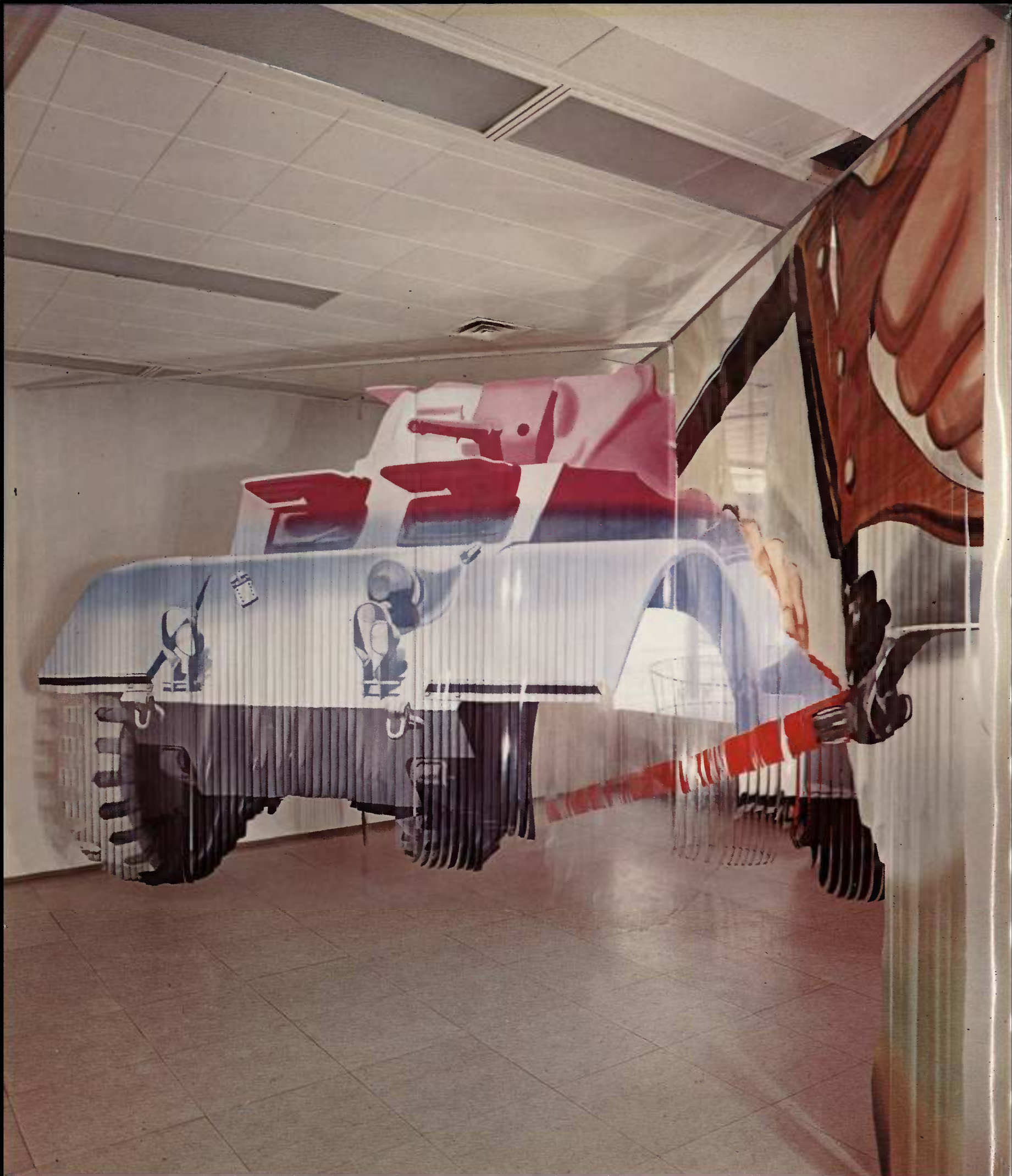


James Rosenquist travaillant à « Sliced Bologna » (Photo Eric Pollitzer).

nquist

par Gérald Gassiot-Talabot





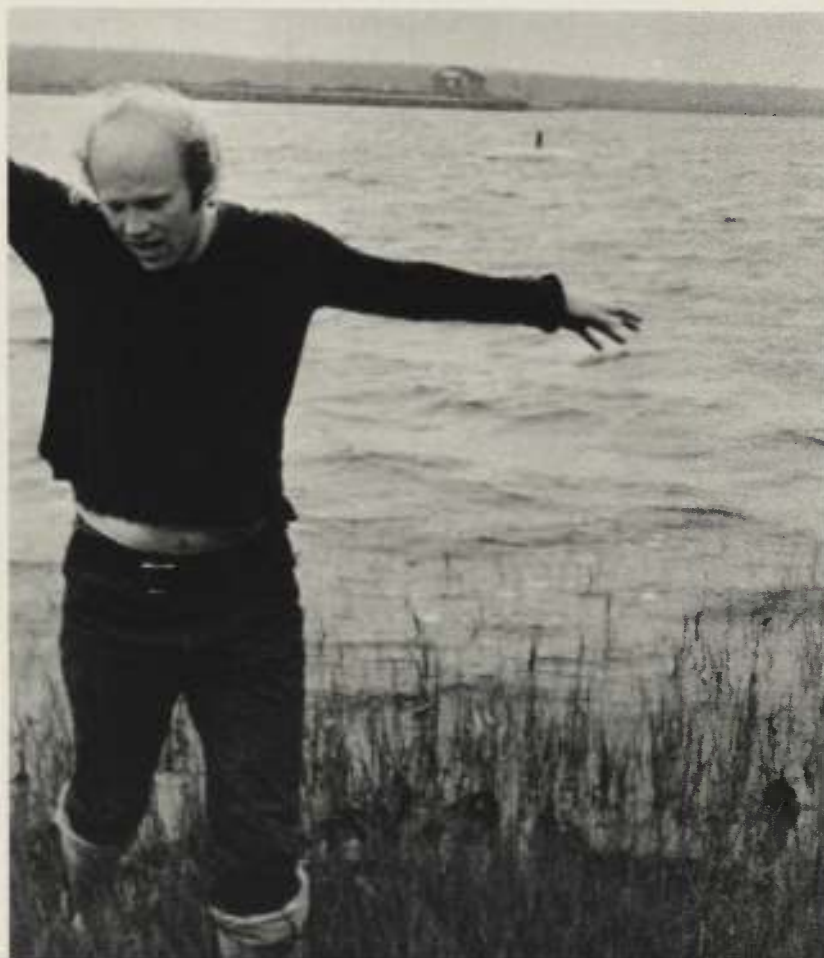
JAMES ROSENQUIST. Forest Ranger. 1967. Coll. Dr. Ludwig, Cologne (*Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris*).



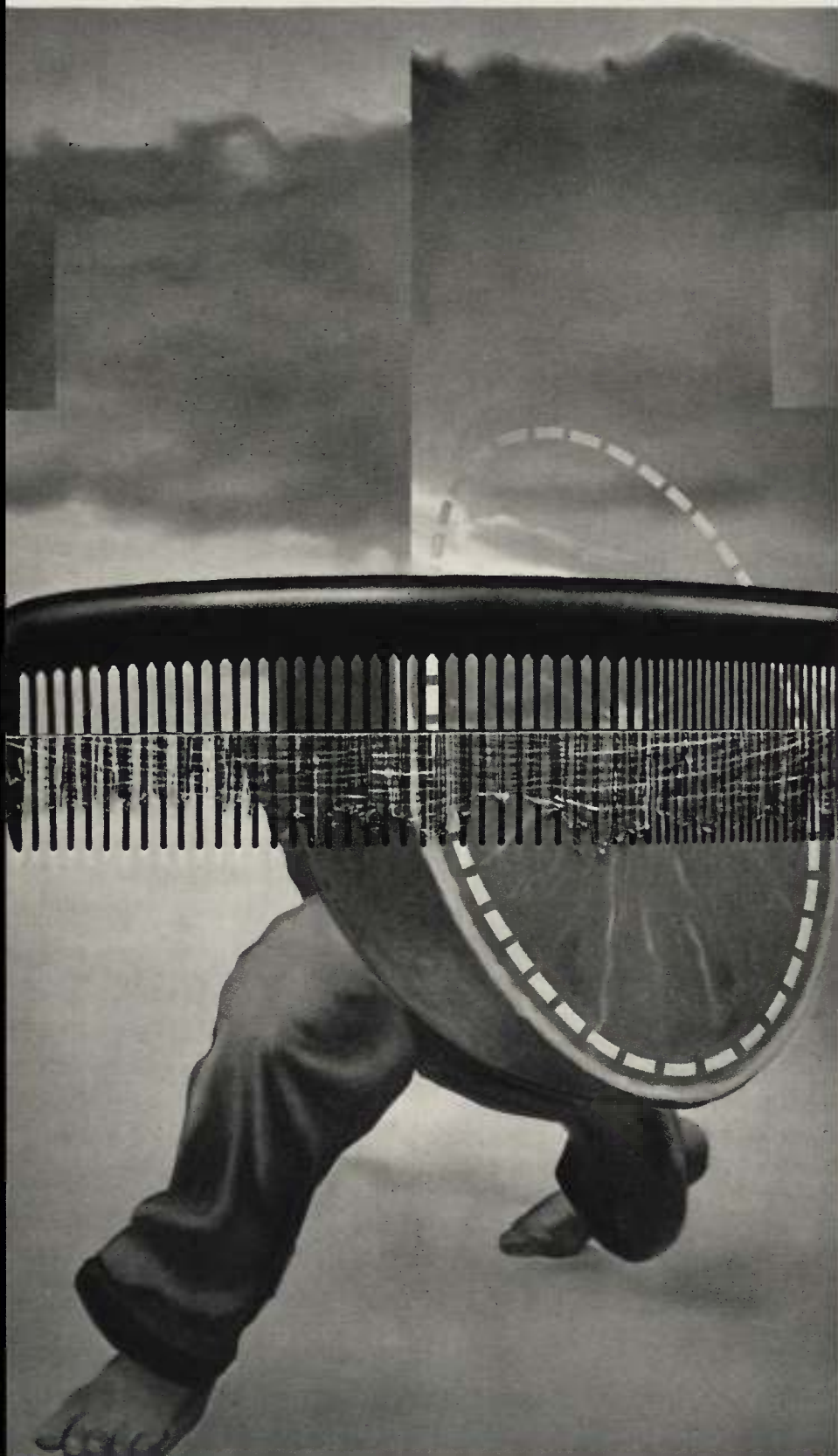
JAMES ROSENQUIST. Flower Garden. 1961. Peinture. 213 x 280 cm. Coll. Mr. Rochard B. Baker, New York (Photo Walter J. Russell).

allons vers une lumière aveuglante et nous nous cognons à l'ampoule comme des insectes, mais nos acquis mentaux sont déphasés et dépassés aussitôt que nous croyons les posséder. L'accélération de la technologie nous condamne à être perpétuellement à la poursuite d'idées et de sensations que nous ne pouvons saisir. Quelle que soit notre volonté d'originalité et de particularité nous sommes ramenés à un destin commun, indifférencié, nous nous sentons poussés vers la « chaudière » d'une société de consommation irrésistiblement attractive. Le tableau est un fragment codé, une réaction individuelle et un mode de décryptement que le peintre jette à son tour dans la « chaudière ». Mais les malentendus sont écrasants: peintre anti-style, comme le furent tous les pionniers du Pop, et formé aux pratiques publicitaires, Rosenquist se trouve catalogué, enfermé dans une prestation précise (le *Times* parle de son « style précis et réaliste »). Peintre séquentiel, pour qui *F111* était avant tout la rencontre provisoire de 53 fragments destinés à être dispersés, Rosenquist ne paraît pas aimer qu'on applique à sa peinture des grilles de lecture temporelle: simultanéité des impressions, déroulement dialecti-

James Rosenquist (Photo Joan Blair).



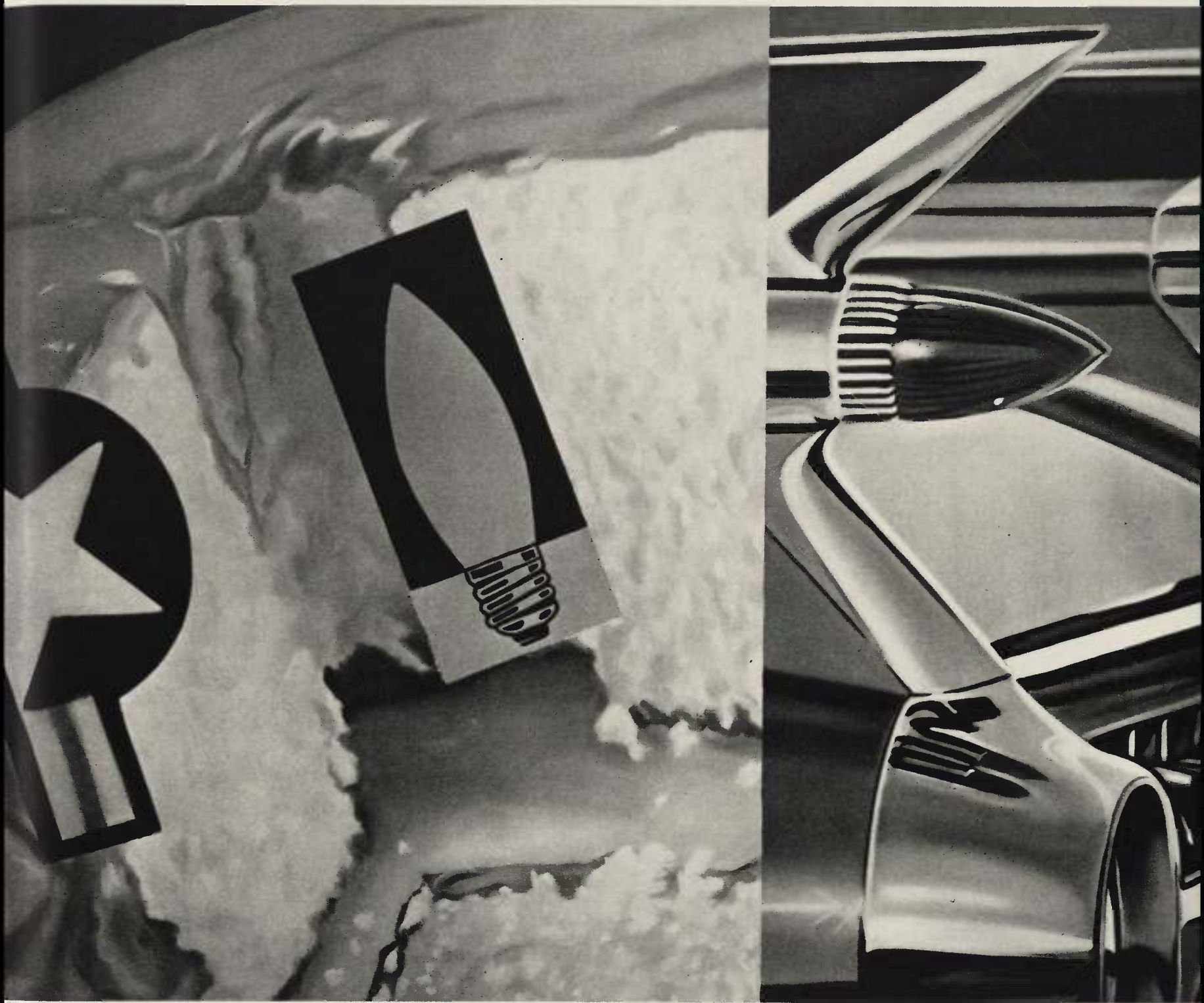
JAMES ROSENQUIST. Earl in the Morning. 1963. Peinture. 241 x 142 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).



que des analogies? Il préfère insister sur l'occupation de l'espace, sur le jeu des blancs et des repos, sur la simulation provoquée par les panneaux métalliques placés au début et à la fin de l'œuvre, qui font croire qu'elle a été entièrement peinte sur aluminium. Il s'est excité quelque temps sur la sensation « nostalgique » qu'on aurait éprouvée à posséder un seul panneau du *F 111* en souffrant du « manque » de l'œuvre tout entière, jusqu'à ce que Robert Scull règle la question en achetant l'ensemble et en le faisant circuler en Europe (c'est ainsi que j'avais pu l'exposer en 1967, au Musée des Arts Décoratifs, avec le concours d'Ileana Sonnabend). Cette idée que l'on pourrait s'approprier des morceaux de vision lui tient tellement à cœur qu'il l'a exprimée à plusieurs années d'intervalle; il aime également à imaginer que, par ses simples activités de contribuable et de citoyen, le collectionneur aurait pu être plusieurs fois possesseur d'un fragment réel de l'avion dont il acquiert l'image. Ce sont là des petits paradoxes auxquels Rosenquist se laisse prendre avec un amusement un peu naïf car il y trouve toute l'équivoque entre l'art et la vie.

A part cela, toute l'analyse d'un tableau comme *F 111*, qu'on peut considérer comme un archétype, tient dans les combinaisons des couleurs, les rappels analogiques des formes, le choix et le placement d'objets dont la présence sur la toile semble le résultat des hasards de toute biographie, de toute expérience subjective du monde. Aussi l'image virile du pneu, les significations secondaires ou tertiaires du parapluie, la bulle d'air du scaphandrier peuvent donner lieu à des considérations nombreuses et subtiles qui apparaissent finalement assez vaines. Rosenquist laisse sourdre une conception humaniste qui se traduit moins par une protestation contre le système technocratique que par un appel à la vigilance au sujet des transformations que celui-ci provoque dans le comportement des gens; ce même souci des modifications intervenant dans les structures mentales, dans l'usage des sens, apparaît chez lui aussi bien lorsqu'il évalue son champ d'action pictural que lorsqu'il analyse certains problèmes fondamentaux, comme ici les rapports de l'homme avec la technologie et le machinisme. Sans illusion, nous l'avons vu, sur les pouvoirs réels de l'artiste, Rosenquist voit en lui une sorte d'intercesseur modeste: « quelqu'un qui fait une offrande, qui donne un contrepoison, un soulagement dans une atmosphère pesante ». On peut trouver curieusement l'origine de cette idée d'offrande dans l'interprétation qu'il propose de la publicité (qui fait don de l'objet) et du symbolisme de la main.

C'est ainsi que Rosenquist joue sur les signes de la Cité selon une interprétation qui reste résolument personnelle. Dans une étude récente, L. Alloway a parlé à son propos d'une « épopée déréalisée ». Dans le traitement épique de l'objet il montre comment Rosenquist dépeint le monde dans les moments où nous perdons contact avec celui-ci. En employant des objets connus, il nous



JAMES ROSENQUIST. Pad. 1964. Huile sur toile. 157,5 x 193 cm. (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

fait prendre conscience du degré d'abstraction que ceux-ci subissent. L'étude du gigantisme, de la fragmentation, de la simulation des matériaux, de la vision périphérique nous ramène, à propos d'œuvres plus récentes, aux constatations fondamentales que l'on peut effectuer sur *F 111*, qui demeure décidément le Grand Cirque dans lequel les recherches, les obsessions, les ambiguïtés et les illusions de Rosenquist se retrouvent.

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

En rencontrant

LOVE

par Robert Sydney Horn

LOVE a été reproduit encore. L'image familière apparaît sur les affiches dans les bureaux de poste, presque à la dimension de la peinture originale. Partout dans le pays, LOVE, en timbre-poste, s'introduit dans les maisons et les bureaux. Bien qu'il ait été imprimé 200 millions de fois, les blocs-feuillets ont été épuisés en quelques semaines. Les philatélistes ajoutent LOVE à leurs collections, les gens recueillent des quantités considérables de LOVE pour le mettre sur des lettres spéciales, les secrétaires sont mécontentes quand il est épuisé. Le facteur décroche l'affiche et la rapporte à la maison.

Ce sont des lettres au pochoir qui dessinent LOVE. L'artiste n'a pas inventé les profils de cet alphabet: il a rendu au domaine public, où il l'avait trouvé, LOVE peint. Tout le monde a vu ses formes indélébiles, sur un mur ou sur les flancs d'un train de marchandises... Même les Européens pourraient les avoir vus sur des cageots, portant CARE U.S.A. Ainsi on pourrait expliquer la popularité de LOVE, mais non sa signification.

Toutes les surfaces sont sollicitées par l'alphabet au pochoir. LOVE est un autre groupe de silhouettes parmi celles qui, sur le continent américain, annoncent l'origine ou la destination. Dans les mots DANGER, FRAGILE et ATTENTION, l'émotion s'exprime à travers les mêmes caractères qui ont été utilisés pour LOVE. Quand les formes artistiques ne sont pas ambiguës, le réflexe du public est instantané.

LOVE emploie un symbole du domaine public pour représenter un acte privé: la pointe de flèche qui émerge pour briser la barre horizontale du « L », le coin triangulaire qui joint les quatre caractères, et l'espace ovulaire dans le « O » allongé, évoquent certains symboles de l'amour; ils sont formés par des espaces inversés. Le principe de LOVE transforme l'amour /love/: du domaine privé au domaine public, de l'intime à l'impersonnel, de l'unique au type standard. LOVE nous montre que la signification peut enlever l'esprit de la lettre, et exister encore. LOVE est absurde.

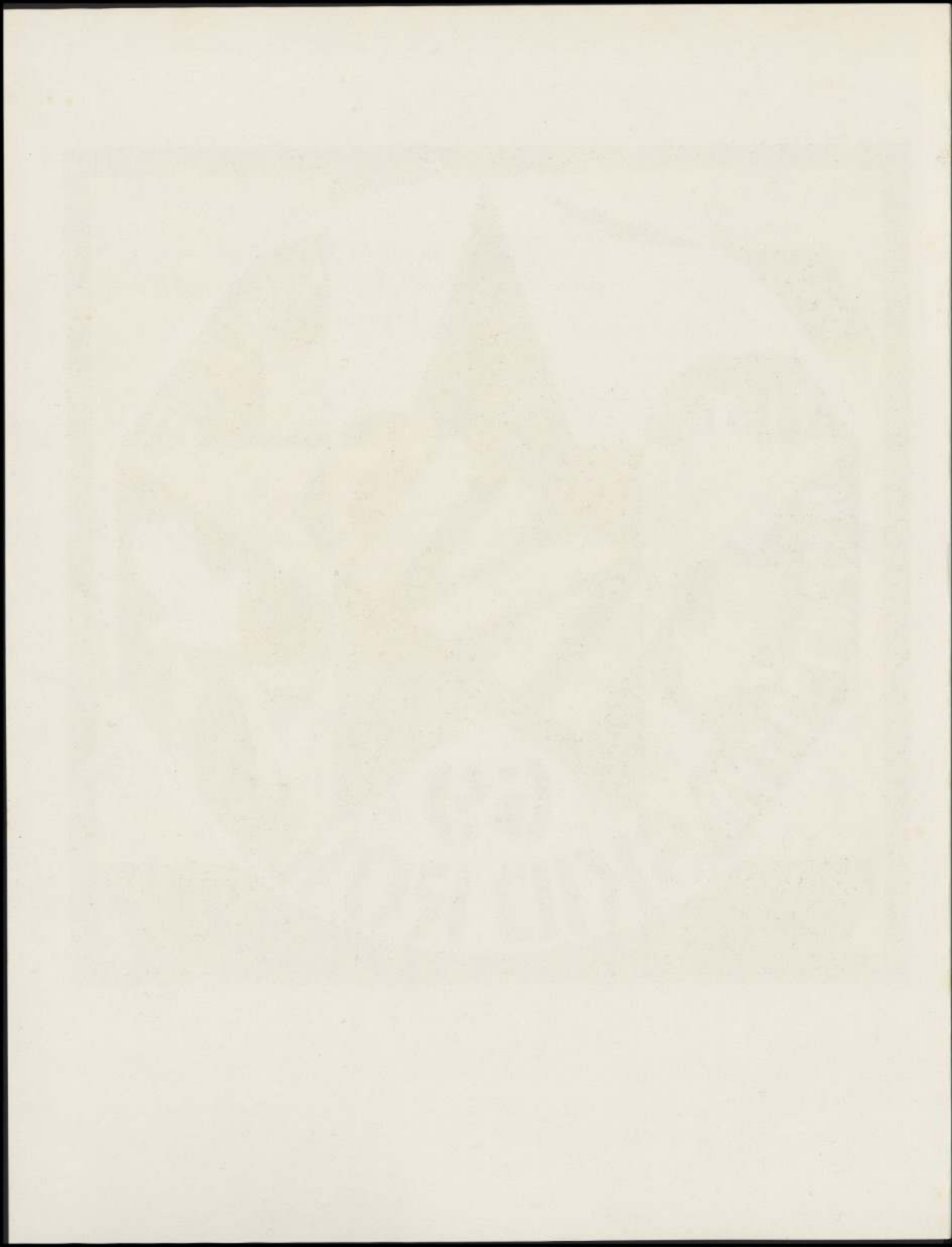
Autoportrait de l'artiste en 1969

Il faut « lire » les points de repère dont est composé le tableau biographique. Les inventaires des incidents vécus, qu'un autre artiste aurait pu noter, deviennent ici le contenu peint de l'œuvre.

« IND » est l'image essentielle. Elle apparaît dans une étoile (un des motifs favoris de l'artiste) qui nous indique qu'Indiana est l'un des Etats Unis. Le chiffre « 1 » est à la fois le portrait de l'individualité et le nombre qui s'associe au « 0 » de la circonférence (l'œuvre est une des dix peintures autobiographiques d'une série intitulée « Décade »); un décagone est indiqué à l'intérieur du cercle. Selon l'interprétation mystique, le chiffre 9 représente la perte ('69 est la neuvième année de la décade 60). En 1969, Robert Indiana a perdu un ami proche. « Hallelujah » est en rapport avec « Vinalhaven »: après cette perte, en 1969, Robert Indiana devait trouver une calme retraite dans l'île de ce nom. (Autre association d'idées: à Vinalhaven se trouvent également les carrières de pierre dont est construit le pont de Brooklyn, pont qui est le thème de plusieurs tableaux d'Indiana et qu'il voyait de son premier atelier à New York.) « TIGER » est le nom du fidèle compagnon d'Indiana, son chat favori. L'autoportrait de « 69 » a été peint en « 71 ». En argot, les mots « SKID ROW » désignent l'emplacement du nouvel atelier d'Indiana à New York (un endroit tout à fait à l'abandon, et qui procure des valeurs de relation contrastant avec celles de Vinalhaven).

L'« Autoportrait 1969 » a été exposé pour la première fois en 1972, dans la nouvelle Galerie Denise René, lors de la quatrième exposition personnelle de Robert Indiana à New York.





Dans *VE*, les dimensions sont des spécifications. Les étudiants futurs de l'histoire pourront le reproduire pendant un cours sur l'art américain. *VE* exprime le « savoir-faire » du processus industriel: il est calibré pour être remplacé facilement s'il se brisait, ou s'usait. *VE* n'est pas un article unique dont les valeurs sont irremplaçables. Les industriels de la chemise et de l'éclairage ont pu fabriquer *VE* sans renoncer à sa signification; des versions non autorisées existent dans le monde entier. *VE* est un produit couronné de succès avec une vie propre.

Nous nous méprenons sur *VE* si nous en attendons une psychologie individuelle: l'influx nerveux qui dirige le pinceau du peintre, les formes originales des objets qui surgissent de sa subjectivité, — leur absence — doivent guider notre idée sur *VE*.

Le visage de *VE* est aussi anonyme que le signe Coca-Cola, une caractéristique qui inclut, par implication, le peintre. Cependant « Indiana » est le nom de l'un des *Etats Unis*: un nom d'emprunt d'un lieu! Nous serions amenés à penser qu'Indiana est le lieu où *VE* était fabriqué en série, et que *VE* exprime les valeurs ou caractéristiques de l'Etat d'Indiana. Plutôt qu'un homme, l'artiste est devenu une collectivité. Nous disons alors que *VE* est un symptôme de la culture déshumanisante de l'Etat d'Indiana, — là où l'amour doit associer l'intime au paradigme commercial pour être compris. On peut se demander combien de temps s'écoulera avant que *VE* atteigne l'Ile-de-France...

VE est une peinture à deux dimensions avec les caractères de l'architecture. La présence d'un cadre autour d'une peinture nous suggère que le sujet est vu par une fenêtre; *VE* serait emprisonné dans un cadre. Il faut se déplacer pour accéder à *VE* qui semble dessiné pour être encore visible à une vitesse de 90 km à l'heure, ou plus. Quand nous marchons dans une chambre, *VE* constitue une signalisation routière à la périphérie de notre regard. Comme les champs de couleur rectangulaires de Josef Albers, *VE* peut aussi causer un vertige optique, celui des grands espaces dont nous nous approchons trop.

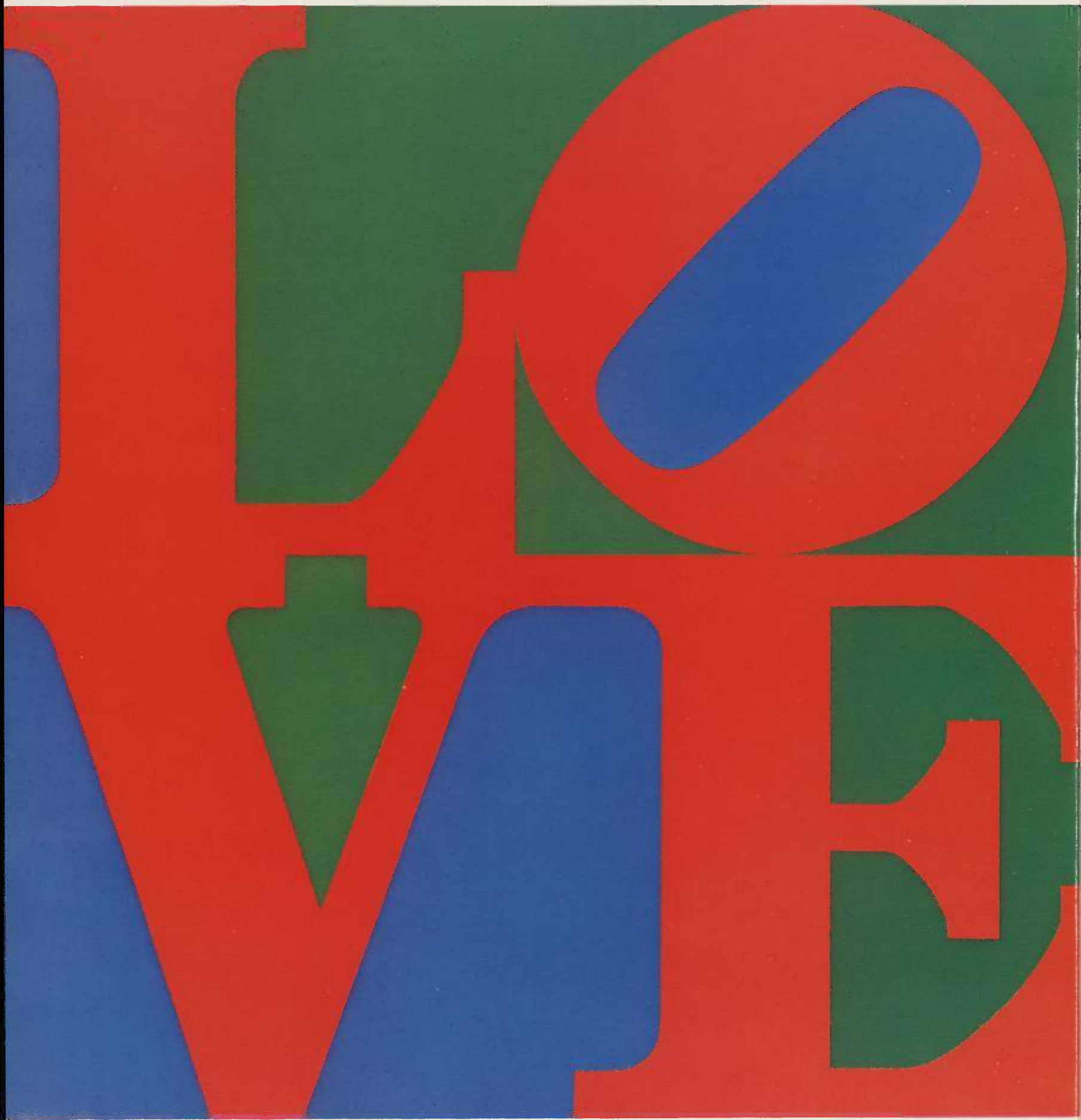
Etudions *VE* dans ce qu'il n'est pas. Le dessin en perspective de la Renaissance supposait que l'œil du spectateur était dans une position fixe. La distance était là où le corps pouvait aller par une lente approche, porté par le vent ou le cheval. Tout paysage depeignant cette expérience devait montrer le premier plan, la plaine et l'horizon. Comme la vision chrétienne de l'histoire, l'espace commençait et prenait fin à des points déterminés. La surface du tableau montrait un « vrai » espace quand il s'accordait avec les principes de la géométrie que l'on croyait exister a priori. L'homme de la Renaissance regardait par sa « fenêtre » rétrécie et *imaginait* seulement que l'espace se prolongeait plus loin que le point de fuite de l'horizon. La « vérité » optique schématisait simplement la vérité apparente du monde.



Robert Indiana et *VE* en aluminium (Photo Jack Mitchell, New York).

VE concrétise la périphérie de l'horizon le plus éloigné de cette époque. L'infinie transparence des couleurs est exactement ce que l'on peut voir de l'espace quand nous y sommes catapultés à 900 km à l'heure. La lumière du jour appropriée interdit à l'artiste de projeter des ombres sur la toile; il y peut être seulement la couleur simultanée de profondeur égale — c'est-à-dire infinie. La vocation linéaire de la Renaissance a été transformée en *l'espace sans finalité* de Josef Albers. La ligne, autrefois l'étendue entre deux points, est suggérée par la suture entre des plans contigus de couleur, — juste comme nous l'observons dans *VE*, dont les formes sont exactement emplies de cet espace qui lui a permis de se dégager de la distance illimitée. Les « champs de couleur » sont des champs de gravité, hors du terrestre.

VE est un signal dans lequel la pensée a soustrait un paysage, — vu d'une auto en marche. En voyageant en Indiana, les arbres s'unissent en forêts, ou plutôt forment un vert sur des étendues brunes; les lacs deviennent des surfaces de bleu dans des champs jaunes. Un peintre américain devait être le premier à schématiser l'espace en accord



ROBERT INDIANA. *The Lake* ^{VI}. 1966. 122 x 122 cm. Coll. Mrs. Emily McFadden Staempfli, New York (Photo Eric Pollitzer).

avec le trafic des grandes routes. En termes visuels, VE a une vérité conceptuelle, tandis que le paysage dans lequel il pourrait s'élever n'en a pas.

VE imite le slogan de presque toutes les marques américaines, et de ce fait permet la dépréciation du médium de l'artiste. La surface de la toile extorque notre confiance dans un produit! VE nous montre que l'art *peut* avoir une utilité. C'est supposer que nous sommes perfectibles, mais la technique qu'il est contraint d'employer démontre que nous ne le sommes pas. VE est une moralisation corrompue qui devient éthique par parodie.

VE définit l'« interaction des couleurs », y renvoyant par l'expérience que nous avons tous eue, ou que nous n'avons pas eue. Les analyses de Josef Albers trouvent une certaine justification métaphorique / c'est-à-dire, elles soutiennent quel-

que chose / par l'utilisation qu'Indiana en a faite dans VE.

VE se propose d'être un fait « extérieur », — ce que notre réflexe à la couleur vérifie pour nous. L'immédiat renversement de contraste nous dévoile la pointe de flèche, le coin, et l'ovale, ou deux bleus et un vert! / Nous pourrions exprimer ceci en disant que VE bégaye /. Les symboles se convertissent dans l'œil en « lettres » rouges; à ce moment nous devons admettre que nous avons involontairement *expérimenté* VE.

VE est l'aperception d'une signification, — qui, au moment où nous croyons l'avoir saisie en examinant d'autres significations à sa place / telles que longueurs d'ondes /, s'évanouit dans l'éther où nous consignait aussi le point fixe de la perspective. L'apparence « optique » du temps de la Renaissance est devenue l'apparence tangible de notre temps: *l'amour* a besoin d'être prouvé;

La fabrication de VE à l'usine Lippincotts, dans le Connecticut (Photo Tom Rummeler).





VE à Central Park (Photo Steve Balkin).

VE sollicite la raison tout en n'étant rien que nous puissions connaître par l'intelligence. Nous devrions inventer des comparaisons hors de l'expérience moutonnaire, telles que des « VE bégayements ». VE semble le souhait que nous rendions une âme et une signification au signe, même si ce n'est qu'une signification à sensation qui est la cause d'une souffrance optique.

VE s'ordonne dans l'espace avant qu'aucun sens ne soit compris. Pour les enfants, les lettres sont des formes distinctes avant qu'elles ne se combinent pour signifier des mots. Les cubes alphabétiques avec lesquels certains de nous ont joué, pourraient avoir organisé VE par hasard. Les phrases primitives ressemblent à celles des livres pour enfants, où le mot est représenté par une image et requiert de l'enfant de dire ce qu'elle signifie. VE signifie « love », mais nous sommes sensibles à sa représentation avant de lire son contenu. La référence au mot que nous comprenons va à l'objet VE dont nous voyons les attributs.

En criant « love », les étudiants ont invoqué VE dans Central Park; les enfants ont pu montrer du doigt la chose dont ils avaient parlé. Un cinéaste a enregistré l'avènement de VE. Pour les prêtres, VE est le verbe qui s'est fait acier. Les anarchis-

tes projettent avec des bombes aérosols « merde » sur VE. Les chauffeurs de taxi klaxonnent en voyant VE. Les sociologues pensent que VE signifie une « désaffection sociale ». Le maire s'est fait photographier devant VE. Les anthropologues sont d'avis que VE est l'écriture type du XX^e siècle. Les adeptes de Jung classent VE comme idole. Les prostituées font une promenade rituelle vers VE. Les écoliers ont dansé autour de VE. Les sadiques sexuels chassent aux alentours de VE. Un poète, en entremêlant les allusions aurait pu dépeindre VE ...

La sculpture VE ne peut être modifiée par aucun concept; VE a résisté à la confusion esthétique de la nouvelle Babel, New York City.

Si les gens lui sont souvent hostiles, ce n'est pas à cause du signe, que personne ne peut discuter, mais parce que nous ne pouvons pas accepter qu'un tel signe soit arrivé à remplacer la chose qu'il devait seulement représenter.

Finalement VE comme sculpture a été donné au Musée des Beaux-Arts d'Indianapolis, Indiana, où les gens pourront être certains qu'ils ont vu une œuvre d'art.

VE, — l'impératif qui nous raille!

ROBERT SYDNEY HORN

L'alimentaire dans l'art américain récent

par Gilbert Lascault

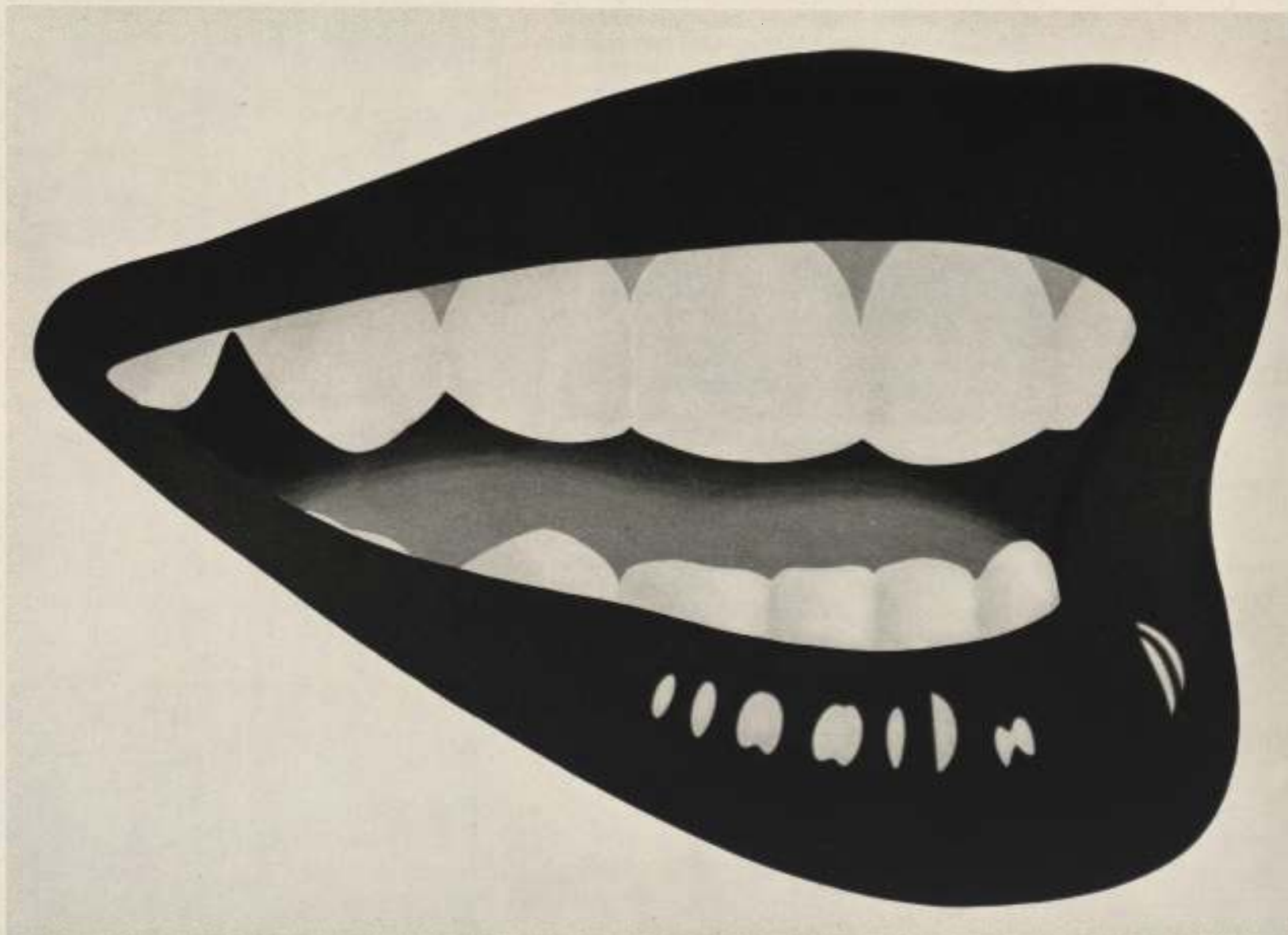
Le pôle de la bouche

Tom Wesselmann en 1966, isole une grande bouche à demi ouverte, à demi offerte. Elle constitue une réclame ambiguë. Elle semble inciter le spectateur à la fois à user de dentifrices; à manger à sa faim; à ne pas cesser de sourire (pour affirmer son américain bonheur, pour séduire, pour manifester une universelle, humaniste et inefficace amitié); à souhaiter des pratiques érotiques orales.

La bouche devient ici l'emblème de toute une part de l'art américain récent.

Un bronze peint de Jasper Johns (1960) pose sur un socle deux boîtes de bière Ballantine. Parmi d'autres injonctions, les lettres d'Indiana conseillent de manger: *U.S.A./EAT* (1964). Wayne Thiebaud retrouve certaines formes tracées sur le *Grand Verre* de Duchamp, lorsqu'il figure des rangées de pâtisseries (*Gâteaux en vitrine*, 1963). Dans *Leroy* (1962), Joe Goode place trois bouteilles de

TOM WESSELMANN. Mouth I. 1966. Acrylique sur carton, 101 x 150 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).



lait au bas d'une toile composée de panneaux monochromes. En plomb chromé, deux hot-dogs sur une assiette brillent dans une sculpture de Robert Watts (1964). Dures ou molles, souvent géantes, les œuvres de Claes Oldenburg séparent ou regroupent (en couleurs parfois inquiétantes) éclairs et saucissons, glaces, huîtres, gâteaux divers, blocs de viande; elles multiplient les références alimentaires. Celles-ci sont plus fréquentes qu'on ne l'imagine dans l'œuvre de Lichtenstein. Ouverte, la porte d'une cuisinière à gaz (1961) montre des nourritures trop jolies, sans doute factices. Sont mis en scène une dinde exhibée dans l'assiette (1961); une tarte joyeusement baveuse (1961); un réfrigérateur que nettoie, souriante au vide, une jeune femme; un hot-dog (1963); une main aux ongles aigus qui étale de la moutarde sur du pain (1963); un ice-cream soda (1963). Chez Andy Warhol, bouteilles de Coca-Cola et boîtes de *Campbell's Soup* s'isolent ou s'accumulent, gardent ou non leur couleur d'origine. Multiplier davantage les exemples de tableaux serait tâche facile et fastidieuse. Ce qu'on appelle l'hyperréalisme ne déteste pas l'éclat un peu triste des façades de restaurant, le brillant d'une pomme ou la complexité colorée d'une tranche de pastèque. Dans *The Portable War Memorial* (1968) de Kienholz, un vrai distributeur automatique de bouteilles de Coca-Cola permet au spectateur de boire face à l'annonce de sa propre mort. Un autre ensemble de Kienholz, *The Beanery* (1965), reconstitue, étroit, confortable, un peu inquiétant, un célèbre bar de Los Angeles; le spectateur est invité à se glisser dans l'œuvre, temple du temps perdu et de l'alcool, lieu où lui seul ne boit pas alors que les « mannequins » ont le verre en main.

Le grand théâtre de la consommation

Avec une insistance, une obstination qu'on ne soupçonne pas toujours, l'art américain multiplie ainsi la métaphore qui, consciemment ou inconsciemment, lie ce qu'on appelle *société de consommation* et produits alimentaires, acte de se nourrir, d'absorber. S'instaure ainsi, en des scènes multiples et diverses, le cirque de ce que la psychanalyse nomme l'oralité. Se jouent les spectacles de la présentation et de l'interdiction des aliments, de leur absorption, de leur non-absorption, de leur usage, de leur usure, de leur consommation. Tel est le grand théâtre de la consommation.

Trop souvent, les théoriciens européens de l'art américain interprètent vite les œuvres. Ils s'efforcent de les faire *parler*. Ils les forcent pour obtenir un aveu. Que veulent-elles dire? Sont-elles une approbation de la richesse et de la dépense américaines, une adhésion à la libre entreprise et à l'*american way of life*? Ou bien, dressent-elles un acte d'accusation face à cette société? Ou bien encore, s'agit-il d'un dandysme de la tristesse et de l'ennui, d'une complaisance morbide pour le pittoresque d'une pauvreté reconnue comme telle? Toute une dialectique facile, contente d'elle-même, discourt sur la peinture de la misère; sur



TOM WESSELMANN. Interior. 1962. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo)

CLAES OLDENBURG. Prosciutto con limone. 1964. Plâtre peint, caséine et colle





Rudolph Burckhardt).

minylique. 60 x 28 x 4,5 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. (Photo A. Morain).



la misère de la peinture. Elle cherche des jugements sur un phénomène dont elle ignore la complexité et les caractères spécifiques.

Au contraire, les œuvres américaines vivent, jouent la consommation, la donnent à voir. Elles l'interrogent en un mime attentif, sans avoir d'abord une thèse à défendre.

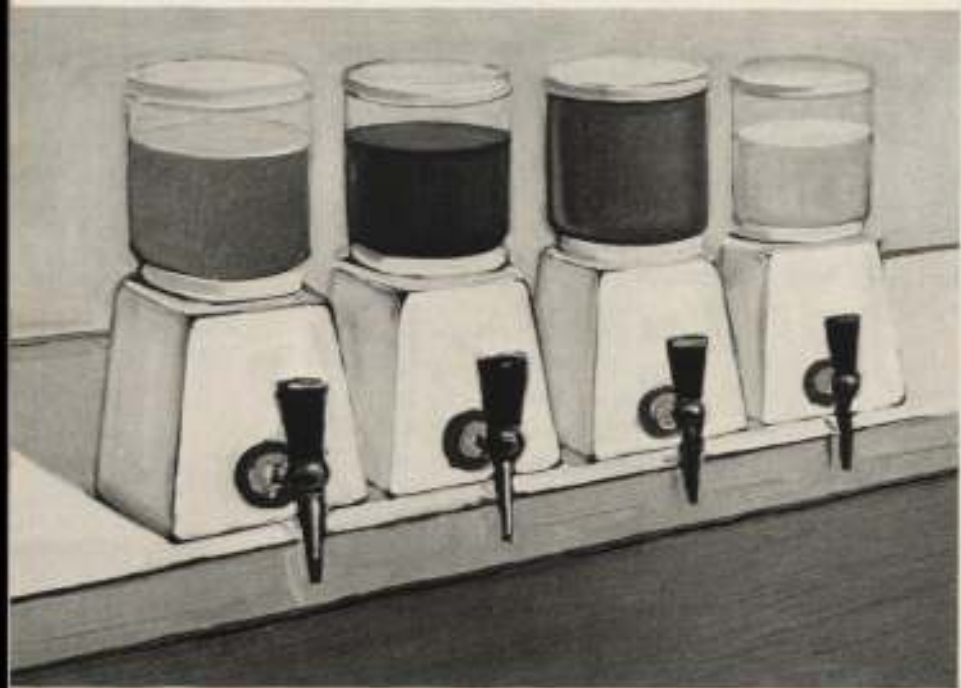
La richesse, la répétition, l'emballage...

Ce qu'indique d'abord elle-même la figuration de cette société spectaculaire-marchande: l'étalage de sa richesse. Elle se donne comme abondance à la fois pour mieux se différencier des pays pauvres et pour se situer comme modèle de ces pays: rêve qui doit les hanter et leur imposer le sentiment de leur subordination.

Cette richesse est rarement celle de l'usage des biens. Beaucoup plus celle du droit de les accumuler, d'en priver les autres. Univers où l'on montre, où l'on se montre, plus qu'on ne jouit. La société dite « de consommation » est, en réalité, celle où la consommation importe infiniment moins que la présentation des produits, leur achat, leur fermeture répétée sur eux-mêmes. Dans l'art américain actuel, peu de déjeuners sur l'herbe, de repas de famille ou d'orgies. La plupart des bouteilles et des boîtes de Warhol sont fermées. Dans *The Beanery*, le spectateur est coincé dans le bar, frustré. Hot-dogs, gâteaux, glaces sont sous cellophane, derrière des vitrines. Les produits se donnent au regard pour se refuser au goût. Excitant le désir sans jamais vouloir le satisfaire, ils anticipent leur mise en scène, leur approbation par la peinture ou la sculpture. Nourritures pour l'œil! De même, les femmes des *Nus américains* de Tom Wesselmann sont, comme on dit vulgairement, *comestibles*; mais, simultanément, lavées et relavées, déodorisées, objets hygiéniques et artificiels, elles sont intouchables, « impénétrables ». Curieuse consommation où l'aliment n'est plus fait pour être mangé; où le corps féminin s'exhibe dans la distance, s'expose *pour ne pas* être aimé. Les nourritures à dévorer, les femmes à caresser, Henry Miller les trouve davantage à Clichy qu'aux U.S.A.

La menace que représente la société « de consommation » n'est pas celle que les discours habituels rabâchent. Elle n'est pas un monde auquel manquerait un « supplément d'âme », où les valeurs se perdraient au profit des seules jouissances de la quotidienneté. Se sont ces jouissances qu'a surtout écartées *l'américan way of life*.

Etrange consommation que décrit Warhol. Normalement destinées à être ouvertes, les boîtes de soupe restent le plus souvent closes. Normalement destinées à protéger leurs passagers, les boîtes d'hommes (que constituent les automobiles) s'écrasent, se déchiquettent, s'ouvrent (par exemple *Orange Disaster*, 1963). Univers où les hommes ne consomment guère et deviennent les seules matières vraiment consommables. Aliments pour la mort.



WAYNE THIEBAUD. Drink Syrups. 1961. Huile sur toile. 61 x 91,5 cm. Allan Stone Gallery, New York.

Désirer le vide

Les glaces, boîtes, nourritures pasteurisées, congelées, ont alors tendance à se répéter, à se multiplier en séries, à envahir l'espace. A faire désirer le vide comme lieu débarrassé des encombrements, des embouteillages.

Dans un article qu'il consacre à Rothko (1), Michel Butor est amené à définir l'art de Rothko comme la production d'une « aire de propreté », d'un « lieu d'aération, de purification ». Il insiste sur l'opposition entre l'œuvre de Rothko et New York encombré: « Les vitrines sont si bondées de marchandises médiocres que même les plus authentiques trésors y deviendraient méconnaissables. Une espèce de crasse et de pléthore avilit tout. Si j'entre dans un drugstore, mes yeux où qu'ils se tournent seront arrêtés par des inscriptions publicitaires me vantant avec les adjectifs les plus pompeux les produits les plus ordinaires. »

L'encombrement, l'amoncellement constituent un univers de l'addition, auquel Butor oppose l'art de Rothko. Un tel univers, les œuvres de Warhol, de Lichtenstein, etc., ne cessent de le redoubler.

TOM WESSELMANN. Still Life 39. 1964. 56 x 59 x 18 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).





KIENHOLZ. The Beanery. 1965. (Photo André Morain).

Ils étalent des produits qui présentent l'étrange rage de parler, de se nommer, d'inscrire sur eux-mêmes leur propre marque, comme s'ils s'adressaient à des individus aux papilles gustatives définitivement anesthésiées. « Je suis la bière Ballantine, la soupe Campbell... »

Au début d'*Alice au pays des merveilles*, Alice rencontre un flacon où s'impriment les deux mots: *Bois-moi*. Puis, sur un tout petit gâteau, les mots *Mange-moi* sont « très joliment tracés avec des raisins de Corinthe ». L'art américain récent montre comment de telles injonctions se multiplient d'autant plus qu'elles signifient l'inverse de ce qu'elles prétendent: Ne me mange pas; ne me fais pas l'amour; ne me bois pas; achète-moi; échange-moi; regarde-moi; montre-moi; étale-moi.

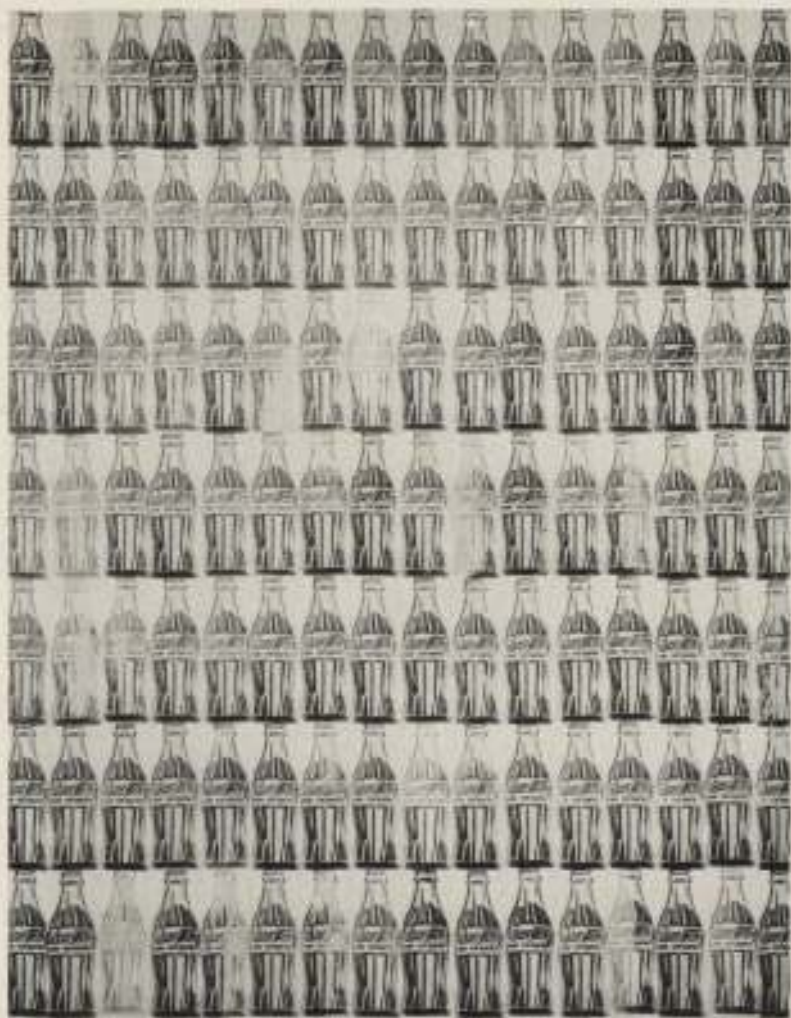
A ce bavardage incessant, à cet étalage mêlé d'interdits, à ce désir toujours inassouvi, le silence des tableaux de Rothko ne constitue pas la seule réponse. Les jouissances effectives que présentent certains films de Warhol; celles qu'instaurent (plus ou moins maladroitement) certains happenings: ces satisfactions sont à l'horizon des déceptions que met en scène ce qui s'est appelé le pop-

CLAES OLDENBURG. Gâteaux, Mice Museum, 1972. (Photo André Morain).





ROY LICHTENSTEIN. Hot Dog. 1963. Huile sur toile. 51 x 91,5 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.



Coca-Cola

art. Mordre dans un poulet cru, partager le pain ou les pommes en une messe laïque, permettre aux corps de n'être plus étrangers l'un à l'autre: ce sont là quelques actions qu'organisent artistes et troupes de théâtre (par exemple le *Bread and Puppet*). Une nostalgie existe, que l'art recueille: les Américains souhaitent que l'oralité ne soit pas nécessairement le lieu de la séparation, de l'insatisfaction. Dans un récent roman d'anticipation (2), le plaisir le plus haut s'obtient dans l'acte oral: « Puis miséricordieusement ses paupières se fermèrent (...) et elle le poussa dans sa bouche comme un gros morceau de melon sucré. » Ce texte peut apparaître comme le redoublement de certaines scènes de *Blue Movie* d'Andy Warhol (3). Ainsi tourne l'analyse: la peinture renvoie à un film; la monstration de l'alimentaire se continue en une activité érotique; la description critique d'une économie s'achève dans l'évocation d'un plaisir. Il ne s'agit plus d'acheter, de regarder le melon; il devient métaphore d'un corps désiré.

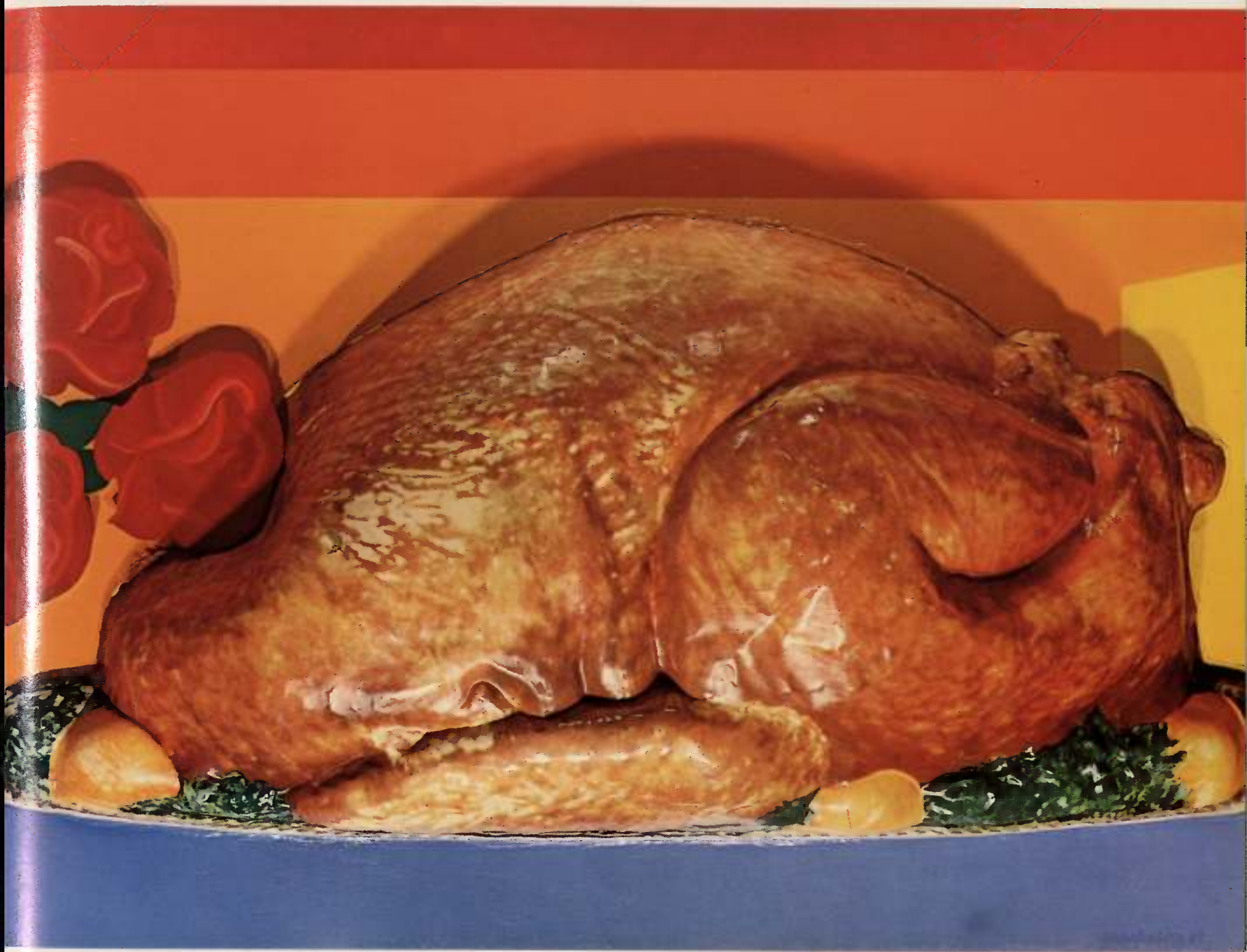
GILBERT LASCAULT

(1) Michel Butor, « Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko », *Répertoire III*, Ed. de Minuit.

(2) Norman Spinrad, *Jack Barron et l'éternité*, trad. fr., R. Lafont, p. 277.

(3) Filmé en 1968, joué par Viva et Louis Waldon. Le dialogue complet du film a été publié, accompagné de 100 photos par Grove Press, Inc., New York, 1970.

ANDY WARHOL. Green Coca-Cola Bottles. 1962. Sérigraphie sur toile. 210 x 144 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).



TOM WESSELMANN. Still Life (Dinde). 1962. (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

Un grand collectionneur européen d'art américain:

Giuseppe Panza

par Guido Ballo

La collection Panza, je l'ai vu naître et se développer, mais je l'avais un peu perdue de vue depuis plus d'un an et pourtant, ma visite récente à la villa de Varese a encore réussi à m'étonner. Evidemment, avec les nouvelles acquisitions, on est assez loin de l'atmosphère singulière de la salle de séjour milanaise: c'est une pièce à laquelle des meubles anciens donnent un prestige sévère, mais ce sont surtout les toiles accrochées aux murs qui créent une atmosphère tendue, dans un *environnement* exceptionnel. Aujourd'hui, on recherche l'*environnement* de différentes manières, mais ici l'ambiance, qui oblige le visiteur à participer et agit sur lui — surtout lorsqu'il prend part à un repas familial — est créée de la façon la plus directe: entièrement noires et blanches, les toiles de Franz Kline, dans la juste séquence de leurs formats, mettent en évidence l'énergie vitale du signe-geste,

au point qu'on n'a pas l'impression qu'il s'agit de toiles distinctes mais d'une seule grande œuvre en différents morceaux, au rythme hallucinant. De toute la collection Panza, cette salle est sans doute la plus fortement expressive dans sa cohérence; elle révèle non seulement le goût, mais le tempérament tout entier de Giuseppe Panza.

Giuseppe Panza est, en substance, un nouvel humaniste; chez lui la raison prend le pas sur les intrications — attirantes, pourtant — de la vie irrationnelle. Cela explique la cohérence linéaire de sa collection, résolument orientée vers l'art des Etats-Unis, après les acquisitions européennes des premières années (Fautrier et Tàpies). En plus des Kline, il possède une stupéfiante série de Rothko, exposée dans les salons et aux murs de l'escalier intérieur de sa villa de Varese. Manque Pollock, cependant, et aussi Newman, De Kooning

M. et Mme Giuseppe Panza dans la « salle » des Franz Kline de leur maison de Milan (Photo Gian Sinigaglia).



et divers autres Américains de l'*Action Painting* et de l'école abstraite; mais dès le départ, Giuseppe Panza a choisi d'exclure les noms des peintres morts ou déjà trop affirmés (dont certains, désormais, sont inaccessibles); avec un sens subtil de l'aventure, il s'est tourné vers les plus audacieuses recherches de l'avant-garde: vers le Pop Art (au moment où personne ou presque n'en achetait), puis vers le *Minimal* et enfin vers l'art pauvre et le conceptuel américains.

J'ai dit l'étonnement que j'ai ressenti lors de ma dernière visite à la ville de Varese; en fait, j'ignorais que Giuseppe Panza avait transformé les anciennes écuries en salles dont chacune a été réservée à un nouvel artiste américain ou à un groupe de recherches. Ainsi ont surgi de nouvelles séries d'*environnements* d'autant plus rares qu'ils sont aménagés dans des bâtiments du XVIIIème siècle, dans la verdure, en sorte que la coexistence de l'ancien et de la nouveauté la plus audacieuse fait naître de nouvelles sollicitations émotives.

Je voudrais maintenant rapporter notre conversation, qui fera apparaître, mieux que tout commentaire, la singularité de cette collection.

Tu n'appartiens pas à une famille d'artistes ou de collectionneurs; comment t'est venue cette passion, et comment se fait-il que tu te sois orienté vers certaines avant-gardes au moment où personne n'y croyait?

« Depuis mon enfance je suis un passionné de l'art. Je me souviens qu'encore adolescent, au lycée, en feuilletant l'encyclopédie Treccani, je m'amusais à cacher les légendes et à essayer de deviner à quel artiste, à quelle école, à quelle époque appartenaient les œuvres reproduites. Avant de commencer à collectionner, je m'intéressais aussi bien à l'art ancien qu'à l'art moderne et contemporain, puis je ne me suis plus intéressé qu'à l'art contemporain: quand il est de haute qualité, sa force d'attraction, l'émotion qu'il donne sont plus grandes que celles d'une œuvre ancienne, parce qu'il devient partie intégrante de notre vie. Il est quelque chose que nous pouvons expérimenter totalement, parce qu'il ouvre à notre esprit de nouveaux territoires; il nous fait avancer dans notre connaissance intérieure, il interprète des faits et des situations qui jadis n'existaient pas et que par conséquent les artistes ne pouvaient pas imaginer. Cela ne signifie pas qu'il y ait incompatibilité entre l'ancien et le nouveau, au contraire; le second dérive toujours du premier et sans le passé, on ne saurait interpréter les œuvres d'aujourd'hui.

Le fait que peu de collectionneurs achètent les œuvres qui m'intéressent ne m'a jamais préoccupé. Jamais je ne me suis demandé pourquoi les autres n'apprécient pas les artistes qui me plaisent. En 56, quand j'achetais des Kline et des Tàpies, les autres se mettaient à rire en les voyant; en 50, ceux-là même qui auraient dû comprendre Rauschenberg ironisaient sur les objets qu'il incorporait à ses œuvres. En 62, devant mes Oldenburg,

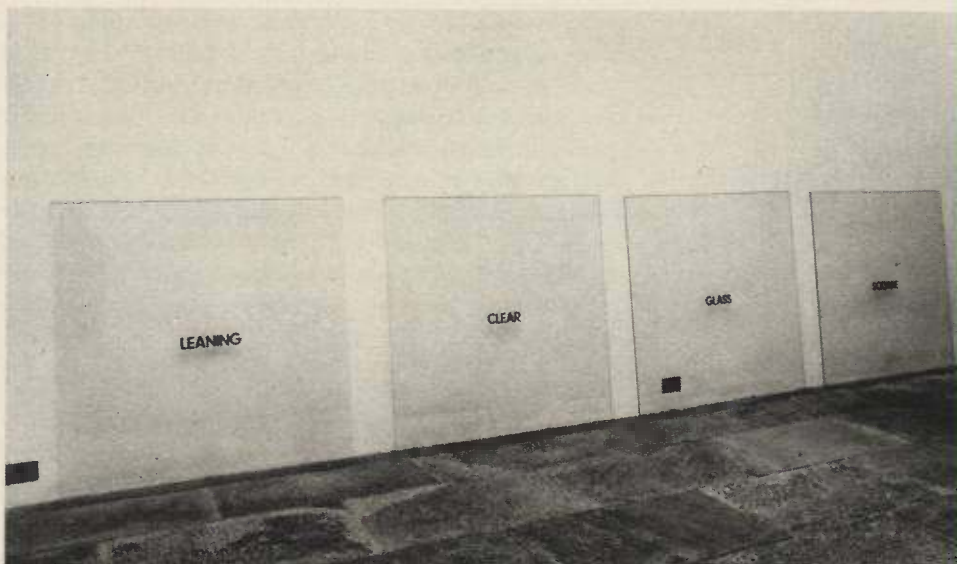


BRUCE NAUMAN. Corridors. Coll. G. Panza, Varese.



« Environnement » de FLAVIN, MORRIS et RYMAN. Coll. G. Panza, Varese.

JOSEPH KOSUTH. Glass Leaning. 1967. Coll. G. Panza, Varese (Photos Gian Sinigaglia).



mes Lichtenstein, mes Rosenquist, des critiques d'art qualifiés m'exhortaient à me débarrasser de ces « dérisions du véritable art moderne » (pour eux, il s'arrêtait à Kline et à Rothko).

Mes choix, je les ai faits pratiquement seul, si l'on excepte le soutien de quelques marchands qui s'intéressaient à cette forme d'art et de quelques critiques engagés dans l'art expérimental.

Cela ne m'a jamais gêné; bien au contraire cela me plaisait parce que cela me forçait à un sévère travail d'analyse critique, qui me permet de connaître plus à fond ce que je suis en train d'acheter et me donne, par conséquent, une plus grande sûreté de jugement.

C'est également intéressant du point de vue économique: presque toujours, j'ai acheté des œuvres qui n'intéressaient que très peu de collectionneurs, d'où une faible concurrence et la possibilité de choisir, parmi un grand nombre d'œuvres disponibles, les meilleures, et à des prix avantageux. Si j'avais fait autrement, je n'aurais que le dixième de ce que je possède. »

Je sais que tu vas souvent aux Etats-Unis. Achètes-tu directement aux artistes, ou dans les expositions internationales (Biennales, Kassel, Pittsburg), ou bien aux marchands américains?

« Je vais aux Etats-Unis une fois par an, en automne, mais j'entretiens des liens continus avec les galeries, par qui je me fais envoyer les photos des nouvelles œuvres. Quand je connais l'artiste, il m'est facile de juger de la qualité d'une œuvre sur photo; même si celle-ci n'en donne pas une idée globale, elle présente cependant le grand avantage de permettre de revoir l'œuvre à plusieurs reprises, à des moments successifs. Ainsi la réflexion est continue et fait le tour de différents points de vue.

Si par contre on se réfère à une image mémorisée, le risque d'erreur est beaucoup plus grand parce qu'on se souvient de la première impression, qui est rarement exacte, surtout s'il s'agit d'un nouvel artiste dont il faut découvrir le langage, avec la recherche difficile que cela implique. Je n'achète pas aux artistes mais toujours aux galeries. Je n'aime pas discuter des prix avec eux, ni faire mon choix en leur présence. Je n'ai jamais rien acheté pendant les grandes manifestations internationales, si ce n'est un Tàpies, à la Biennale de 1958.

Certains marchands ont une action déterminante; sans leur travail de sélection préliminaire et de recherche attentive, intelligente et sensible dans le monde complexe et déroutant des artistes qui expérimentent de nouveaux modes d'expression et de nouvelles idées, il me serait très difficile de discerner les personnalités les plus importantes. Par exemple, c'est grâce à Leo Castelli et à Dick Bellamy que j'ai pu acheter, en 1962, beaucoup d'œuvres pop; et c'est grâce à Sperone et à Fischer que j'ai acheté des conceptuels en 69 et 70. »

Je connais désormais les artistes de ta collection, mais peux-tu me dire selon quels critères successifs tu l'as développée?

« J'ai commencé en 56 avec Tàpies et Kline, suivis par Fautrier, en 58; ensuite j'ai acheté mes premiers Rauschenberg et mes premiers Rothko en 59; puis Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, en 62; Robert Morris, Dan Flavin en 66; Larry Bell et Irvin en 67; Richard Serra en 68; Weiner, Huebler en 69; Kosuth, Barry, Bruce Nauman, Richard Long, Sol Lewitt, Dibbets, Maurizio Mochetti en 70; et enfin, en 71, Ryman et Fulton. »

Pourtant des noms manquent à ta collection, des noms qui seraient pourtant nécessaires à un panorama des nouvelles avant-gardes internationales. Par exemple, pour le Pop, il manque Warhol. Pourquoi? Penses-tu combler cette lacune?

« Les absences importantes sont la preuve de mes erreurs et des limites de mon jugement. En 56, Pollock, Burri, Clifford Still, De Kooning et Wols étaient déjà chers, mais on pouvait encore acheter des Dubuffet à des prix accessibles.

Bacon n'était pas très cher, en 58, mais je n'en ai jamais acheté parce qu'il était loin de ma sensibilité, même si je sentais que c'était un artiste important. Mais ne pas avoir compris Warhol alors que j'ai été dans son atelier en 62, quand ses plus beaux tableaux ne dépassaient pas mille dollars, voilà l'erreur monumentale. J'ai voulu la réparer, un peu plus tard, mais entre 63 et 68 il y a eu une crise économique en Italie et j'ai dû me limiter sérieusement dans mes acquisitions. »

Tu as été l'un des premiers à acheter du conceptuel et de l'art pauvre: comment concilies-tu cela avec la protestation des artistes contre la commercialisation, contre le « système »? Ta demeure est en train de devenir un musée dans lequel le conceptuel finit par se réaliser en tant qu'objectivation concrète. Que penses-tu de cela?

« Les premières œuvres conceptuelles, je les ai vues à l'exposition de Berne — *When attitude becomes form* — en avril 69, organisée par Szeeman, exposition extrêmement importante du point de vue historique car elle rassemblait tous les artistes qui s'affirment actuellement.

Quand je me rendis à New York l'automne suivant, je cherchai vainement à rencontrer Seth Siegelau, le promoteur du groupe américain; alors j'ai acheté mes premiers Huebler et Weiner chez Sperone, qui intelligemment avait commencé à s'occuper de ces artistes.

Ce qui m'intéresse dans ces œuvres, c'est l'idée qui les inspire; au lieu de se manifester par un discours philosophique, elle est visualisée; la forme devient un sous-produit de l'idée, indispensable, même si elle est un élément subordonné. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, des idées communicables uniquement à travers un raisonnement philosophique ont été visualisées, par des moyens nouveaux et appropriés, offrant ainsi une possibilité de compréhension immédiate.

Beaucoup de gens objectent que précisément, cette compréhension n'est pas immédiate, mais ce n'est pas vrai. Il faut d'abord assimiler le langage de ce nouveau mode d'expression; quand on a compris comment fonctionne la relation pensée-image, la possibilité de compréhension est immédiate. Mais comme dans toute recherche esthétique, il faut comprendre ce rapport. »

C'est vrai. Mais tu n'as pas répondu à ma question: les artistes de l'art pauvre et du conceptuel s'opposent à toute commercialisation et au système marchand. Les aurais-tu eus gratuitement?

« Gratuitement? Allons donc, je les ai payés, et cher. »

Plus cher, relativement, que les Pop à leur époque?

« Bien sûr, plus cher. »

Mais alors, l'opposition au système, à la commercialisation, que devient-elle dans tout cela?

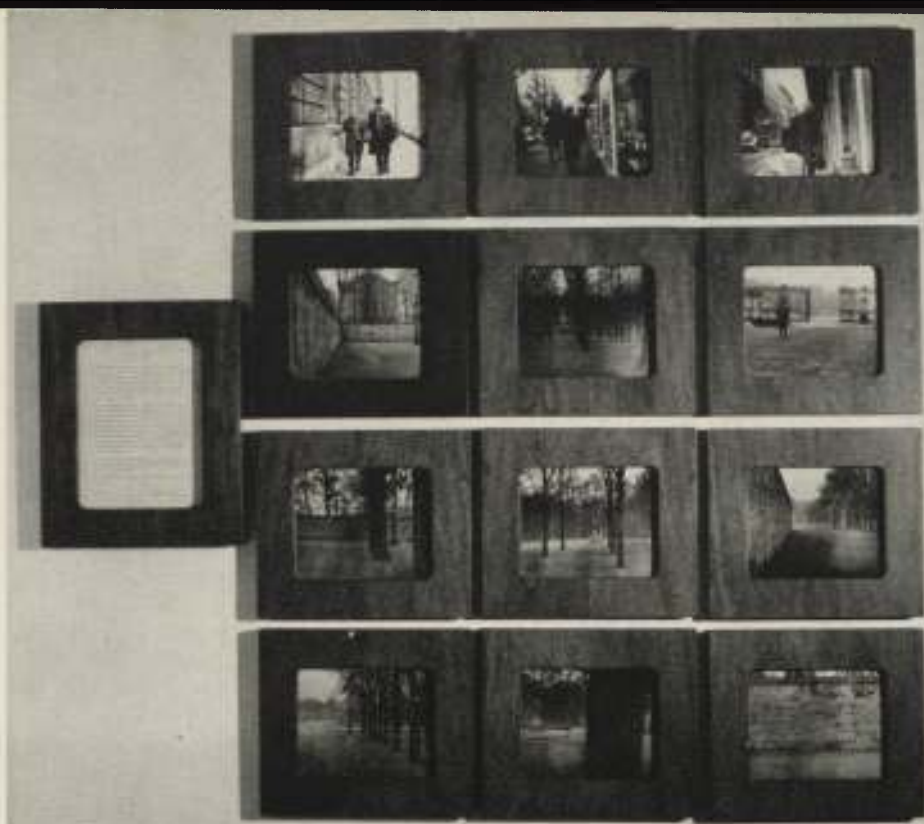
« Personnellement, je pense que lorsqu'une œuvre d'art, conceptuelle ou non, se visualise, elle finit par devenir un objet et par entrer dans le système; et si cet objet est de haute qualité, il se rarefie, et son prix monte.

C'est le cas, typique, pour On-Kawara, qui compose des dates, et qui déclare néanmoins qu'il vend toujours plus cher, de façon à décourager l'acquéreur éventuel. »

Les futuristes tendaient déjà à une interférence des arts et des sens dans leurs œuvres dynamiques: aujourd'hui, dans ces œuvres récentes de ta collection, l'interférence entre son et image, entre mécanisme et effet visible et sonore ne te fait-elle pas trouver un peu dépassées les autres images, qui se réduisent à la seule visibilité? Ou bien, finalement, préfères-tu encore la visibilité la plus absolue? Je sais que ma question est un peu schématique, parce que dans chaque œuvre, des moyens divers peuvent produire des effets artistiques différents, mais ce qui m'intéresse, c'est ta réaction psychologique en tant que collectionneur.

« Pour moi, il ne s'agit pas seulement de rapports entre les différents sens et l'image, mais d'une synthèse des différents rapports entre l'individu et l'ambiance. Par exemple, dans les œuvres de Nauman, le toucher, l'ouïe ne sont pas utilisés isolément, mais comme moyens de percevoir une situation environnementale qui conditionne tout l'être et qui l'insère dans un espace déterminé, et déterminant de situations psychiques spécifiques. Les œuvres de Nauman sont d'inspiration métaphysique, il veut atteindre son objectif en attaquant l'individu dans toutes ses composantes physiques et mentales.

Quand on marche au milieu des prés, on absorbe des sensations de toutes parts. l'odeur de la terre humide, de l'herbe qu'on foule, la chaleur du soleil sur la peau, l'impression de se trouver dans un espace illimité. Nauman veut arriver à quelque



DOUGLAS HUEBLER. Duration Piece No. 4. 1970. Coll. G. Panza, Varese (Photo Gian Sinigaglia).

chose de semblable — ou peut-être d'opposé — par le moyen d'une nature artificielle. »

Ces environnements de Nauman demandent beaucoup d'espace: comment fais-tu?

« C'est bien ce qui m'inquiète. Jusqu'à maintenant, les vastes écuries et les remises construites par le marquis Menafoglio ont fait l'affaire, mais à présent je n'ai presque plus de place et je ne sais pas du tout quelle solution envisager. Mais je me suis déjà rendu compte que quand on aime quelque chose, on finit toujours par lui trouver l'emplacement idéal; il suffit d'être patient, et de chercher. »

Dernière question, de caractère familial, celle-ci: il y a maintenant longtemps que je connais ta femme, qui n'est pas seulement belle, mais aussi intuitive et intelligente. Quelquefois, au cours d'une conversation, elle ironisait gentiment sur la collection, de plus en plus envahissante et toute prête à jeter dehors les habitants de la maison. Mais j'ai bien vu qu'elle était fière de cette collection et je me suis demandé si elle n'en était pas, souvent, l'instigatrice secrète, si elle ne participait pas aux différents choix. Est-ce que je me trompe?

« Pas du tout, c'est tout à fait exact. Mes rapports avec ma femme sont excellents parce que justement nous sommes en accord complet. Elle est pour moi une conseillère précieuse, à qui je sou mets mes choix et qui ne donne jamais son assentiment à la légère, mais son sentiment profond, qui m'est toujours utile. Quand nos cinq enfants lui en laissent le loisir, elle m'accompagne dans mes voyages et dans mes visites de galeries et d'ateliers. »

GUIDO BALLO

Traduit de l'italien par Angela Delmont.

Les happenings: le théâtre et la conserve

par Bernard Noël



Allan Kaprow (au centre) au cours d'un des ses happenings
(Photo Robert R. McElroy).

« Coca-Cola, Shirley Cannonball? », happening d'Allan Kaprow.



La culture est comme la conserverie: elle rêve de récipients, éventuellement en forme de têtes, à l'intérieur desquels le temps ne passerait pas. Et cependant qu'on fait encore et encore des réserves, le monde a faim — de plus en plus faim. Ainsi peut-être va-t-on s'apercevoir à travers le manque que tout est physique, et que, dans le besoin il n'y a que des différences de niveau ou d'intensité. Alors, je l'espère, ou ouvrira toutes les boîtes, et ce sera la fête.

Cette fête, qu'il faut collective et généralisée, l'histoire en fournit quelques exemples restreints — assez toutefois pour que nous sachions qu'elle ne saurait être que théâtrale. On voit aussi que, religieuse à l'origine, de siècle en siècle elle se laïcise, et qu'à la fin elle sera donc jouée par tous. D'où l'idée qu'il vaudrait mieux jouer solidairement ce qui nous dépense à mort, au lieu de conserver un quant à soi qui ne sauve rien, sinon l'isolement favorable à l'ignorance et à la catastrophe.

Il y a des épidémies de théâtre. C'est, dirait-on, quand la vitalité est à son comble, et la solitude par conséquent plus consciente. La dernière s'est produite à New York, au début des années soixante, et à l'époque où l'Amérique croyait avoir conquis son autonomie artistique. Significativement, alors que partout en Occident le théâtre a toujours relevé de la littérature, cette fois il incuba chez les peintres et ce fut eux qui le répandirent. Cette épidémie-là, quoique brève et fort limitée, n'est pas moins exemplaire, car elle eut sa forme particulière, et qui a déjà profondément affecté tout ce que l'on appelle « théâtre ».

Cette forme a reçu le nom de *happening*, bien que ce mot ne la définisse pas plus que le mot Dada ne définissait à priori quelque chose. Allan Kaprow, qui l'inventa involontairement, le trouve malencontreux, car à l'origine il ne l'avait utilisé que de façon « neutre » et seulement pour éviter d'être pris aux mots du genre « pièce de théâtre », « représentation », « jeu », etc. Mais d'autres artistes le trouvèrent commode, l'utilisèrent, et il devint presque aussitôt l'étiquette sous laquelle ses propres créateurs reconnurent le produit de leur création.

Qu'est-ce qu'un happening? Ni une forme fixe, ni un genre établi, et surtout pas, comme tendraient à le suggérer son nom et ses pâles imitateurs

français, un spectacle improvisé. A première vue, cela ressemble à un collage en mouvement — un collage où les acteurs n'ont pas plus d'importance que les objets. La parole elle-même y est sans valeur: c'est un bruit comme un autre. Quant à l'action, elle demeure indéterminée. Il y a action parce qu'il y a mouvement, un point c'est tout. Et le sens, s'étonnera-t-on? Le sens est lié à l'action et à l'espace qu'elle occupe, mais il ne paraît pas « signifié », car l'enchaînement reste a-logique. Il s'ensuit que, pour une fois, le « sens » n'est pas réducteur: il ne rassemble pas de l'inconnu pour le ramener à du connu; il n'est pas explicatif: il secrète de l'inconnu et le dépense tel quel. Librement.

On est tenté, bien sûr, de rechercher les références culturelles de pareil spectacle, afin de le mettre en boîte. Toutefois, quand on a énuméré les séances Dada, la *Merzbau* de Kurt Schwitters, la musique d'ameublement de Satie et le théâtre de la cruauté, peut-être s'est-on fait plaisir, mais que sait-on de plus? La nouveauté radicale du happening est qu'il engendre une sorte de *physique*, où la réaction du spectateur compte autant que le « jeu » puisque c'est elle qui fait le théâtre. Que le théâtre ne soit même que cette *réaction*, laquelle affecte également les deux côtés de la rampe, voilà une vérité aussi ancienne qu'elle est anciennement oubliée. Il y a donc dans le happening retour aux sources — retour à un passé du théâtre où le sens du spectacle se confondait avec une décharge d'énergie et non pas avec un récit sensé. Ce retour est-il-délibéré? Assurément pas, car il n'a rien d'archéologique: il n'est pas le fait de « spécialistes » mais de peintres, et il paraît bien lié au contexte artistique.

Le fait majeur dans le domaine de l'art est alors la découverte de la notion d'*environnement*. L'art cesse d'être contenu sur les murs pour envahir toute la pièce: il ne se contente plus de simuler un espace, il s'approprie l'espace réel. Mais ce faisant, il le dramatise, et l'œuvre devient spectaculaire. Si, par exemple, l'on pense à Kienholz, comment baptiser ses « pièces »? Il ne s'agit plus de peinture ni de sculpture, mais d'un décor où rien ne se joue, ne s'est jamais joué, et qui pourtant cristallise tous les jeux imaginables dans le cadre fixé par ses éléments. Que tout y soit tellement disponible et à la fois si précisément jalonné fait que le spectateur se trouve face à face avec une absence qui le violente et qu'il lui faut combler. Et c'est sa réaction qui va donner un sens à ces œuvres, qui n'immobilisent un volume d'espace réel que pour en faire une fascinante conserve d'absence. Les choses, ici, ne meublent qu'elles-mêmes; de ce fait, elles indiquent qu'il y a entre elles un vide — à moins qu'elles ne soient là que pour constituer ce bord sans lequel il n'y aurait pas de trou. Et le trou, voilà bien la seule bouche par laquelle puisse de nos jours parler le Destin, et renaître la tragédie.

Keinholtz n'est qu'un exemple destiné à situer un arrière-plan, car même s'il n'a rien à faire avec



« Mouth », happening de Robert Whitman (Photo Robert R. McElroy).



le happening, il illustre parfaitement l'évolution de l'art vers le spectacle. Tout comme, d'une autre façon, les personnages en plâtre de George Segal, à jamais figés dans une attitude réellement si passagère qu'elle contredit leur immobilité jusqu'à l'absurde: jusqu'à tisser autour de chacun d'eux ce qu'on ne saurait appeler que le double-jeu d'une présence absente. Là encore, il s'agit d'un trou: d'un trou intérieur.

Le happening eut pour centre principal de « création » la galerie Reuben, à New York. Et il est bien entendu significatif que les représentations aient eu pour « scène » un lieu traditionnellement réservé à l'exposition d'œuvres d'art. Ce lieu, qui fut loin d'être exclusif puisque des happenings furent représentés ailleurs, à New York, et à travers l'Amérique, demeure cependant le foyer d'où tout rayonna. La « première » eut lieu le 4 octobre 1959. L'œuvre annoncée avait pour titre: *18 Happenings in 6 Parts*, et l'invitation précisait qu'il s'agissait là d'un nouveau « médium » que l'auteur, Allan Kaprow, trouvait « assez rafraîchissant pour ne pas lui avoir cherché un nom ». (Ce nom devait surgir du titre même de l'œuvre sans qu'on sache qui d'abord l'en tira.)

Allan Kaprow avait cloisonné l'espace de la galerie de manière à y délimiter trois petites pièces séparées par de grandes feuilles de plastique à travers lesquelles une vision très vague était possible. Ces pièces communiquaient par une enfilade de portes, et toutes trois étaient ouvertes d'un côté sur un long corridor. Les spectateurs furent répartis dans chacune de ces pièces sur des rangées de chaises. Des lumières de couleur s'allumaient et s'éteignaient alternativement. Dans la première et la dernière pièce, l'un des « murs » était un vaste collage. Le programme annonçait six « participants »: trois hommes et trois femmes, et il prévenait les spectateurs qu'eux-mêmes jouaient un rôle et qu'ils devraient changer de siège et de lieu à des moments prévus.

Tout commença par des bruits: celui d'une cloche répétant à l'infini la même note, puis celui de sons désaccordés, dont la source semblait se déplacer sans cesse à cause de leur diffusion par quatre hauts-parleurs. La lumière s'éteignit dans la troisième pièce; deux hommes et trois femmes parurent: ils avançaient à la file, très lentement. Les femmes entrèrent dans la 2; les hommes dans la 1. Mais déjà raconter c'est trahir, car le récit introduit une continuité absente de l'action, qui toujours se prolonge par séquences, avec des ruptures faisant que si tout se succède, rien ne s'enchaîne. D'ailleurs, il y a trois lieux, et le titre même annonce « 18 happenings » et « 6 parties ».

Ce qui commence, le 4 octobre 1959, avec les *18 Happenings in 6 Parts*, ce n'est pas seulement un nouveau théâtre, c'est *Le théâtre* du monde nouveau. Sans doute est-il sommaire, sans doute lui arrive-t-il de friser le canular, mais mieux vaut un canular qui vous met en question que du psychologisme et des discours. On peut indiquer déjà les traits principaux de ce théâtre. D'abord, il est pu-

rement visuel avec, selon les cas, un bruitage plus ou moins important. Il ne procède pas par développement d'une action, mais par rapprochement, par agglomération des images. En conséquence, il délaisse la liaison pour la juxtaposition. Son vocabulaire fait de déplacements, de gestes, d'objets en situation a tendance à proliférer car il s'adapte facilement, en guise de contexte, tout l'espace dans lequel il s'énonce. De là, une espèce de ritualisation, chacun se sentant peu à peu joué par un mouvement dont la banalité se dédouble constamment pour suggérer le symbole. C'est que le simple fait, par exemple, de presser un fruit ou de se brosser les dents devient, par sa publicité, l'archétype d'un comportement et se charge ainsi d'une densité dramatique analogue à celle que pouvait émettre la représentation de la passion ou de la mort. Jim Dine, grand peintre presque inconnu en France et auteur de plusieurs happenings, explique qu'il était pour lui essentiel d'être son propre acteur, ses happenings étant tellement liés au quotidien même de sa vie qu'il n'aurait su transmettre à quelqu'un d'autre ce qu'il voulait représenter. Cette déclaration se situe sans doute au niveau d'un travail et d'une symbolisation naïfs, mais l'intéressant est qu'elle plaide pour un monisme, et que le théâtre est moniste. Jim Dine raconte que lorsqu'il donna *The Vaudeville Show*, il apparut à la fin vêtu de rouge et un chapeau de paille sur la tête. A chaque bras, il avait une fille nue taillée dans du carton sur le modèle des poupées javanaises. « Je me mis à danser, dit-il. Je ne sais pas comment je réussis à exécuter cette danse. Je ne pourrais jamais la refaire. Mais la tension montait, les gens scandaient en criant: encore, encore... Ce fut une scène inimaginable. Je n'ai jamais senti une pareille participation. Et les gens s'en souviennent comme d'une nuit fantastique... » Le théâtre n'est-il pas avant tout cette « nuit fantastique »? — nuit qui demeure indéfinissable parce qu'irréductible, et qui donc ne se conserve pas.

Dans un happening, les rêveries d'un homme deviennent les rêveries primitives de tous les spectateurs, non pas à travers une compréhension croissante, mais à cause d'une contamination qui, par rapport à l'intelligence, ne peut se qualifier que de sauvage. C'est qu'il existe une poésie physique — seulement physique —, qui déclenche un appel au centre du corps, et le baillement formidable d'une bouche d'ombre. Et cette bouche se met de la partie avec toutes les autres, ses semblables, si bien que la « représentation » qui, en chacun, les a décousues, cesse d'être devant / dehors pour devenir l'unisson de toutes ces bouches: la personification de leur souffle. Alors se produit le grand retournement, qui fait que chaque geste est la forme du souffle d'ombre, et chaque chose et chaque mouvement et chaque visage est la forme et disparaît dedans.

Comment s'opèrent ce rassemblement et cette fusion? A l'aide d'un système de signes, qui varie d'un auteur à l'autre, mais qui doit toujours son

efficacité à son évidence. Dans *Coca Cola, Shirley Cannonball?* d'Allan Kaprow, un gigantesque pied et une cabine téléphonique sont les protagonistes principaux; dans *The Burning Building* de Red Grooms, ce sont les pompiers et un incendie. Dans *Mouth* de Robert Whitman, tout se déroule à l'intérieur d'une bouche dont les chaises des spectateurs sont les dents, et le sol la langue. La symbolisation s'effectue à partir de choses simples, et c'est sa force. On est là devant une sorte de langage premier, qui s'écrit directement, chaque image représentée se juxtaposant aux autres comme un pictogramme à un autre pictogramme. D'où l'importance capitale, dans le happening, de la composition des images, c'est-à-dire de la *Mise en scène*.

Artaud affirmait: « c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite ou parlée » (cfr. *Le Théâtre et son Double*, coll. Idées, pages 58/59). On dirait que les auteurs de happenings ont spontanément obéi à Artaud. Chez eux, point de « textes » mais une élaboration très précise du cadre et des correspondances qui s'établiront entre lui et les actions représentées. Tous insistent sur le travail préparatoire, parfois assez long. On a cru, parce que ce travail ne consiste pas, ou très peu, en « répétitions » que les happenings étaient improvisés. C'est vouloir rapporter un schéma traditionnel à quelque chose qui lui échappe. Les happenings n'ont pas besoin d'être répétés parce que le jeu et les mots y ont infiniment moins d'importance que l'organisation de l'espace, sa répartition et sa polarisation. Le participant est davantage « joué » par l'espace qu'il n'y joue, et l'indication de quelques déplacements peut lui suffire. Mettre en scène, ce n'est point fixer à tout jamais le déroulement d'une action, mais lui préparer si bien le terrain qu'elle puisse y être lâchée à la découverte d'elle-même et de son inconnu.

Il n'y a pas de théorie du happening chez ses auteurs, sauf Claes Oldenburg, qui en limite d'ailleurs la portée en l'intégrant à son entreprise d'étalement et d'altération des objets réels. Pour lui, le happening est « une méthode d'utilisation des objets en mouvement, et aussi des gens qui sont en eux-mêmes aussi bien objets qu'agents de mouvement ». Cela revient à dire qu'il traite le happening comme une sorte d'exposition mobile, ou plutôt d'espace rendu mobile par le jeu qui met en évidence la relation existant entre des objets autrement inertes. Parfois, dirait-on, Oldenburg est au bord d'introduire une intrigue; c'est que, non content d'organiser l'espace, il dispose aussi les actions de manière à composer un motif. Par exemple, dans *World's Fair II*, représenté les 25 et 26 mai 1962, il y avait une immense table sur laquelle deux personnages en déposaient un troisième au visage blanc et à l'aspect cadavérique. Le « mort » une fois étendu, les deux autres le contemplaient longuement, puis l'un montait sur la table et entreprenait de vider les poches du



Un happening de Claes Oldenburg.

mort, en disposant en tas ses trouvailles. Ensuite, il fouillait tous les plis des vêtements, puis la bouche, le nez et mêmes les intervalles entre les orteils... Plus tard, une fille entrait, et balayant tous les objets découverts, elle les faisait tomber dans un carton...

Pour Oldenburg, tout ce qui nous arrive est double: réel et clair d'un côté; fantastique et énigmatique de l'autre. Toute son œuvre artistique — l'une des plus importantes qui soient — joue de cette ambiguïté. Quand il représente une cotelette ou un rayon d'alimentation, tout est fait *comme si*, mais ce comme si, qui respecte l'apparence, ne respecte justement qu'elle, et ce faisant l'altère au point de la dévoyer en fiction. Ainsi Oldenburg rejoint-il le langage, qui ne donne un nom à chaque chose qu'au prix de sa réalité, et nous voici au seuil d'une transposition généralisée, où tout peut se déplacer en tout au gré de la fondamentale métaphore.

Dans les happenings d'Oldenburg l'espace était jonché de choses parmi lesquelles se traînait tout ce qui avait forme humaine. Et sans doute le corps ne pouvait-il être remis en scène qu'en affrontant ses propres déjections intellectuelles. Le happening en ce sens a crevé la vieille gidouille pensante, qui a saigné toutes ses règles: il n'y aura plus d'unités au théâtre, ni de discours, ni d'ouvrage de littérature. Là-dessus, après deux ou trois beaux hivers, le happening est mort: il était primitif, enfantin, prometteur, bref sans avenir comme la jeunesse. Mais son exemple agit en profondeur, et déjà il s'est retransmis à travers le Living Theater, à travers Robert Wilson, à travers..., et quelque chose approche — une chose qui jouera de toutes nos cordes sans que rien nous preserve ou la mette en conserve, une chose qui sera le *Théâtre* et qui sera la *Fête*.

BERNARD NOËL

Quatre champions de la « Field Painting »

par Nicolas Calas

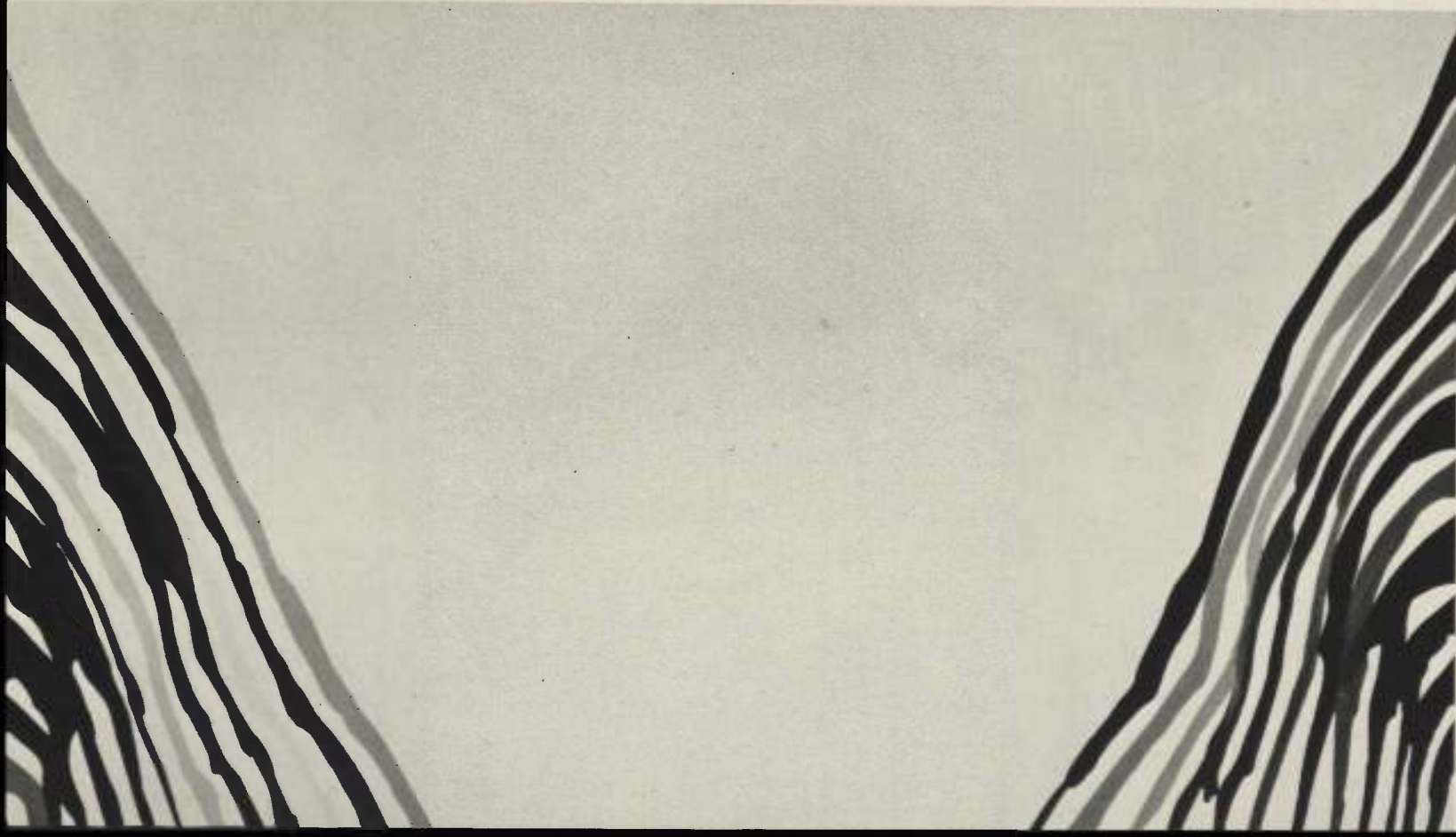
MORRIS LOUIS, LE THÉÂTRAL

Morris Louis (1912-1962) passe pour un maître de la *franchise* la plus fanfaronne. Bien qu'il ait appartenu à ce qui est devenu célèbre sous le nom de Première Génération de l'École américaine, sa réputation et son influence ne prirent leur essor que dans les dernières années de sa vie. La plupart de ses peintures ressemblent — selon l'expression de Greenberg — à de « l'étoffe teinte », car il renonça à toute cette sensibilité tactile que la peinture expressionniste associa au contact sensible de la toile. En termes techniques, il est l'opposé complémentaire de Jackson Pollock, lequel faisait couler de la peinture sur une toile étendue par terre, tandis que lui, Morris Louis, suspendait sa toile et la teintait en laissant les couleurs l'imprégner peu à peu et dégouliner. Les deux artistes tirèrent parti des progrès techniques, Pollock en utilisant des peintures lourdes, et Morris Louis en ayant recours à l'acrylique,

très hydrophile. Souvent, Louis teintait et re-teintait sa toile avec des couleurs différentes, ce qui produisait l'effet de couches de voiles transparents et multicolores. Ses peintures ont l'air d'élégantes écharpes pour danseuses du style Isadora Duncan. L'égouttement d'une toile humide suspendue a parfois entraîné la formation d'un triangle renversé, qui offre une ressemblance avec un crucifix couvert d'un voile coloré et transparent (le voile de Véronique?). Etant donné le mouvement vers le bas, l'effet est plus déprimant qu'émoustillant. L'impression de voile fait que ces peintures ont un air de famille avec les buées de Rothko et les espaces indéterminés de l'esthétique des années 30.

Louis n'a aucune des qualités formelles que l'on trouve chez Rothko qui, dans ses meilleures toiles, est un maître en créant une exquise harmonie entre zones denses et zones fines, formes lourdes et formes lumineuses, formes sombres et formes brillantes. Chez Rothko, les formes ne sont

MORRIS LOUIS. Alpha-Pi. 1961. Acrylique sur toile. 260,3 x 450,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Arthur H. Hearn Fund 1967, New York.



jamais victimes d'un mouvement vers le bas: elles défient avec grâce la gravité. Rothko est un artiste accompli, qui sut profiter subtilement des recherches poursuivies par les peintres cubistes et orphiques.

Les meilleures peintures de Louis sont probablement celles où il utilise des couleurs lumineuses disposées en bandes parallèles, comme dans la série des « piliers verticaux » (1961-1962). Ce qui y est admirable, c'est l'intensité soutenue, chaque bande colorée renforçant l'éclat de ses voisines et produisant vraiment une chantante harpe de couleurs. Mais ce que nous admirons est le doigté plutôt que la franchise. Les séries des *Unfurled* (1959-1960) sont composées de toiles peintes de bandes sinueuses, parallèles et obliques. Ces bandes ne couvrent que deux coins de la toile en laissant le reste de son espace entièrement vide. Dans le cas où ce sont les deux angles du bas qui sont peints de bandes, ils ont ainsi l'air sectionnés tandis que l'espace vide qui reste affecte la forme d'un triangle renversé tronqué. On peut alors facilement y voir un rideau de scène, tiré sens dessus dessous.

Conscient que l'espace de Louis ne produit pas cette impression de franchise émoustillante que Greenberg considère comme le critère indispensable de toute peinture post-picturale, Michael Fried propose un autre critère: celui d'*opticalité*. Il désigne par là des peintures ne « s'adressant qu'à la vue seule », et il est d'avis que, dans ses œuvres les plus réussies, Louis accomplit une « synthèse de figuration et d'*opticalité* » transcendant « le dualisme traditionnel entre la ligne et la couleur ». Mais l'opposition de base n'est pas là: elle est entre la figure et le fond, et nous opposons aux figures nettement délimitées des vases grecs, des peintures du Quattrocento ou des géométries de Malevitch et d'Albers les effets atmosphériques de Léonard, de Rembrandt, de Manet, de Rothko et de Morris Louis (voiles). Cette façon de voir évite la complication d'avoir à introduire un terme aussi imprécis qu'*opticalité*.

Dans son article, « Après l'Expressionnisme abstrait » (*Art International*, octobre 1965), Greenberg est à la recherche de « l'ultime source de valeur dans l'art ». Et il croit que l'artiste arrive à une conception nouvelle grâce à l'inspiration: « Seule l'inspiration appartient entièrement à l'individuel; tout le reste, y compris l'habileté, peut à présent être acquis par n'importe qui. L'inspiration demeure le seul facteur qui, dans la création d'une œuvre d'art, ne peut ni être copié, ni être imité ». Le devoir final du critique serait ainsi d'examiner l'œuvre en termes de révélation, car il ne saurait autrement en déduire avec justesse que l'artiste a été inspiré. Depuis que Greenberg a soutenu que chaque art doit purifier ses propres éléments, l'inspiration ne peut être pour lui que la servante de la purification. Quant à Michael Fried et à ses noces avec l'*opticalité*, il propose comme alternative que l'art soit inter-

prété phénoménologiquement: alternative inacceptable d'un point de vue positiviste.

KENNETH NOLAND ET LA BEAUTÉ DE L'ORDRE

Noland est le plus éloquent des disciples de Morris Louis. Alors que Louis hésita à introduire des figures géométriques dans le champ de peur de rétablir l'antithèse figure-fond, Noland a osé le faire pour avoir trouvé une façon d'utiliser cercles et chevrons comme modificateurs du champ. En omettant un anneau dans un groupe de cercles concentriques ou bien un angle dans une rangée de chevrons, il affirme la présence du champ en deçà des confins de la figure géométrique; de plus, en réduisant ses figures géométriques à des bandes de couleur d'inégale largeur, il établit la personnalité de la figure de manière suffisamment forte pour qu'elle soit l'instrument des variations de couleur dans le champ. Pour faire une analogie: de même qu'un champ vert devient une peinture impressionniste à cause des taches qu'y font les coquelicots, de même une toile brute devient un champ de couleur à cause d'un collier de chevrons. Comme les coquelicots, les chevrons, qu'ils soient centrés ou non, sont des modificateurs, des catalyseurs d'effets optiques capables de dilater la peinture.

Les chevrons sont à Noland ce que les carrés dans les carrés sont à Albers. Et c'est d'Albers, sans aucun doute, que Noland a appris qu'il faut séparer les plans de couleur par des lignes ou

KENNETH NOLAND. Air. 1964. Acrylique sur toile. 266 x 216 cm. André Emmerich Gallery, New York (Photo Rudolph Burckhardt).



des espaces vides, car Albers sait comment éviter l'illusion optique d'avance ou de recul de ses carrés par un habile effet combiné des couleurs. Toutefois, cette réussite de Josef Albers a un prix, qui est que ses carrés deviennent plus petits et qu'ils sont disposés plus bas sur la toile, donnant de ce fait une impression de lourdeur. Comme on l'a compris depuis les Cubistes, la structure demande que l'on évite l'impression de lourdeur. Noland, à l'occasion, a identifié le triangle avec une toile en forme de diamant (séries « diamant », 1965), ce qui multiplie l'effet. Il a réussi à éviter à la fois le côté alangui et sentimental de Louis et le côté brutal et lourd des carrés d'Albers. Certaines de ses toiles profilées, par exemple *Half Way* (1964), produisent un frappant effet d'ambiguïté de direction par le contraste entre l'axe horizontal des chevrons et l'axe perpendiculaire du diamant.

L'utilisation des couleurs Magna offre à Noland un avantage important, à savoir que les peintures acryliques — à la différence des peintures à l'huile — se diluent sans rien perdre de leur intensité. Il s'ensuit que cercles concentriques ou chevrons conservent cette qualité intangible, désincarnée, abstraite que nous attribuons aux formes idéales.

Les chevrons de Noland présentent quantité de variations: ils peuvent être déportés par rapport à la toile comme dans les séries « chevron excentrique » (1964); ils peuvent être séparés par des bandes de toile laissée en blanc; ils peuvent varier nettement en largeur; ils peuvent encore frapper par de dramatiques contrastes de couleur, tels que deux bandes rouges et une bande noire gagnant graduellement en largeur, ou bien par la juxtaposition subtile de couleurs froides, bleu, jaune, rose, vert (réminiscence de la dernière période de Kandinsky). Noland a dit qu'il voulait que ses couleurs palpitent. Elles le font. Mais la simplicité épigrammatique de la forme coupe court à ce chant des couleurs. L'artiste semble s'en être aperçu, car en 1967 il a abandonné les figures géométriques pour des séries de bandes parallèles de couleur, d'abord dans les séries « diamant », puis en se concentrant sur les séries « bandes horizontales » (1967-1970). La palpitation y est exprimée cette fois en termes de large espace et l'intensité des contrastes y fait apparaître des degrés de luminosité. Les pulsations verticales de la couleur servent à brouiller les bords des bandes horizontales. L'effet est tout à fait éblouissant et beau. L'artiste transmet l'idée que l'ordre peut produire une impression de beauté.

On ne peut toutefois découvrir la valeur finale de l'art dans l'ordre puisque l'on peut avoir de l'ordre sans art. En jouant avec l'ordre sous prétexte de pulsations optiques, l'Impressionnisme abstrait évite de faire face à la réalité de l'art, de même que l'Impressionnisme évita la question de la réalité physique. Il n'y a pas plus à rechercher

la réalité de l'art dans « la conception seule » (Greenberg) que dans un renouveau de « celles de ses valeurs traditionnelles qui n'appartiennent pas directement à la représentation » (Fried). En d'autres termes, l'art ne devrait se préoccuper que de structure, et de structure seule. Dans tout cela, il ne s'agit que d'un art réduit à l'esthétique par des critiques-grammairiens. Par parenthèse, nous prenons note du fait que, écrivant à la gloire des barres horizontales de Noland, Fried propose l'« argument » tautologique suivant: « Les bandes de couleur de Noland ne seraient pas ce qu'elles sont — elles n'auraient pas les propriétés que nous leur attribuons ici — si elles n'étaient pas de couleur. » Mais le texte qui suit est bien plus révélateur: « Si nous regardons simultanément deux bandes de la même couleur mais d'un ton différent ou bien deux bandes de même ton mais de couleurs différentes placées l'une à côté de l'autre, et si ces bandes ne sont pas trop larges, l'œil perçoit certaines modifications qui, en premier lieu, influencent l'intensité de la couleur et, en second lieu, la configuration optique des deux couleurs juxtaposées. » Ces lignes n'ont pas été écrites à propos de Noland par quelque commentateur perspicace, mais par Chevreul, le grand grammairien de la couleur. Et quel plus grand hommage pourrait recevoir Noland que d'être félicité pour avoir magnifiquement illustré Chevreul?

FRANK STELLA, LE THÉOLOGIEEN

Le Philosophe: *J'allais rappeler à M. Galilée quelques-unes des merveilles de l'univers telles qu'elles sont décrites pour nous dans les Classiques divins. Souvenez-vous de la musique des sphères... de l'ivresse des cycles et des épicycles, de l'enchantement de l'architecture des globes célestes... Puis-je poser la question: Pourquoi nous occuper de ce qui ne nous regarde pas et qui ne peut qu'introduire une dissonance dans l'ineffable harmonie?* (Bertold Brecht, *Galileo Galilei*.)

Monet voyait des coquelicots dans un champ et peignait un champ de couleurs; Barnett Newman a rendu les champs picturaux vibrants de continuité; Frank Stella a développé des variations qui menacent la notion même de champ. Certains critiques s'en sont alarmés: on craignait que Stella ne finisse par sacrifier la « réalité picturale » dans l'intérêt de la « réalité artistique », et qu'au nom de cette dernière il ne réintroduise des effets illusionnistes de volume ou de perspective. Jusque-là, Stella s'est limité à définir sa réalité artistique par opposition à Jasper Johns, et c'est là de sa part un mouvement compréhensible car ses premières œuvres devaient beaucoup à Johns. Les carrés concentriques de Stella (1961) étaient à la fois des versions des bandes des drapeaux de Johns et de ses cercles concentriques. Toutefois, à la différence des premières œuvres de Johns, toujours homologues à un drapeau, un cible ou une



FRANK-STELLA. Sinjerli Variation III. Acrylique fluorescent sur toile. Diamètre: 305 cm. Coll. Nelson Rockefeller, New York (Photo Eric Pollitzer).

carte réels, les filets de Stella, qu'ils soient composés de carrés, de zigzags ou de formes en V, n'ont fondamentalement de références qu'avec eux-mêmes. Au contraire de Johns, qui souligne souvent le travail du peintre pour dissocier l'image de l'emblème, Stella insiste sur l'uniformité du motif soit pour déguiser les variations, comme dans les séries de carrés concentriques, soit pour réduire les différences, comme dans les séries des V. Loin de suivre l'exemple de Reinhardt, qui développe l'uniformité au point que les différences font tout sauf y disparaître, Stella réduit la monotonie par des renversements d'axes — vertical, horizontal, diagonal —, comme dans *Sangre de Cristo* (1967).

Nombreuses sont en effet les œuvres de Stella qui doivent leur fascination à la complication de leur plan. Dans les séries *2nd Fluorescent Alkyd*

(1966), on se trouve en présence d'une étourdissante variation de bandes pourpre, orange et vert réparties sur trois plans zigzagant: un plan rectangulaire compris entre deux plans trapézoïdaux, l'un pointé vers le haut, l'autre vers le bas. Cette série de toiles prouve de façon convaincante que depuis le milieu des années soixante le travail de Stella ne répond plus à la définition de la peinture post-picturale de Greenberg — définition qui la donne, en dernier ressort, pour le produit de l'inspiration. L'œuvre de Stella est bien plutôt le résultat du calcul. (Dans ses séries d'*Eccentric Shaped Canvas* de 1964, Stella fouilla le motif des séries *Cinétique* peintes par Albers en 1945. Excentriques, eh oui, elles le sont: elles donnent l'impression de boîtes de carton fabriquées en série et attendant d'être pliées en polygones aux couleurs incandescentes.)

Stella a explicité son attitude à l'égard de la peinture de Johns dans un diptyque intitulé *Jasper's Dilemma* (1962-1963), et dont chaque volet consiste en une série de carrés concentriques. Cette peinture appartient à tout un ensemble dans lequel Stella travailla sur le tableau des couleurs. L'un des volets du *Jasper's Dilemma* se compose de onze couleurs en dégradé et l'autre de neuf grisailles allant du noir au blanc. C'est là une référence, comme l'a souligné Robert Rosenblum, « au propre problème de Johns au sujet de la couleur contre la grisaille... » (*Artforum*, mars 1965). Chacune des séries de carrés concentriques est divisée en quatre sections par des diagonales qui ne se coupent pas, l'une d'elles zigzagant pour éviter le quadrilatère central de forme irrégulière. (Et sans doute faut-il voir là une allusion aux cercles concentriques du *Premier Disque* (1912) de Delaunay, dont les quatre quartiers sont engendrés par deux diamètres se croisant à l'intérieur d'un cercle subdivisé par l'intensité de la couleur.) De toute évidence, Johns préfère cultiver les dilemmes au contraire de Stella, qui s'occupe de résoudre les énigmes.

Avec son *Jasper's Dilemma*, Stella laissait prévoir qu'il allait fournir au problème du disque une solution supérieure à celle de Delaunay. L'apport de Delaunay a consisté à rassembler les éléments du prisme à l'intérieur de la forme d'un disque, et cela en utilisant les dissonances de couleur qui, il le découvrit, sont la particularité des réflexions lunaires de la lumière. Apollinaire considérait ce type de peinture comme « l'art pur » car il procure « un pur plaisir esthétique par le moyen d'une structure qui est en elle-même évidente, et par le moyen d'une signification sublime qui est le sujet... » Stella insiste sur la qualité d'objet de ses peintures: il utilise des supports qui maintiennent ses toiles à quelque huit centimètres du mur.

Ses variations les plus réussies sur le thème du cercle sont certainement la suite des « tondi » des *Sinjerli Variations* (1967-1968), et en particulier les numéros 3 et 4. Leur structure paraît beaucoup plus simple qu'elle ne l'est en réalité, et c'est une part de leur charme indéniable. Chacun de ces « tondi » est formé de trois cercles concentriques, dont les moitiés supérieure et inférieure sont peintes de couleurs contrastées, chaque moitié semblant ainsi divisée en deux « rapporteurs » concentriques. De plus, la totalité du disque est subdivisée par sections de quatre rangées de cercles concentriques, chaque rangée ayant pour centre l'un des angles du carré idéal dans lequel le disque aurait pu être inscrit. *Sinjerli Variation III* a cette particularité que, dans l'une des sections, ces cercles concentriques manquent.

Dans *River of Ponds III* (1969), qui appartient à l'une de ses séries les plus récentes, Stella effectue des combinaisons de cercles et de carrés en se basant sur deux carrés concentriques combinés avec des sections inversées d'arcs en guise de

diamètre. L'effet coloré est saisissant. Chaque carré est divisé en deux zones de couleur, le carré extérieur en vert sombre et rose, le carré intérieur en vert pâle et bleu sombre.

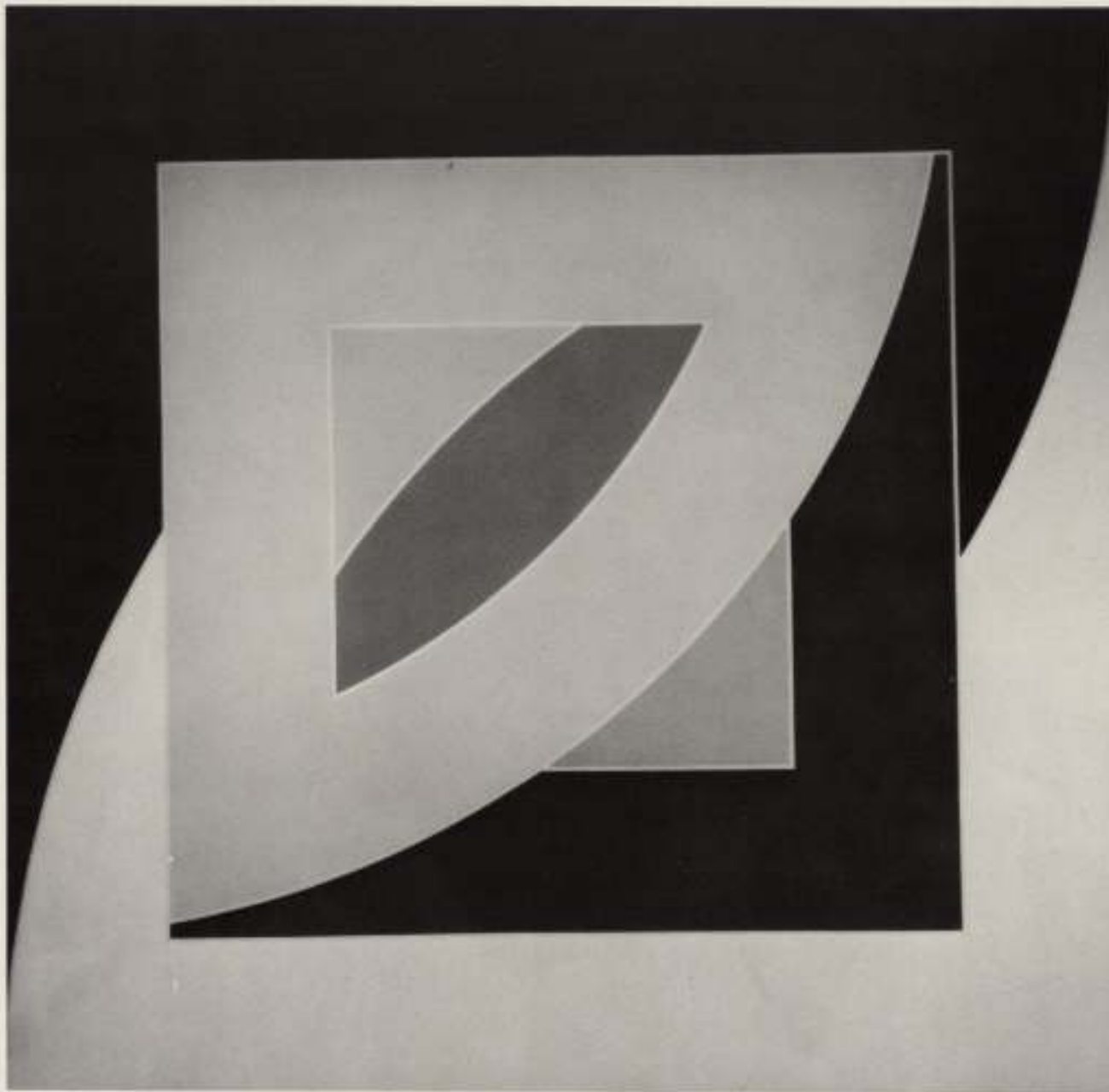
Pour la couleur comme pour les thèmes, Stella doit beaucoup à Delaunay, mais il ne s'efforce pas comme lui au sublime. Avec toujours présente à l'esprit la roue des couleurs, Stella construit des triades de couleurs en utilisant un compas au lieu d'une règle. Dans *Sinjerli Variation III*, il semble prendre en considération les contrastes entre la terre et le ciel, la nuit et le jour, puisque la partie supérieure a pour tonalité le violet, et la partie inférieure le brun. L'effet est étourdissant et très agréable.

En tant qu'objets, les disques de Stella sont plus satisfaisants que ceux exécutés aussi bien par Robert Delaunay et Sonia Delaunay que par Kupka. C'est que Stella réalise complètement ce qu'il a projeté, et qu'il fait un objet qui est une peinture terminée. Les disques de Delaunay peuvent se permettre d'être aussi inachevés que les paysages de Cézanne. Stella omet les figures géométriques dont l'absence est indiquée par la présence de leurs éléments. Les manques de ce genre peuvent induire en erreur les Occidentaux férus d'orientalisme et leur faire prendre ses « tondi » pour des disques de Yogi — disques magnifiquement élaborés dans l'art tantra. Mais, si on soumet les œuvres de Stella à un examen plus approfondi, l'apparence de mystère s'évanouit car leur contenu est explicite, et l'on n'admire plus alors que le brillant exercice.

Stella est le plus prestigieux de ces artistes qui ont transformé l'art abstrait en un système ne fonctionnant que par rapport à lui-même. C'est un théologien, si l'on considère que la théologie est un système de croyance n'ayant d'autre référence que lui-même et poursuivant, comme but ultime, l'élimination du mystère afin de décourager, et autant que possible d'interdire, toute communication ineffable du seul avec le seul.

Un critique a comparé les œuvres récentes de Stella aux fugues de Bach. Peut-être aurait-il été plus juste de les comparer à une partition, car le plaisir pris à l'audition d'un morceau de musique consiste à suivre le processus au moyen duquel une période de temps est comblée par le mouvement enregistré par le son. Au contraire, apprécier une partition n'est que jouir de l'avant-goût de ce qui va venir. Dans la peinture abstraite, tous les éléments d'un motif sont regardés synchroniquement (et non successivement, comme en musique). Etant donné que les œuvres de Stella développent un système complexe d'auto-références, mieux vaudrait encore les comparer aux puzzles mathématiques.

Stella émergea comme le plus puissant des peintres de l'Expressionnisme post-abstrait à l'occasion de « Peinture et Sculpture de New York: 1940-1970 », exposition organisée au Metropolitan Museum et présentée avec un goût parfait par



FRANK STELLA. *River of Ponds III*. 1969. Acrylique fluorescent sur toile. 305 x 305 cm. Leo Castelli Gallery, New York (Photo Eric Pollitzer).

Henry Geldzahler. Cette exposition était orientée, inconvenient qui apparaît à la lecture, dans le catalogue, de l'essai sur Arshile Gorky. William Rubin, pour montrer la dette de Gorky à l'égard de Miró y reproduit *les Fiançailles II* à côté de *Fratellini* de Miró. Si M. Rubin n'avait pas été orienté, il se serait aperçu que la toile de Gorky, comme le suggère son titre, était d'abord une réinterprétation de la *Mariée* de Duchamp. A l'inverse des théologiens, Duchamp aimait poser des énigmes. Gorky le savait, tout comme le sait Jasper Johns. Et l'orientation de l'exposition faisait encore qu'on s'apercevait mal que le *Studio* (1964) de Johns est à la fois un commentaire du *Grand Verre* de Duchamp et des zigzags de Stella.

Que Duchamp et Delaunay aient été bons amis n'est pas une raison pour ne pas admirer l'un da-

vantage que l'autre, l'impur plutôt que le pur, l'imagiste plutôt que le styliste, et Johns plutôt que Stella.

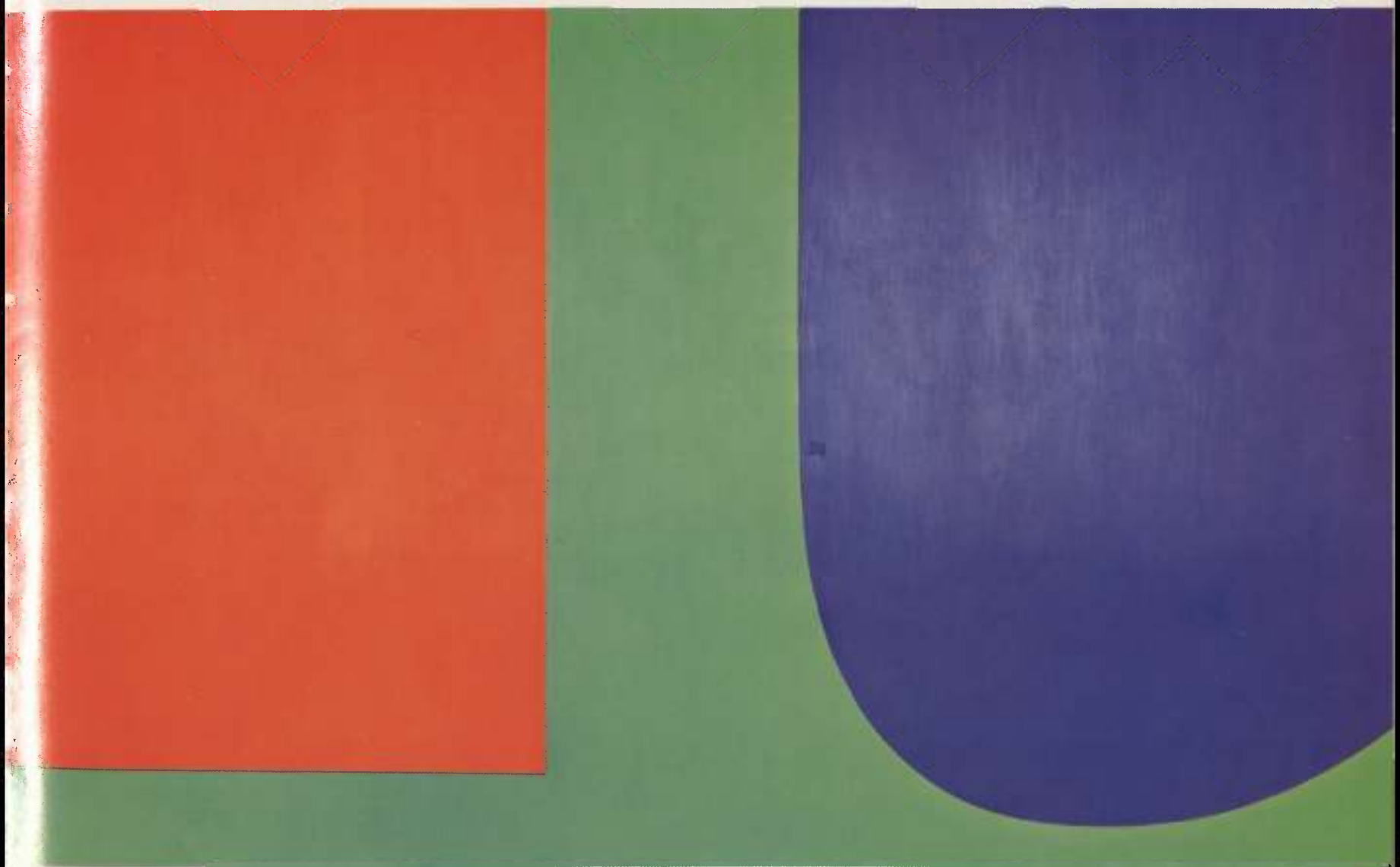
ELLSWORTH KELLY OU LE DIALOGUE ENTRE LE PEINTRE ET LE SCULPTEUR

Vers le milieu des années cinquante, Ellsworth Kelly, tout comme Youngerman et Krushenick, suivit l'exemple de L.-P. Smith dans sa tentative de surmonter la contradiction entre la figure et le fond en juxtaposant des formes négatives et positives. Les formes de base utilisées à cette époque par Kelly étaient biomorphes, et nettement dérivées de Hans Arp. Mais cette recherche tourna court étant donné que des formes dérivées des plantes, et automatiquement associées à des

FRANK STELLA. Lipsko I. 1972. Collage-relief. Matériaux divers. 245 x 210 x 7,6 cm. Leo Castelli Gallery, New York (Photo Eric Pollitzer).



ELLSWORTH KELLY. Red, Blue, Green. 1963. Huile sur toile. 213 x 345 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).





ELLSWORTH KELLY. 2 Panels: Black and White Bar. 1971. Huile sur toile. 137 x 289,5 cm. Sidney Janis Gallery, New York (Photo Eric Pollitzer).

fleurs ou à des feuilles, ne pouvaient que détourner l'attention du caractère nécessairement abstrait du système positif-négatif. Conscient de cette difficulté, Kelly abandonna les formes biomorphes pour les formes géométriques. De plus, pour se libérer de l'influence de Smith, il disposa ses formes sur une surface solidement monochrome, et d'une telle intensité de couleur qu'il fallait la considérer comme un champ plutôt que comme un fond. En 1964, Kelly peignit un tableau rouge, qui contenait deux figures allongées parallèles, l'une bleue et l'autre verte. Pour essayer de préserver l'unité du champ, il arrondit les deux figures afin d'éviter qu'elles ne touchent à la limite supérieure et à la limite inférieure de la toile; en outre, ces arrondis empêchaient toute association avec un pavillon. En dépit des louanges de la critique, cette toile ne peut être considérée comme réussie: elle est encore trop proche de Leon Smith et des trois « rectangles arrondis » de son *Triptik* (1959). Par ailleurs, les figures de Kelly sont si larges qu'elles neutralisent l'effet de franchise — cette franchise que donnent les verticales plus subtiles de Newman et qui est une condition indispensable de la *Field Painting*.

Kelly trouva sa voie en 1966 avec ses séries de peintures qui se composent de paires de toiles adjacentes et rectangulaires, chaque toile étant peinte à plat et de bord à bord d'une seule couleur forte. Ces œuvres comprennent des panneaux de taille identique comme *Black and White*; deux aux trois panneaux de formats inégaux, comme *Blue Yellow Red* et *2 Panels: White over Black*. L'année suivante, une toile façonnée fit son apparition: un L contenant un carré, *Green White* (1967). Elle fut suivie de toiles en forme de triangles, de parallélogrammes, de trapèzes, etc., aussi bien que de projections de cubes et de polyèdres divers. Les contrastes de couleur dans les

projections de solides sont réductibles à la lumière et à l'ombre, rapport que Kelly dramatise par les contrastes entre couleurs lumineuses et couleurs sombres et par des associations de mots tels que *White Brown* et *Green Black* (Blanc Brun et Vert Noir), titres d'œuvres qui sont toutes deux de 1968.

Tandis qu'il en était encore à sa période biomorphe, Kelly produisit une fascinante sculpture évoquant un nénuphar. Cette sculpture se compose de deux disques de métal: ils sont identiques, ovales et blancs, et ils s'élèvent du sol en formant un angle peu profond et en ne se croisant légèrement que par le seul endentement qu'ils ont en commun (*Whites*, 1963). Depuis 1966, Kelly a traduit en sculpture ses expériences dans le domaine des projections de volume. Son *White Angle* et son *Blue White Angle* se composent de deux plans posés à angle droit sur un mur-socle. Sa réussite la plus notable et la plus durable est sans doute son *Untitled* (1968), en acier peint. Vue de face, cette œuvre consiste en deux triangles adjacents: un bleu, pointé vers le haut, et un vert, pointé vers le bas. Mais si on la contourne, cette sculpture révèle une configuration tout à fait différente: une feuille de métal, peinte en blanc, est pliée de façon à former trois triangles, dont l'un, à plat sur le sol, supporte les deux autres, verticaux. A l'étude, l'ensemble peut être identifié à la section d'un prisme triangulaire droit.

La simplicité et l'aisance avec lesquelles Kelly réinterprète les solides en terme de couleur est à la fois un enchantement pour les yeux et un délice pour l'esprit.

NICOLAS CALAS

Ces textes, traduits par Bernard Noël, sont extraits de « Icons + Images of the Sixties, » par Nicolas et Elena Calas, Ed. E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1971, et repris avec leur autorisation.

Le Minimal Art ou le Rasoir d'Occam

par Paul Lebeer

« Honni soit qui mini mal y pense » écrivait le critique américain Lucy Lippard (1). Comme il arrive souvent lorsqu'il est question de définir un nouveau mouvement, le terme de *Minimal Art* prêtait à confusion dans la mesure où il donnait à penser que ses adeptes voulaient « minimaliser » l'art ou le soumettre à un processus de réduction, alors qu'il était question, pour eux, de le purger de ce qu'il n'était pas, d'en découvrir l'essence même.

C'est à Richard Wollheim qu'est dû le nom de *Minimal Art*. Dans un article publié en 1965 par *Arts Magazine*, il s'était efforcé de montrer, à propos des ready-made non assistés de Duchamp et des monochromes noirs d'Ad Reinhardt que « les facteurs de décision et de démontage avaient repris une importance nouvelle (dans l'art actuel) » (2).

D'autres appellations avaient été suggérées à peu près à la même époque. Dans *Art in America*, Barbara Rose forgeait le terme d'*ABC Art* (englobant les arts plastiques, le théâtre, la danse et la littérature) pour saluer l'avènement d'une nouvelle sensibilité hantée par le culte de l'impersonnalité et de l'anonymat (3). Mel Bochner mettait en avant le critère de « sérialité », Michael Fried parlait d'un art « littéraliste » et Peter Hutchinson d'un Nouveau Maniérisme. Lucy Lippard réunissait sous le terme de *Primary Structures* (Structures

Primaires) les œuvres d'artistes comme Carl Andre, Ronald Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Don Judd, Sol Lewitt, Robert Morris, Tony Smith, Larry Poons et Michael Steiner exposées en 1966 au Jewish Museum de New York. (Cette exposition-pilote fut reprise en 1968 par le Gemeentemuseum de La Haye sous le titre de *Minimal Art*).

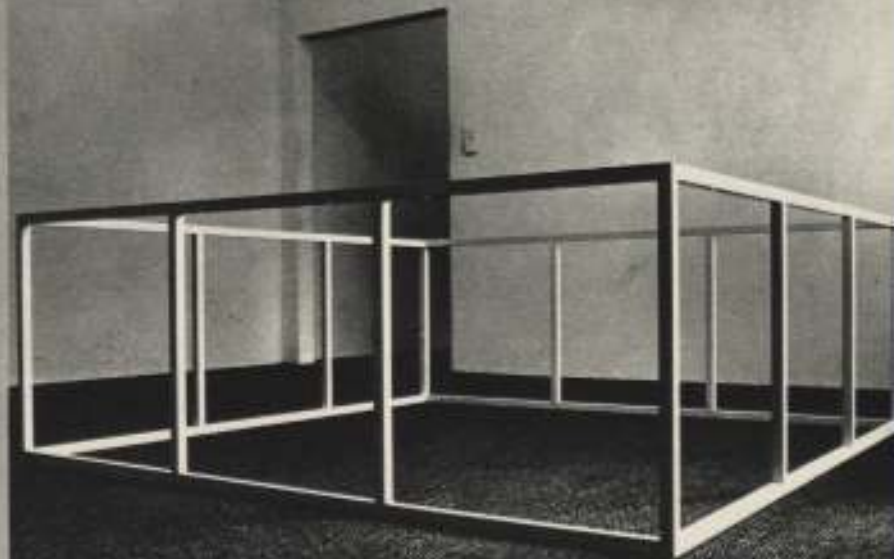
Pendant la même année 1966, Lawrence Alloway organisait au Guggenheim Museum une exposition intitulée *Systemic Painting*. La couverture du catalogue reproduisait, tirées de l'Oxford English Dictionary, les définitions de *systemic* et de *system* (*systemic*: ce qui est arrangé ou conduit selon un système, un plan ou une méthode organisée) appliquées à la démarche d'un groupe de peintres parmi lesquels figuraient Joe Baer, Peter Gourfain, Al Held, Ellsworth Kelly, Nicholas Krushenick, Kenneth Noland, Leon Polk Smith, Frank Stella, Robert Ryman, Larry Poons, Jack Youngerman, etc.

Retour à l'objet pictural

Dans le domaine pictural, le minimal se présente, sous sa forme radicale, comme une réaction contre les débordements gestuels de l'Expressionnisme Abstrait qui régna sur la peinture américaine de 1947 à 1954, bien qu'à cette époque déjà,

DONALD JUDD. Untitled. 1970. Cuivre et aluminium. 12,7 x 190,5 x 12,7 cm. Leo Castelli Gallery, New York.

SOL LEWITT. Untitled. 1967. Acier émaillé. 60 x 180 x 180 cm. env. Dwan Gallery, New York.



la démarche de Still, Rothko et Newman était très éloignée de l'automatisme dominant et qu'aujourd'hui, une réévaluation de l'œuvre de Pollock montre que celle-ci débouchait sur une peinture de type unitaire (wholistic).

Si, pendant les années 50, Jasper Johns peignait déjà des *Cibles*, Noland des *Cercles* et Stella des peintures symétriques noires, l'agression la plus marquante contre l'Expressionnisme Abstrait fut portée par Rauschenberg dans *Factum I* et *Factum II* (1957) où il métamorphosait, selon l'expression d'Alloway, « une marque gestuelle en un objet répétitif ». A la même époque, des artistes comme Leon Polk Smith, Kelly et Reinhardt s'efforçaient de réconcilier « l'art géométrique dans sa précision structurale avec la peinture américaine récente (marquée par) l'intensité de la couleur » (4).

Pour qualifier cette première tendance anti-expressionniste, le critique Jules Langsner adopta une formule qui devait faire fortune: celle de *Hard Edge*. Dans cette forme d'art, constatait Lawrence Alloway en insistant sur la différence entre approche relationnelle et non relationnelle, « la toile entière devient l'unité; les formes étirent le tableau ou sont réduites à deux ou trois tons. Cette économie de moyens permet d'éviter l'effet spatial produit par des figures sur un champ » (5).

Ainsi se trouvaient soulignés les points de convergence comme les différences entre le *Hard Edge*, précurseur du *Minimal Art* et l'art géométrique des années 1903-1913. Il est incontestable que des minimalistes comme Kelly, Smith et Poons ont retenu la leçon des Suprématistes et du Stijl, de

TONY SMITH. Cigarette. 1966. Acier. 450 x 780 x 54 cm. env. (Photo Fourcade. Droll, Inc., New York).



Mondrian, Malevitch Rodtchenko, Gabo et Vantongerloo, sans oublier Duchamp, dont l'attitude fut déterminante sur le plan conceptuel, ni Reinhardt dont l'évolution, des monochromes bleus et rouges de 1953 aux toiles quasi noires et répétitives de 1960, était ponctuée d'une série de prises de position retentissantes condensées dans les « Douze règles pour une Nouvelle Académie » (6). On y lisait notamment des affirmations qui devaient se révéler prophétiques, du genre de: « Pas d'accident ni d'automatisme. Tout, par où commencer et où terminer devrait être conçu d'abord, dans l'esprit. Pas d'images, de symboles ou de signes... Moins l'artiste se projette dans la toile, plus élevés deviennent ses objectifs... plus c'est moins... La règle première et la mesure absolue de tout art authentique, c'est sa pureté. »

Mais ce n'est que vers le tournant des années 60 que s'opère le véritable changement dans la sensibilité collective et que le *Minimal* s'impose définitivement. Les emblèmes de cette mutation profonde sont les premiers chevrons de Noland, les toiles sur cuivre de Stella, les grilles de Downing et surtout les toiles de Newman aux surfaces égales dépouillées de tensions internes. La toile peinte à la brosse, dans un délire sacré, cède la place à la toile imbibée ou teintée, le format et les données picturales deviennent symétriques, la couleur claire et nette se substitue à la pâte brouillée; les angles et les arêtes se font précis et durs alors qu'ils étaient vagues et imprécis. Le support n'est plus l'autel illusionniste sur lequel s'immole une subjectivité paroxystique et extatique: il se fait objet d'une enquête dépassionnée et systématique portant sur les limites de ses propres ressources.

Des expositions comme *Towards a New Abstraction* (The Jewish Museum, 1963), *Post Painterly Abstraction* (Los Angeles County Museum, 1964), *Eight Young Artists* (Hudson River Museum, 1964), *Primary Structures* (Jewish Museum, 1966), *Systemic Painting* (Guggenheim Museum, 1966), *Scale as Content* (Corcoran Gallery, Washington, 1967), *Schemata 7* (Finch College Museum, New York, 1967) regroupent des artistes qui travaillent depuis longtemps dans un esprit apparenté et permettent, en même temps, au grand public de se familiariser avec les nouvelles tendances axées, comme l'écrivait Michael Fried, sur « les problèmes intrinsèques à la peinture elle-même », « une approche conceptuelle de la peinture » (Ben Heller), « une ouverture physique du motif et une grande clarté linéaire » (Greenberg), à l'exclusion de « tout recours à l'illusionnisme ou au réalisme » (E.C. Goossen).

Un art anti-hiérarchique

Le peinture minimaliste s'articule à partir de figures, de modules, de grilles clairement lisibles, répétées à l'infini sous forme de périodes ou de séries traduites à l'intérieur d'aires colorées uni-

ques ou de champs limités à un nombre restreint de couleurs. L. Alloway, définissant cette démarche de *one-image-art*, écrit que « la forme devient significative, non en raison de sa spontanéité ou de la surprise qu'elle suscite, mais à cause de sa répétition et de son expansion. L'image récurrente est sujette à une transformation, destruction et reconstitution continuelle; elle exige d'être lue aussi bien dans le temps que dans l'espace » (7).

« Si l'on peut affirmer sans crainte, écrit de son côté Mel Bochner dans *Serial Art, Systems, Solipsism* (8), que toutes les choses sont égales, séparées et non-relationnelles, nous sommes obligés de concéder que les choses peuvent être nommées et décrites, mais jamais définies et expliquées. Si nous mettons, de plus, entre parenthèses toutes les questions qui, étant donnée la nature du langage, ne peuvent être sujettes à discussion (pourquoi telle chose existe-t-elle? que signifie-t-elle?), on pourra dire que l'être entier d'un objet, en l'occurrence un objet d'art, réside dans son *apparaître*. » L'art se présente ainsi comme un retour aux choses mêmes (dans une perspective husserlienne): le minimaliste suggère que la signification de l'œuvre relève de sa simple présence et ne ressortit pas à un sens absent.

En même temps, ces recherches minimalistes remettent en question des concepts liés à la tradition occidentale de l'art, concepts d'ordre, de hiérarchie, de composition à partir desquels s'élaborent nos lectures esthétiques. C'est pour éliminer les éléments de hiérarchisation, pour neutraliser la forme et la couleur que les minimalistes recourent à des unités simples, susceptibles de multiples combinaisons sérielles.

Sérialité et parcimonie

L'œuvre minimaliste est structurale en tant qu'elle se fonde sur des systèmes établis a priori. Assemblés selon une méthode combinatoire bien définie, les éléments neutres et autonomes qui la composent sont perçus en fonction de l'ombre et de la lumière et de la place (variable) que nous occupons par rapport à eux; nous savons, toutefois, même sans les percevoir, que certaines parties *se trouvent là où il faut qu'elles soient* si l'on accorde aux systèmes la crédibilité qu'ils réclament (9). Les minimalistes jouent de cette présence/absence de l'objet perçu: ils mettent l'accent sur des totalités de type gestaltiste au sein desquelles les éléments autonomes n'importent qu'en fonction de leur utilisation dans la logique du système.

Les variations de cubes — dont certains sont cachés — de Sol Lewitt en constituent un exemple frappant. Carl Andre imagine des systèmes modulaires dont les unités de base — dalles, blocs de ciment, poutres, briques etc... — sont assemblés d'après des grilles orthogonales; il range ces éléments sur le sol, en configurations horizontales



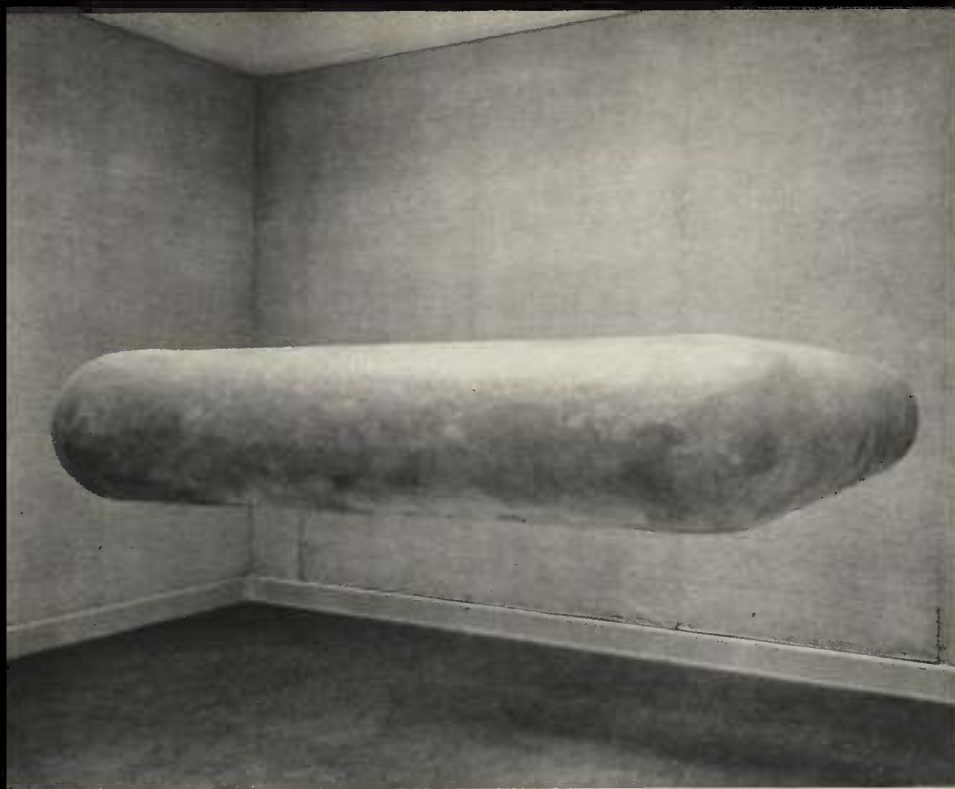
CARL ANDRE. Vue de l'exposition de février 1971 à la Galerie Yvon Lambert, Paris (Photo André Morain).

qui désaxent le regard du spectateur. Andre n'emploie jamais qu'un matériau par concept; il n'utilise que des joints primaires; il ne conçoit l'objet qu'en fonction de l'environnement (10). Dan Flavin se fonde sur la célèbre *Loi de Parcimonie* du nominaliste Guillaume d'Occam: « entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem » (ne posez pas plus d'entités que nécessaire) pour son *Nominal Three — to Wm. of Ockam* (11). Cette œuvre s'énonce à partir de séries simples, clairement lisibles qui se laissent visualiser de la manière suivante: $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$

Bien que les minimalistes se défendent de trouver des sources d'inspiration dans les disciplines scientifiques et surtout en mathématique, on est frappé par les concordances qui existent entre leur approche théorique de l'art et la conception qu'un physicien comme E. Mach se fait de la science, écrivant notamment dans *Die Mechanik*: « La science peut être considérée comme un travail de réduction qui consiste à exprimer les faits de la manière la plus parfaite possible avec la plus petite dépense de pensée. »

Les nouveaux spatialistes

Presque tous les sculpteurs minimalistes sont d'anciens peintres ayant en commun une conscience aiguë des limites qu'impose à l'artiste le support pictural. Tous se sont orientés vers la création de structures tri-dimensionnelles (souvent anti-sculpturales) sans passer par la sculpture traditionnelle dont ils repoussaient ou niaient les principes, visant à susciter « une nouvelle complexité

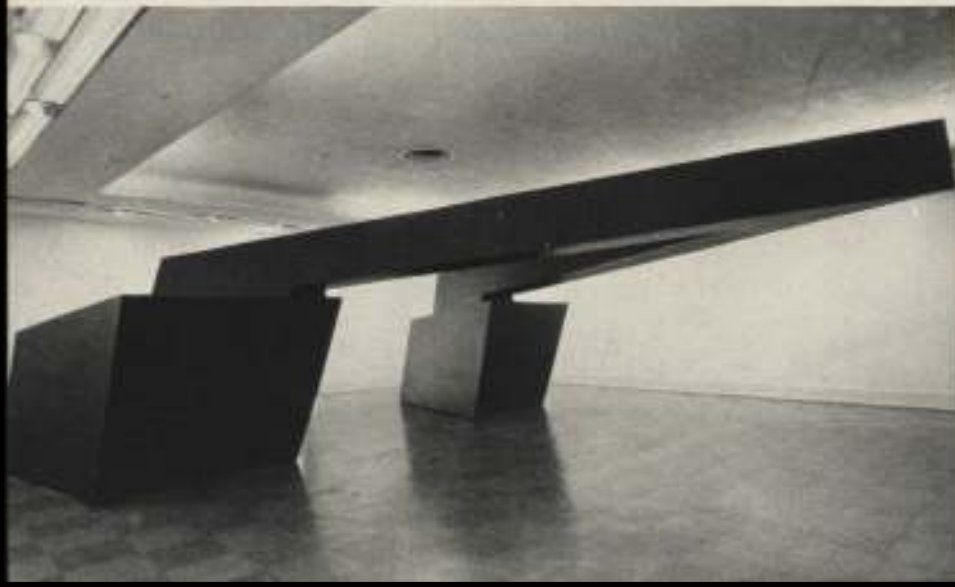


ROBERT MORRIS. *Hanging Piece*. 1967. Fibre de verre translucide. 45,7 x 243,8 x 243,8 cm. Tate Gallery, Londres. (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

spatiale par le recours à une forme unique et à atteindre l'espace autour, en dessous, au-dessus ou à l'intérieur de cette forme » (12). Ils ne se différencient pas moins, entre eux, par les solutions qu'ils proposent.

Ronald Bladen et Tony Smith n'éliminent pas de leurs sculptures toute dimension de drame ou de mystère, alors que Judd, Andre, Morris et Lewitt, beaucoup plus rigoureux dans cette optique, s'en tiennent à des faits et des concepts qu'ils ont débarrassés de toute aura expressive, même si ceux-ci demeurent teintés parfois d'idéalisme. Si Bladen, Smith et Grosvenor érigent des constructions monumentales tout en faisant preuve d'une certaine violence à l'égard de l'espace, Flavin et Andre adaptent leurs assemblages aux situations données et cherchent, avant tout, à remodeler l'espace ambiant. Tony Smith continue à considérer la sculpture comme « présence dans la nature », mais il la situe dans un contexte organique

RONALD BLADEN. *Cathedral Evening*. 1969. Bois peint. 300 x 810 x 720 cm. env. The Vancouver Art Gallery, Vancouver.



marqué par la stabilité et le secret: « Si vous pouvez voir comment c'est fait, cela perd de son mystère ».

Bladen se dit concerné par des phénomènes naturels ou créés par l'homme (vagues ou ponts) empreints de précarité et de tension et Grosvenor n'envisage ses œuvres que comme autant « d'idées qui opèrent dans l'espace entre le sol et le plafond ». Considérés à juste titre comme les minimalistes les plus rigoureux, Judd et Morris développent des structures qui fascinent surtout par leur totale froideur. Alors que les cubes — ouverts ou fermés — de Sol Lewitt s'inscrivent dans l'espace comme autant de postulations à la pureté rigoureuse de principes axiomatiques, Flavin, ignorant toute structure, soumet des propositions qui visent directement l'environnement. Partant d'unités modulaires extrêmement simples — tubes de néon fixés dans le coin d'une pièce ou assemblés au milieu d'un mur — il révolutionne la perception en créant des espaces lumineux proliférants et englobants qui n'ont plus rien à voir avec des objets tributaires de sources uniques d'éclairage.

Comme l'a justement remarqué Gregory Battcock, « les minimalistes forcent le spectateur à prendre une conscience de l'existence qui va bien au-delà de la présence de tout objet d'art particulier. Le spectateur est entraîné à marcher à travers l'espace nouvellement délimité et défini et c'est l'art qui détermine la voie » (13).

Minimal et environnement

La plupart des minimalistes se sentent intimement concernés non seulement par les découvertes et les ressources du monde industriel, technologique, machiniste — monde à consonances froides, impersonnelles et distanciatrices — mais également par le spectacle des autoroutes, des réservoirs géants, des aéroports, et cherchent à intervenir directement dans le monde urbain qui les entoure. Leur art est devenu, ainsi, un art public (dont certaines réalisations réclament de gros investissements), un art de la cité qui vise à corriger l'environnement brut ou à créer un paysage entièrement artificiel, des villes de glace ou de sable (cf les projets de Morris, Smithson et Andre), « paysages artificiels sans précédents culturels » comme les a définis Tony Smith.

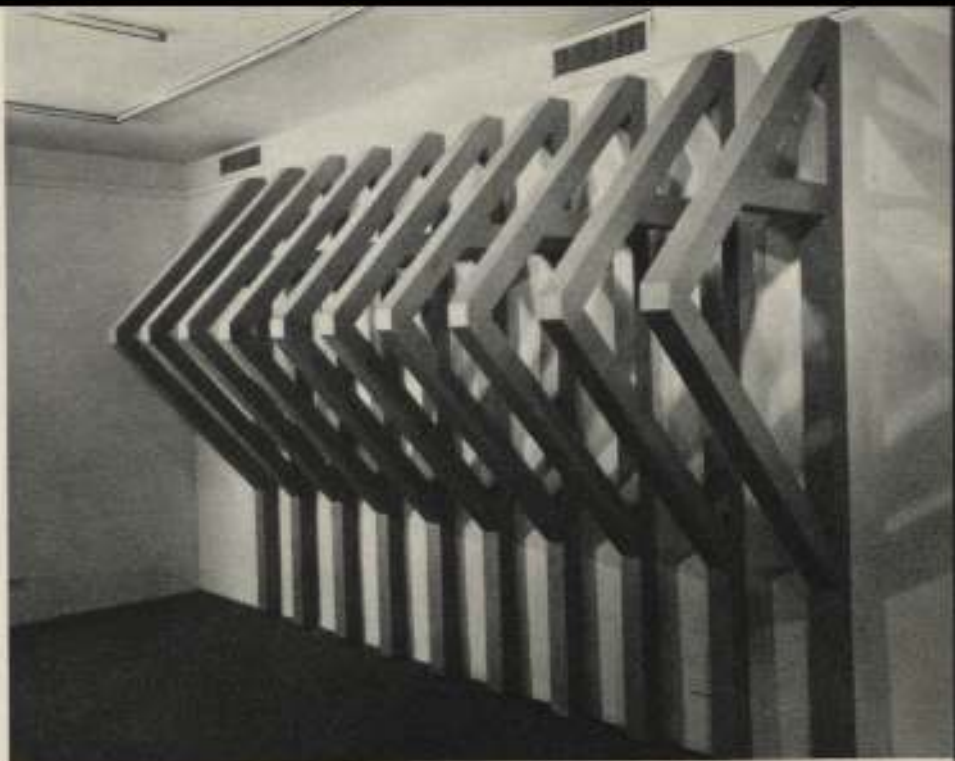
Se questionnant sur la forme que l'art pourrait prendre dans les aéroports, Smithson est même allé jusqu'à concevoir un *Aerial Art* (auquel Morris, Andre et Lewitt ont collaboré par des projets): un art destiné à être vu du ciel. « De même que nos satellites explorent et dressent la carte de la lune et des planètes, écrit Smithson, de même l'artiste doit explorer les sites inconnus qui entourent nos aéroports... le paysage commence à ressembler davantage à une carte tridimensionnelle qu'à un jardin rustique... L'*Aerial Art* n'est pas seulement à même d'évoquer les limites de l'es-

pace », mais il révèle aussi les dimensions cachées du « temps », en dehors de la durée naturelle: un temps artificiel, susceptible de suggérer les distances galactiques, ici, sur terre. L'accent mis sur l'espace et le temps non-visuels commence à façonner une esthétique basée sur l'aéroport comme idée et non comme moyen de communication. L'aéroport n'est qu'un point dans l'immensité cosmique... et l'*Aerial Art* reflète, dans une certaine mesure, cette immensité » (14).

L'idée est la machine qui fait l'art

Quelle que soit leur admiration pour le monde technologique, les minimalistes refusent de se laisser piéger par les nouveaux matériaux. Ils les fuient même dès qu'ils sentent qu'ils pourraient mettre leurs œuvres en péril en attirant trop l'attention sur leurs propriétés sensibles au détriment d'autres qualités tout aussi (sinon plus) importantes. La plupart de ces artistes se désintéressent du processus de fabrication et confient, comme Tony Smith, la réalisation de leurs œuvres à des techniciens spécialisés possédant souvent un outillage extrêmement coûteux. Le centre de gravité de l'œuvre minimaliste n'est plus la main ou son prolongement naturel, l'outil, mais le concept. De moins en moins concernés par des problèmes formels, les minimalistes dissocient l'œuvre pensée de l'œuvre incarnée dans un matériau quelconque, œuvre qui leur paraît esthétiquement inopérante. « L'idée est la machine qui fait l'œuvre: l'artiste

AD REINHARDT. Untitled. 1953. Huile sur toile. 76,2 x 61 cm. Estate of Ad Reinhardt (Photo Marlborough Gallery Inc., New York).



MICHAEL STEINER. Untitled. Aluminium. 270 x 450 cm. env. Dwan Gallery, New York (Photo John D. Schiff).

sériel ne s'efforce plus de produire un objet beau ou mystérieux, mais opère simplement comme un clerc enregistrant les résultats de ses prémisses » (15). L'œuvre devient tautologique en ce que sa conception dans l'esprit précède toujours son exécution matérielle. Le *Minimal Art* radicalise à l'extrême la tendance à la dématérialisation de l'œuvre: il ouvre la voie à l'art conceptuel dont l'approche pratico-théorique est l'une des rares qui soient encore aujourd'hui porteuses d'avenir.

PAUL LEBEER

Dans aucun mouvement antérieur, des artistes (universitaires pour la plupart) n'ont autant écrit sur leur art ni tenu compte de l'apport réflexif de certains critiques qui s'étaient engagés à les faire connaître par une série d'expositions marquantes. Aussi est-il naturel qu'un essai de définition du *Minimal Art* reflète cet état de choses.

- (1) Lucy Lippard, *10 structuralists in 20 paragraphs* dans le catalogue de l'exposition *Minimal Art*, Gemeentemuseum, La Haye, 1968.
- (2) Richard Wollheim, *Minimal Art*, Arts Magazine, Janvier 1965.
- (3) Barbara Rose, *ABC Art*, Art in America, Oct.-Nov. 1965.
- (4) Lawrence Alloway dans le catalogue de l'exposition *Systemic Painting*, Guggenheim Museum, New York 1966.
- (5) Lawrence Alloway, *Architectural Design*, Londres 1960.
- (6) *Art News*, Mai 1957.
- (7) Lawrence Alloway dans *Systemic Painting*, loc. cit.
- (8) In *Minimal Art, A Critical Anthology* édité par Gregory Battcock, New York, 1968.
- (9) « L'appréhension d'une sculpture minimale est toujours étroitement tributaire de celui qui l'appréhende et de celui qui l'approche et du contexte dans lequel elle est appréhendée. De ce fait, elle réclame une redéfinition permanente. Ou en d'autres termes, chaque fois qu'elle est regardée, cela suscite une vérification de son existence en tant qu'œuvre d'art » (Catherine Millet, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art* in VHO no 3, Paris, Automne 1970).
- (10) Cf Mel Bochner, loc. cit.
- (11) Cf Mel Bochner, loc. cit.
- (12) Lucy Lippard, loc. cit.
- (13) Gregory Battcock, *Minimal Art, A critical Anthology*, New York, 1968.
- (14) Robert Smithson, *Aerial Art* dans *Minimal Art*, Gemeentemuseum, La Haye, 1968.
- (15) Sol Lewitt cité par Lucy Lippard, loc. cit.

La sculpture américaine depuis 1960

par Patricia Railing

à George Segal, humblement

Depuis la fin des années 50, la sculpture américaine n'a eu que fort peu d'écho en France, et elle n'y a guère été correctement exposée. Alexander Calder, connu depuis longtemps, fait exception, mais peut-être parce qu'il vit à la fois aux USA et en France. Quelques jeunes artistes ont bénéficié de grandes expositions dans les musées parisiens: Robert Rauschenberg (1969), Andy Warhol (1970), Edward Kienholz (1971), George Segal (1972), mais Segal est le seul d'entre eux qui soit un sculpteur au sens le plus strict du terme. Une exposition limitée, et d'ailleurs ignorée, *Art du réel* (1968), a montré des œuvres de Judd, Kelly, Morris, Andre et quelques autres. On peut, encore que rarement, voir dans les galeries Oldenburg, Flavin, Segal, Rauschenberg, Morris et parfois d'autres, mais la sculpture américaine est si riche et si variée

JOHN CHAMBERLAIN. Score. 1961. Acier peint. 183 x 183 x 58,5 cm. Coll. Dolores and Herbert Neumann, New York (Photo The Solomon R. Guggenheim Museum, New York).



que ces artistes ne suffisent pas à en représenter la vitalité, même si les uns et les autres y assument un rôle important. L'intention de cet article est de discuter les courants majeurs de cette sculpture et d'essayer de comprendre les éléments qu'ils ont en commun, même s'ils semblent poursuivre des buts différents.

A la fin des années 50 et au début des années 60, la sculpture a été une réponse à la peinture de cette époque et à sa façon de mettre l'accent sur le geste, les matériaux étant choisis pour leur texture, leur qualité sensuelle ou leur aspect romantique de « chose abandonnée ». John Chamberlain choisissait des pièces de voiture mises au rebut (pare-chocs, portières, etc.) ou des sacs de papier, et il les traitait de façon à en tirer les formes et les expressions qu'ils étaient susceptibles de donner. « Ce qui m'intéresse, c'est de découvrir ce que je peux tirer d'un matériau, et je travaille avec ce matériau comme s'il s'agissait d'un adversaire auquel je voudrais imposer une volonté. » (« Une interview de John Chamberlain », *Artforum*, février 1972). Il utilise également le plexiglass et le caoutchouc mousse. Chamberlain proclame que l'œuvre de David Smith exprime une liberté dont procède sa propre sculpture: la façon dont une œuvre de Smith « est là, juste là » signifie que Smith a utilisé le fer en tant que fer et que sa sculpture occupe l'espace avec une « conscience d'elle-même ». La sculpture de Chamberlain est volumineuse et de grande dimension; elle exprime le sentiment de ce que son matériau est en lui-même.

Les œuvres de Chuck Ginnever du début des années 60 utilisent des déchets: poutres de bois, acier tordu, Ginnever assemblant ces pièces en des constructions massives, qui se répandent dans l'espace. Ainsi fait également Marc Di Suvero dans des œuvres comme *Hanckchampion* (1960). Ces deux artistes éliminent la base et posent leurs œuvres directement sur le sol, à l'extérieur. On peut établir un rapport entre leur travail de cette période et la peinture gestuelle et colossale de Franz Kline: ils ménagent des vides internes à l'aide de rails (*Project II*, 1959-61, de Ginnever) ou bien de billes de bois ou de madriers liés avec des chaînes ou des filins d'acier (*Tom*, 1961, de Di Suvero). On peut également établir un rapport

avec les stables de Calder à propos du *Blunderbus* (1963) où Ginnever utilise des pièces d'acier tordues et les dispose en créant entre elles des tensions disgracieuses à la différence des formes parfaitement calculées (solides et vides) des œuvres de Calder. Ginnever et Di Suvero appartiennent à cette tendance qui utilise des matériaux trouvés à la manière de Sugarman et Stankewicz; tous ces artistes répandent leurs œuvres dans un espace indéfini et se servent de matériaux qui laissent une bonne marge à la chance dans l'exécution finale de l'œuvre. Cette façon de jouer avec le matériau et avec sa propre exploration de l'espace peut être un aspect de l'explosion du Pop Art dans la sculpture de Oldenburg, Warhol, Rauschenberg, Dine et Rosenquist. Naturellement, quelques-uns considèrent le commentaire social comme l'aspect le plus important de leur travail, mais dans la touche de romantisme qui périodiquement revient, les qualités innées du matériau (pièces de voiture, rails) sont tout aussi belles que les qualités innées de l'objet (vieux chapeau ou vieille paire de pantalons), l'un et l'autre portant également la marque du passage du temps et des hommes. L'objet « pop » est pris exactement « pour ce qu'il est ». Oldenburg amuse en agrandissant ses objets (gigantesque hamburger ou gigantesque pelle), et en changeant la qualité inhérente à leur forme / fonction (comment une scie peut-elle être molle?), il défie tout un chacun de considérer les objets à partir de sa vie quotidienne. Dans les *Boîtes* de Warhol, l'espace et les piles ne sont pas isolés à une galerie mais constituent la répétition de l'expérience familière des espaces existant dans un super-marché. La banalité n'est pas moins « belle » en tant que matériau et / ou sujet que le marbre et que les canons de l'art mythologique, religieux ou historique.

A la fin des années 50 et au début des années 60, Robert Rauschenberg exécuta un petit nombre de sculptures en utilisant des matériaux trouvés (*Empire I* et *Empire II*, 1961), Il lui arriva aussi d'attacher des objets à ses peintures, par exemples des pendules, des chaînes ou des échelles, comme l'avait déjà fait Jim Dine (*Shoes Walking on My Brain*, 1960). Bien que Rauschenberg soit d'ordinaire considéré comme un peintre, et le néo-dada *par excellence*, il a toujours eu le souci de s'exprimer en trois dimensions. Il a d'ailleurs bousculé la distinction entre peinture et sculpture: c'est ainsi que ses œuvres les plus récentes se composent de boîtes en carton usagées dispersées sur un mur, les unes à plat les autres en volume, leur décor imprimé étant aussi important pour sa couleur que pour marquer les horizontales, les verticales et les diagonales.

Le traitement variable des objets et des matériaux les plus communs de notre environnement (sans parler de notre vie quotidienne), aussi bien par la « junk (*déchet*) sculpture » que par le Pop Art (étiquettes qui n'ajoutent pas grand chose à la compréhension des œuvres qui les portent), a été



CHUCK GINNEVER. Untitled. 1970. Acier. 240 x 360 x 180 cm. env. Coll. Henry Feiwel, New York (Photo Paula Cooper, New York).



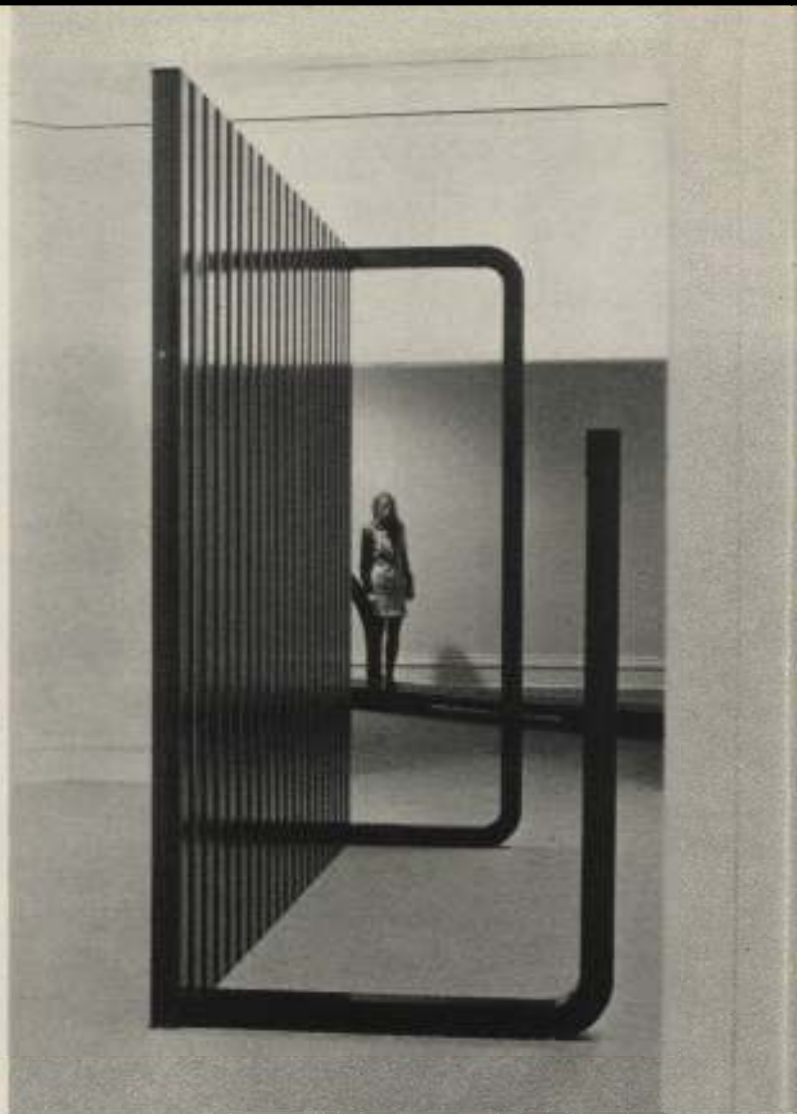
MARC DI SUVERO. Are Years What (For Marianne Moore). 1967. Acier. 12 x 12 x 9 m. env. (Photo Richard Bellamy).

ressenti comme une liberté nouvelle par l'art américain. L'influence de David Smith a été discutée, mais celle de Marcel Duchamp est tout aussi importante. Qu'ils soient ou non pop artistes, les peintres et les sculpteurs de New York considèrent Duchamp comme un libérateur pour avoir réclaté la validité comme art de n'importe quel matériau et de n'importe quel sujet. « C'est de l'art parce que je décide que c'est de l'art »: ce leitmotiv de Duchamp a servi de justification à la majeure partie de l'art américain après Pollock.

Tout comme Duchamp s'était fait le champion de cette rupture avec les canons consacrés de la peinture et de la sculpture antérieures, John Cage s'est fait le champion de Duchamp et du bouddhisme

Zen, défiant le *réel* de notre univers immédiat de devenir essentiel et vibrant dans notre conscience. Les conférences de Cage et sa présence au Black Mountain College au début des années 50 ainsi que ses voyages à travers les USA et le Canada ont influencé de façon significative la façon d'être et la sensibilité des artistes américains. Une compréhension nouvelle du temps, de l'extension du temps, de sa durée peut être exprimée grâce à la répétition. Cage en tire parti dans sa musique, où la répétition d'un son peut constituer toute une œuvre. La danse de Merce Cunningham, qui met en jeu l'espace et le temps, est accompagnée par la musique de Cage. Quelques-uns des sculpteurs de New York des années 60 ont eu une expérience de la danse et se réfèrent au travail de Cage et de Cunningham (à celui également d'Yvonne Rainer, qui a exploré les mêmes problèmes dans le domaine de la danse).

On trouve dans la sculpture de Robert Morris divers aspects de sa connaissance du théâtre et de la danse: répétition, durée, progression, mouvement et silence. Pour Morris comme pour d'autres sculpteurs du Minimal Art, en particulier Don Judd, la perception est un acte impliquant une durée, une séquence de temps. La sculpture doit être perçue comme un tout, et l'utilisation d'unités modulaires de boîtes (*Untitled*, 1968, de Morris ou *Untitled*, 1968, de Judd) permet la compréhension immédiate d'une composition, ou de ses parties (mais les parties sont chacune la séquence d'une progression dans l'espace et le temps). Judd proclame qu'il « hait l'imitation du mouvement » et que l'art visuel doit être statique. Le souci qu'a Judd de la progression — éléments répétitifs contenus à l'intérieur d'une structure statique (une boîte, par exemple) — n'est qu'une autre manière d'explorer le continuum de la participation du spectateur. Dans ce que Judd appelle « l'art plus vieux », le mouvement est confiné à l'intérieur de l'œuvre, chaque partie définissant le mouvement contenu dans l'ensemble de la composition (cf. Raphael ou Ingres); il est déterminé par « d'incroyables faux-semblants à propos de tout » (voir le catalogue de l'exposition *Don Judd* au Whitney Museum of Art, 1968, p. 15), signifiant l'ordre d'un monde plus vaste. L'ordre de Judd ne relève que de lui-même, et son ordre (qu'il qualifie de non-compositionnel) et sa progression rayonnent à partir de l'œuvre vers l'infini. Dans *Two Shifted Squares* (1970-71), ce rayonnement s'effectue presque selon une spirale plutôt que longitudinalement comme dans les boîtes murales. Chaque œuvre l'offre à un degré plus ou moins fort, car chacune est arbitrairement découpée dans l'espace et le temps, et sa taille est directement fonction de l'observateur. Nous voyons, nous sentons le rayonnement des boîtes murales, malgré leur immobilité; c'est que nous comprenons immédiatement que, parties immobiles d'un tout, elles n'en contiennent pas moins un processus qui dépasse leurs implications physiques.



ROBERT MURRAY. Ridgefield. 1967.

Comme Morris, les deux sculpteurs de Vancouver vivant à New York, Ron Bladen et Robert Murray exploitent des matériaux industriels à une échelle géante, et ce faisant ils découpent l'espace du spectateur et déterminent de nouvelles formes avec, en elles, de nouveaux vides. *Cathedral Evening* (1969) de Bladen ou *Ridgefield* (1967) de Murray créent un espace auquel le spectateur doit participer, car il ne peut se contenter de regarder l'œuvre: il est à l'intérieur et son regard doit la traverser ou bien en faire le tour. Il ne peut saisir la totalité de l'œuvre, plans et volumes disparaissant en fonction de son mouvement. Bladen construit des œuvres qui sont aussi éphémères qu'elles sont gigantesques, et qui nous rappellent les changements dont on a l'expérience dans une voiture en traversant des ponts ou bien sur les autoroutes modernes au gré des constructions avoisinantes.

Cette fascination de l'instabilité de l'espace peut être comprise à travers l'œuvre de Bladen avec ses volumes réguliers, ses vides ou les simples implications de ses limites. Carl Andre déclare que son principal souci est « de saisir et de tenir l'espace », le processus de son travail étant « l'affaire de la forme dans la structure dans le lieu ». L'espace détermine l'objet et vice versa. Sa *Brick Piece* (1966) consiste en unités disposées ensemble et où il est possible de percevoir un tout à peu près de la même façon que chez Judd. Des œuvres

comme *Copper Piece* (1969) définissent des espaces près du sol et créent un problème spatial entièrement nouveau. Cette *Copper Piece* se compose d'un ruban de cuivre sinueux, qui découpe l'espace du sol et implique vers le haut une frontière imaginaire, stimulant ainsi une nouvelle conscience de l'espace. Les particules d'Andre sont mises ensemble pour engendrer des espaces particuliers. L'œuvre prend fin quand prend fin l'espace à occuper. Andre affirme que *la Colonne sans fin* (vers 1918-20) de Brancusi est en fait « au-delà de sa limite verticale et au-delà de la limite du sol ». La manière dont Brancusi a utilisé la répétition d'un élément et sa perpétuité a probablement influencé, outre André, un grand nombre de sculpteurs américains. Son sommet arbitraire et ses unités répétitives révèlent une nouvelle intelligence de la sculpture, le sens de la continuité créant une nouvelle conception de l'espace.

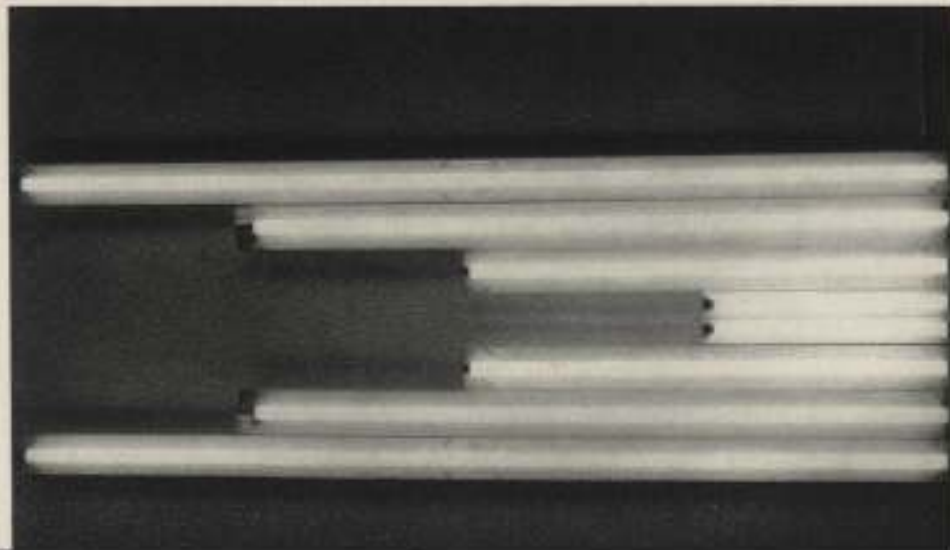
Christopher Wilmarth emploie à présent des feuilles de verre acidisé dont il courbe et fait se chevaucher certaines parties, dessinant ainsi, sur un mur ou dans une pièce, des espaces d'une simplicité extrême. La qualité de transparence offre, avec la lumière, de nouvelles possibilités, et elle permet éventuellement d'incorporer la texture et la couleur (*Tina Turner*, 1970-71). Walter De Maria dispose sur le sol des unités qui rompent l'espace par leur répétition à moins qu'il n'enclose l'espace dans une cage ouverte faite de barres d'acier d'un poli immaculé (*Cage*, 1961). Réalisé en 1966, *Beds of Spikes* se compose de quatre plaques de métal sur lesquelles sont fixées verticalement des pointes; le nombre et l'arrangement des pointes étant différent sur chacune, on a là le reflet d'un ordre de progression mathématique, ce qui pose le problème de la dimension et du nombre.

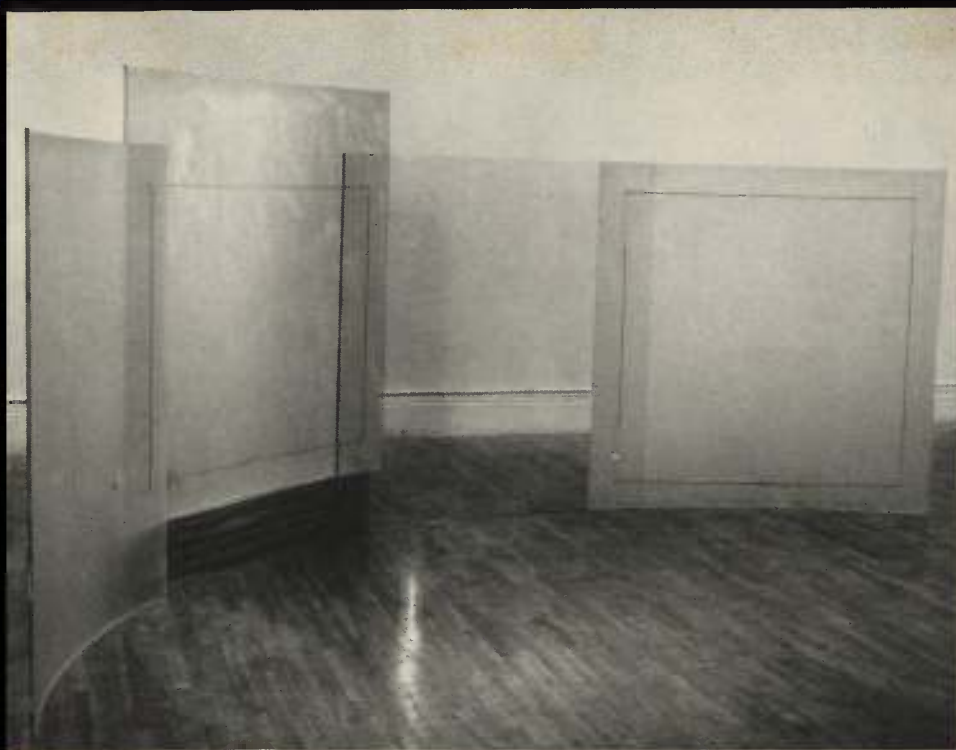
Peu de sculpteurs portent un intérêt particulier à la balance et au poids. La *Broken Obelisk* (1967) de Barnett Newman en est l'un des rares exemples, d'autant que le petit nombre de sculptures qu'il a exécuté (par exemple *Here I*, 1950, et *Here II*, 1966) utilise de simples plans verticaux, qui s'arrêtent arbitrairement et qui font penser à la *Colonne sans fin*. Balance et poids sont à la base du travail de Richard Serra. Dans *Moe* (1970), *One Ton Prop, House of Cards* (1969) ou *Circuit* (1972, exposé à la *Dokumenta*), il emploie de grandes plaques de métal posées les unes contre les autres de façon à réaliser un équilibre parfait dans lequel chaque lourde plaque en supporte une autre. Cette interaction entre éléments supports instaure un jeu de forces. Les œuvres de ce genre sont fonction du moment qui maintient leurs éléments ensemble, assurant une unité qui crée une structure parfaitement cohérente. Elles sont, d'ordinaire, de grande dimension et obligent le spectateur à marcher longuement devant elles ou autour, cependant que les plans qu'elles engendrent ou développent dépassent celui qui les regarde. Les plaques de Serra dans un paysage (*Joe Pulitzer Piece*, 1970-71) découpent une prairie et

bloquent la vue au-delà, changeant ainsi le dehors, le pré cessant d'être une unité d'espace pour devenir une série de zones dont la forme et la taille varient selon que le regardeur se tient debout ou bien couché ou assis.

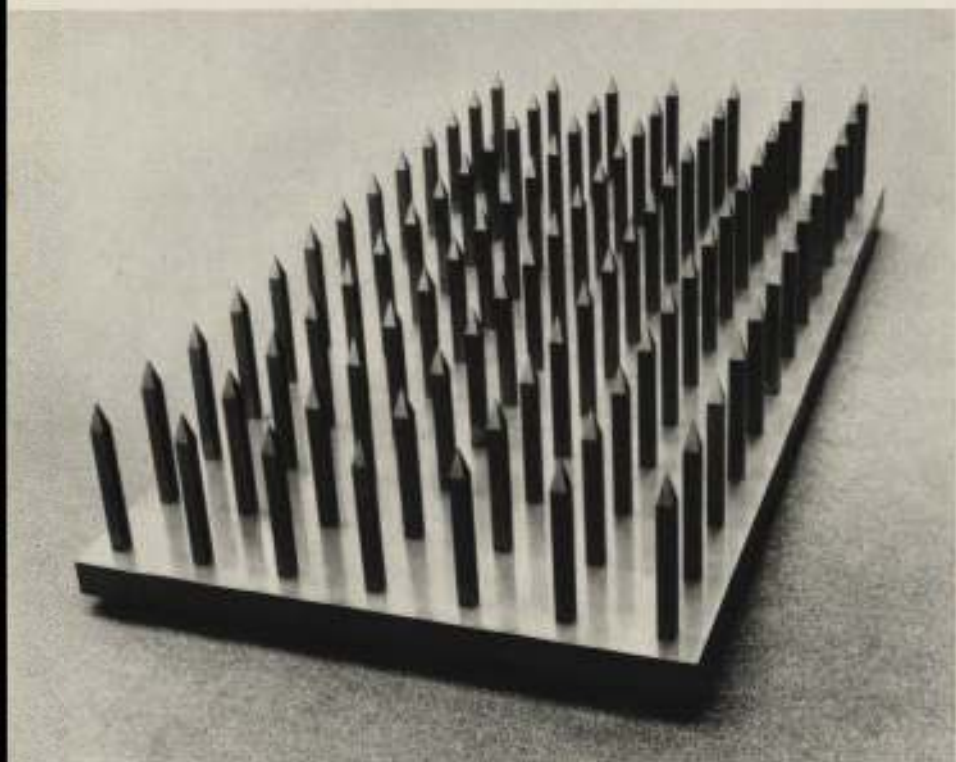
Le souci de structurer l'espace extérieur est l'un des aspects du travail des *earthworks* (travaux en terre) *artists*, dont beaucoup sont encore des sculpteurs au sens traditionnel du terme. Serra ne met pas un objet dans la nature, mais recrée des espaces dans la nature. Il en va de même pour Carl Andre quand il dispose des bottes de foin dans un champ. Et pour le *Valley Curtain* de Christo. Mais les *earthworks* utilisent la terre, ou d'autres matériaux naturels, et la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson est un exemple de ces sculptures imposées à la nature bien qu'elles en fassent partie. Il faut marcher longtemps pour atteindre l'extrémité de la jetée qui s'allonge dans le Grand Lac Salé. Le temps qu'il faut à quelqu'un pour accomplir cette marche et créer la spirale est celui de l'exécution de l'œuvre, laquelle est recréée chaque fois qu'une personne effectue l'aller-retour. Et il s'agit là de sculpture dans la relation réelle de la forme avec l'espace. Michael Heizer trace des formes dans la terre en creusant des tranchées énormes et régulières avec un bulldozer, dans le Nevada (*Double Negative*, 1969) — tranchées disposées vis-à-vis de part et d'autre d'une vallée (voir *Artforum*, sept. 1970). Ces énormes espaces dans un paysage vide ne sont pas nouveaux à notre époque d'autoroutes et de gratte-ciel, mais privés de toute fonction utilitaire quelconque, ils n'ont d'autre réalité qu'en eux-mêmes, et ils sont destinés à se combler et à être oubliés. Quand on est en leur présence, le ciel prend la forme de la profondeur rectangulaire dans laquelle on se trouve et une immense perspective s'ouvre à la fin, copie réfléchie de l'espace où s'irradie l'instant. *Isolated Mass / Circumflex* (1968) est une tranchée creusée à travers une immense plaine du Nevada; il s'agit d'une simple ligne qui se noue puis continue. Heizer explique à son sujet: « Elle n'a guère de référence extérieure. Elle est rigide et bloque l'espace. C'est une cible. Elle fait partie de la matière du lieu et se réfère à son propre au-delà. » (*Artforum*, déc. 1969).

DAN FLAVIN. Monument IV for V. Tatlin. 1968. Lampes fluorescentes. 58,4 x 244 cm. Dwan Gallery, New York.

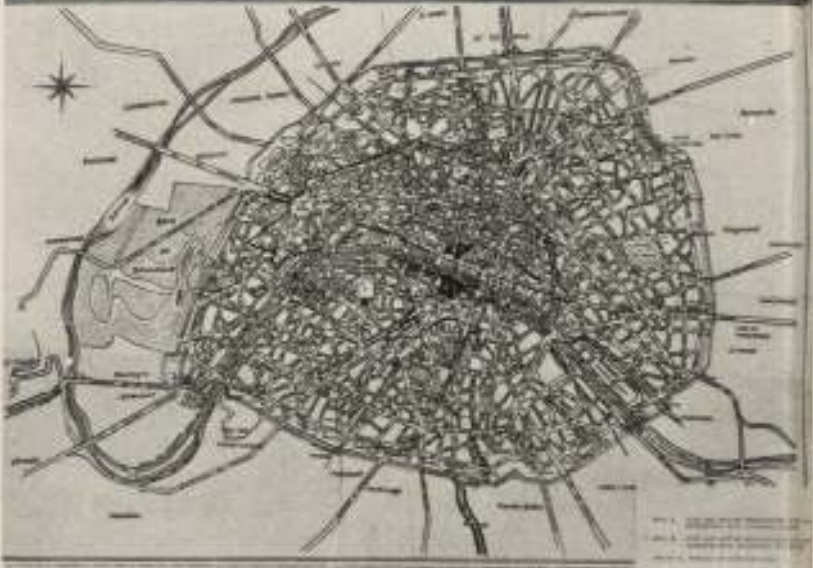




CHRIS WILMARTH. Tina Turner. 1970-71. Verre et acier noir. 177 x 450 x 148 cm. Paula Cooper Gallery, New York (Photo John D. Schiff).



WALTER DE MARIA. Sculpture.



DENNIS OPPENHEIM. Paris-France 1969. Zone infectée. Aire B. Bordure de trottoir et ruisseau entourant un immeuble infecté par de la mort-aux-rats. 93 x 60 cm. Projet exposé à la Galerie Yvon Lambert en mai 1969 (Photo A. Morain).

Dennis Oppenheim taille lui aussi dans un matériau fourni par la nature (la neige, par exemple) pour créer une forme dans laquelle on peut pénétrer. Il a tracé une ligne sur un lac gelé, remaniant le volume de cet espace gelé. Cette œuvre, *Time Line* (1968), appartient au mouvement de l'art conceptuel (elle a pour motif l'*International Date Line*, mais devient tout autre chose). Le traitement des formes et des espaces par Oppenheim est important quand il structure une œuvre: il lui arrive de juxtaposer des zones qui semblent ne pas avoir de rôle (comme une rivière). L'exploration de l'espace entreprise par Bruce Nauman est l'essence de l'œuvre qu'il a présentée cette année à la Documenta sous le titre: *Elliptical Space*. On pénètre dans un espace elliptique vert pâle (une personne à la fois) et on est prié d'y demeurer une demi-heure. Le fait de se trouver à l'intérieur de cet espace intérieur, le fait d'en expérimenter le change en parcourant l'ellipse, cela sans jamais voir au-delà de son propre espace, le fait encore

RICHARD SERRA. House of Cards. 1969. Plomb. 120 x 120 x 120 cm.

d'attendre la continuation de la courbe sans non plus jamais la voir, tout cela constitue probablement la plus dramatique des expériences de l'espace.

Les artistes qui paraissent plus soucieux de l'ambiguïté de l'espace que de sa « structuration » utilisent diverses techniques. Dan Flavin est un sculpteur de lumières: il dispose des lampes fluorescentes de couleurs en lignes parallèles ou perpendiculaires ou bien en figures géométriques régulières (relativement les unes aux autres et relativement au mur ou au sol). Ses œuvres sont de la clarté géométrique la plus stricte mais la qualité de la lumière rend l'espace avoisinant la sculpture imprécis. Cette juxtaposition du vague et du précis est tout le contraire du pur enjouement qui caractérise l'œuvre de Keith Sonnier, lequel emploie de minces tubes de néon qu'il dispose sur un mur ou sur un parquet, y ajoutant ensuite des étoffes, de la ficelle, des panneaux de verre, de la peinture et autres matériaux. Les formes de hasard et le matériau sont très différents des lignes colorées des néons de Laddie John Dill (*Untitled*, 1971), qui paraissent néanmoins changeantes dans l'atmosphère des lumières. Le *Tumbleweed* (1963) de James Rosenquist mêle fil de fer barbelé, bois et tubes de néon dans un entrelacement délicat. Bruce Nauman a aussi fait des expériences avec des tubes de néon et des matériaux divers.

En dépit du souci de la forme purement abstraite, quelques rares sculpteurs (mais beaucoup de peintres) sont préoccupés par le portrait. George Segal entreprit ses sculptures-situations au début des années 60. Il combine ses figures blanches en plâtre moulé avec des éléments trouvés et manufacturés (un vieux lit de fer, une porte, un escalier, des enseignes au néon, etc.), créant des scènes

GEORGE SEGAL. Les Bas-Fonds. 1970. 244 x 244 x 183 cm. Galerie Darthea Speyer, Paris.



KIENHOLZ. Le siège arrière de la Dodge 38 (Photo André Morain).

pathétiques et énigmatiques (*Times Square at Night*, 1970). L'intensité de ces figures qu'on croirait encore en vie est augmentée par l'arrangement des éléments: Segal utilise des horizontales et des verticales pour, comme il le dit, tailler son espace en zones régulières; le mouvement impliqué est suspendu, la blancheur des figures et l'obscurité de l'environnement sont accentuées par une couleur forte et claire, soulignant à quel point Segal est conscient des vides et des solides et de la stabilité de l'espace. Son œuvre a été reçue en Hollande avec un grand enthousiasme, car on y a vu une parenté avec Mondrian, ses zones de couleurs plates (noir, blanc...), ses verticales et ses horizontales. Segal a dit que « l'espace, en peinture, n'est ni abstrait ni réel, s'il est dicté par l'homme; il est une expression de son esprit. Un homme peut faire son propre espace. »

Kienholz crée des situations avec des figures et tout un bataclan abandonné, restes désormais sans valeur. Il rassemble tout cela dans des arrangements bizarres et pathétiques, conscient seulement de peindre le caractère secrètement grotesque de l'esprit humain au cours de nos activités les plus communes (dormir, consommer dans un snack-bar, etc.). Il n'y a rien de plus différent que l'art de Segal et celui de Kienholz dans leur façon de traiter l'espace et la couleur ou dans leur compréhension de l'homme.

En dépit de toutes les différences apparentes, les sculpteurs américains ont abandonné tout récit et (au contraire de leurs contemporains européens) toute curiosité à l'égard de la lumière et des textures. John Cage termina une partie de l'une de ses conférences par ces mots: « Mais ce que nous sommes en train de faire, c'est avec un art de notre façon de redonner de l'air à notre vie anarchiquement. » « Apparemment, ça continue. »

PATRICIA RAILING

Cinéma et vidéo

par Bernard Borgeaud

L'utilisation du film (et, récemment, de la bande vidéo) par des artistes remonte aux années vingt et trente (films de Léger, de Richter, de Man Ray, collaboration de Dali avec Bunuel, etc...). Cependant toutes ces tentatives restaient éparses, expérimentales, et bien que les peintres aient senti le pouvoir immense de l'image filmique, ils restaient très liés aux techniques picturales et à leurs dérivés (assemblage, objet, collage, etc...) qui, à l'époque, avaient encore un impact très puissant. La crise des langages traditionnels, qui s'accroît tout au long des années soixante, entraîna les artistes à reporter leur attention sur les media collectifs les plus couramment utilisés dans la société moderne industrielle: la photographie, le cinéma, la télévision, le texte imprimé.

Aujourd'hui, beaucoup d'artistes occidentaux utilisent couramment ces moyens et un certain nombre d'entre eux n'utilisent exclusivement que ces moyens. Ainsi, l'exposition « Prospect 71 », qui eut lieu à Düsseldorf, était entièrement consacrée aux films et réunissait soixante quinze artistes de différents pays, ce qui est assez considérable car ce regroupement n'était pas exhaustif.

Fondamentalement, les films d'artistes se différencient des films de cinéastes au niveau technique comme à celui de la conception. Les artistes, en effet, utilisent principalement le format Super 8 qui peut être facilement projeté dans un espace restreint (dans une galerie par exemple), le format 16mm ou la bande vidéo. Toutes ces techniques ne nécessitent pas un matériel de prise de vue très important et sont d'un emploi à la fois assez simple et relativement souple. D'une manière générale, les artistes peuvent se contenter de ces procédés car ils n'ont recours à aucun effet de caméra, à aucun trucage, à aucune prouesse technique particulière. Ils filment le temps réel et le reproduisent tel quel en limitant au minimum le montage final du film. En général, leurs films ne sont pas joués: ils ne reposent pas sur une narration. Contrairement au cinéma des cinéastes, ils se servent du film pour enregistrer, pour fixer le déroulement d'une action dans sa durée totale. Dans cette perspective, le film est plutôt pour eux un témoin et un mode de communication direct qu'une œuvre d'art, comme peut l'être un grand classique du cinéma.

Dans le cadre de l'art américain des dix dernières années, l'utilisation du film constitue un phénomène important qui s'est développé historiquement en trois phases successives.

Il y a d'abord les films de Warhol qui apparaissent en 1963.

En 1966/68, Michael Snow réalise ses films les plus importants et, vers 1968, Bruce Nauman commence à filmer ses performances.

Enfin, à partir de 1970 environ, le mouvement se généralise et se développe autour d'artistes tels que Vito Acconci, Dan Graham, Dennis Oppenheim.

1) Andy Warhol

A propos de Warhol, il est difficile de parler de films de peintre dans la mesure où il est passé de la peinture au cinéma assez rapidement. Cependant, on peut distinguer dans son œuvre de cinéaste une première série de films (1963/65) qui coïncide encore avec son activité de peintre qu'il abandonne en 1965 environ. Dès cette date, il entame une seconde série de films assez différents et se rattachant plus directement à des conceptions spécifiquement cinématographiques.

Dans la première série, il y a quelques œuvres très célèbres comme *Sleep* (1963) qui montre un dormeur pendant 6 heures de projection, comme *Kiss* où l'on voit différents couples s'embrassant (50 mn. 1963), comme *Eat* (1963) qui dure 45 mn., comme *Empire* (1964) qui est un plan fixe de l'Empire State Building filmé pendant 8 heures d'affi-

ANDY WARHOL. Chelsea Girls. 1966. 3h.15 (Photo The Museum of Modern Art/Film Stills Archive, New York)



lée, etc... Dans tous ces films, on voit toujours la même situation, sinon la même image, qui se transforme progressivement, qui évolue ou qui se répète jusqu'à l'absurde, jusqu'à devenir une sorte de schéma vide des gestes élémentaires de la vie quotidienne plutôt qu'une représentation réaliste. En ce sens, ces films restent très proches, par leur esprit, des tableaux de Warhol.

Dans ses films récents comme *Chelsea Girls* (3 h 15, 1966), *Four Stars* (25 h, 1967), *Nude Restaurant* (96 mn, 1967) ou *Lonesome Cow Boys* (110 mn, 1967/68), Warhol introduit une fiction et un déroulement narratif. Cependant ces éléments restent, contrairement au cinéma classique, très secondaires et souvent assez vagues car ils ne sont qu'un prétexte pour mettre en scène des individus dans des conditions données. Et tout l'intérêt réside dans la manière dont ces individus se comportent, dans la manière dont ils sont présents sur l'écran: le rythme de leur discours, le timbre de leur voix, les expressions de leur visage. Les films de Warhol sont contruits selon un rythme lent, chaque scène étant très longue: cette technique précisément permet aux personnages de ne plus être des acteurs jouant un rôle mais des individus qui se révèlent eux-mêmes devant la caméra.

2) Une nouvelle approche perceptive des phénomènes: Michael Snow, Richard Serra, Bruce Nauman, Dan Graham

Michael Snow, artiste canadien installé à New York, développe très tôt lui aussi des conceptions cinématographiques extrêmement novatrices qui restent par ailleurs très liées à ses travaux photographiques sur les mécanismes de la perception. Chez Snow le film renvoie à l'action de filmer et explicite en quelque sorte la structure de l'image filmique. Ce qui l'intéresse donc, c'est avant tout le médium en tant que manière de percevoir la réalité. Cela apparaît très nettement dans son fameux *Wavelength* (1966) qui montre une salle vide. La projection commence par une vue générale de l'espace prise au grand angle. Pendant 45 minutes, le champ se rétrécit insensiblement et le film se termine sur un très gros plan d'une photo accrochée au mur, laquelle représente la mer. En mettant en relation étroite et continue, par ce zooming très inhabituel, le cadrage et la durée, Snow casse nos schémas mentaux traditionnels qui veulent que la perception de l'espace et celle du temps soient dissociées et propose une expérience perceptive globale de ces données fondamentales. Le travail de Snow est une sorte de démonstration philosophique qui ne se situerait plus dans la théorie mais dans la pratique.

Les films que Richard Serra réalise en 1969 s'inscrivent assez directement dans cette perspective. Ainsi dans *Frame* (22 mn), les mains de Serra, armées d'un crayon et d'une règle, essayent de tracer sur un mur blanc les limites rigoureuses du cadrage en suivant les indications que le cameraman donne oralement. Dans *Hand Catching Lead*



MICHAEL SNOW. *Wavelength*. 1966-67. Film sonore en couleurs de 45 minutes.

(3 mn 30), la main de Serra, prise en gros plan, essaye de saisir au vol des morceaux de plomb qui tombent devant l'objectif. Tout ce qui se passe sur l'écran est en rapport étroit avec ce qui se passe en dehors de l'écran, en dehors de ce que l'on perçoit. De cette manière, Serra fait ressortir avec force les limites du champ perceptif et montre les rapports entre l'activité mentale (souvenir, habitude, imagination) et la sensation physique dans la synthèse perceptive.

Assez proche de Snow lui aussi quant à ses recherches sur la phénoménologie de la perception, Bruce Nauman explore parallèlement deux directions expérimentales. D'une part il crée les conditions d'expériences perceptives destinées au spectateur (corridors, sound walls, etc...), d'autre part il expérimente sur lui-même et à travers lui-même des phénomènes fondamentaux tels que des sons (bruit de respiration, production de sons musicaux, claquements de mains, etc...) et des mouvements physiques (manipulations corporelles, marche, dis-

BRUCE NAUMAN. Lancement de deux boules du sol au plafond avec des changements de rythme. 1968. Film sonore en noir et blanc, en 16 mm. (Photo Leo Castelli Gallery, New York).



torsion du visage et du corps, etc...). Ces expériences personnelles ou performances, font l'objet d'enregistrements sur bande vidéo qui offre une grande latitude d'utilisation (on peut filmer en continu pendant une heure) ou sur film classique 16 mm qui permet notamment de filmer au ralenti. Nauman a beaucoup utilisé le film tourné au ralenti afin de provoquer chez le spectateur un léger décalage par rapport à sa perception habituelle du temps (dans *Bouncing Balls* par exemple). De la même manière, mais sans recourir à cet artifice, il a exécuté des mouvements très simples et à peine perceptibles étalés sur une durée extrêmement longue (« *Dance Pieces* »).

A l'inverse de Nauman qui emploie une caméra rigoureusement statique, Dan Graham conçoit la caméra comme véritable prolongement de lui-même. Comme chez Snow, ce qui est filmé n'a pas d'importance. Tout l'intérêt est dans le mouvement effectué par la caméra et dans ce que ce mouvement peut révéler. Mais, tandis que Snow anime la caméra à l'aide d'une machine, Dan Graham l'oblige à suivre les mouvements de son propre corps. Ainsi, dans *Roll* (1970), par exemple, Dan Graham est allongé au sol et roule sur lui-même plusieurs fois tout en filmant. Pendant ce temps, une seconde caméra, statique, braquée sur lui, donne une vision extérieure ou « objective » de son action. Dans une autre pièce, deux « performers » tournent en sens inverse en décrivant une spirale et se filment mutuellement. Les deux films obtenus à chaque fois sont toujours projetés simultanément et montrent la relativité réciproque des manières de percevoir une situation unique.

3) *Body Works*: Vito Acconci, Terry Fox, Dennis Oppenheim

Par son utilisation « réflexive » de la caméra, Dan Graham se sépare assez nettement des artistes de sa génération comme Acconci, Oppenheim ou Fox qui la considèrent comme un instrument de reportage, comme le moyen commode de fixer une action.

A travers le film Super 8 ou la vidéo, Acconci montre non seulement une performance mais concentre l'attention du spectateur sur le centre de l'action en faisant un cadrage très serré. Ainsi dans *Contacts* (vidéo 30 mn, 1971), on ne voit que le torse nu du performer et que la main de sa partenaire. Cette pièce, qui est une des meilleures actions d'Acconci, se déroule de la manière suivante: la femme place sa main sur une partie du corps de l'homme sans le toucher. Celui-ci, dont les yeux sont bandés, essaye de sentir à quel endroit la main de la femme est située. Elle-même, de son côté, concentre son énergie sur cette transmission d'influx de manière à établir une communication. Si l'intuition de l'homme est mauvaise, elle change sa main de position et l'expérience se poursuit ainsi... Cette performance, ainsi que la plupart des travaux d'Acconci, doit pouvoir servir d'exemple, de référence. En ce sens, Acconci effec-

tue là un travail qu'on pourrait qualifier de pédagogique. Dans un esprit similaire, on peut citer *Zone* (S8, 15 mn, 1971), pièce qui fait intervenir un chat autour duquel le performer décrit un cercle en marchant régulièrement jusqu'à créer un climat d'hypnose qui prive l'animal de ses réactions normales et l'empêche de fuir.

Le travail d'Acconci est à la fois destructeur et constructif. D'une part, il perturbe les relations habituelles toutes faites que nous entretenons avec nous-mêmes, avec les autres, avec la société: d'autre part il cherche à créer de nouveaux types de relations psycho-sensorielles. A cet égard, il est sans doute l'un des artistes les plus engagés actuellement dans l'art américain.

Très engagé lui aussi dans le sens d'un art ayant des implications politiques, Terry Fox situe ses actions sur un plan mythique et symbolique, un peu à la manière de Beuys. L'une de ses pièces consiste par exemple à relier par des fils les parties les plus sensibles de son corps (visage, sexe, mains...) à un poisson en train d'agoniser de manière à ressentir dans sa propre chair la mort de l'animal.

Les films Super 8 et les bandes vidéo d'Oppenheim mettent en évidence des processus de changement ou de transformation liés à l'activité humaine et même à la condition humaine. Il réalisa ainsi toute une série d'exercices ou de performances quasi sportives visant à développer ses propres aptitudes physiques (saut en longueur, plongeon, etc...) dans la perspective hypothétique de franchir d'un bond un canyon dans toute sa largeur. Dans un autre travail, on voit Oppenheim dessiner au hasard une ligne sur le dos de son fils. Celui-ci, par son seul sens tactile, reproduit simultanément le dessin sur le mur. Un second film, projeté en même temps, montre la même situation, les rôles étant intervertis. Une telle pièce ne repose pas uniquement sur des problèmes de sensation mais fait intervenir les liens complexes de parenté, de sang entre deux individus. Il y a enfin un travail très intéressant parce qu'il est absolument à l'inverse des distorsions et des grimaces de Nauman: c'est *Rocked Circle* (1917), pièce constituée d'un film Super 8 et d'un enregistrement vidéo projetés simultanément. Le film, pris en vue plongeante, montre l'artiste debout au milieu d'un cercle tracé au sol tandis qu'un comparse jette, depuis le quatrième étage d'un immeuble, de grosses pierres dans le cercle en essayant toutefois de ne pas le toucher. Cette situation excessivement dangereuse provoque une peur réelle chez Oppenheim. Pendant ce temps, une caméra vidéo filme en gros plan son visage, saisissant ainsi des expressions outrées jusqu'à devenir grimaçantes, lesquelles sont le reflet direct de ses émotions réelles.

La démarche d'Oppenheim, beaucoup moins rigoureuse que celle de Nauman ou d'Acconci, mais très romantique et assez « européenne », tire sa force de son ouverture extrême à toutes sortes de possibilités et d'expériences différentes.

DENNIS OPPENHEIM. Rocked Circle - Fear. 1971. Film tourné avec deux caméras: une Super-8 (notre photo) filmant en vue plongeante, pendant qu'une caméra vidéo filme en gros plan le visage (Photo Galerie Yvon Lambert, Paris).

Pour terminer ce bref exposé, il faut ouvrir une parenthèse sur les films de *Land art* (Smithson, De Maria, Heizer) qui, en général, ne dépassent pas le niveau de bons documentaires informatifs sur un travail. Cela tient au fait, sans doute, que ces artistes ont exécuté leurs pièces initialement en fonction d'une présentation photographique et qu'elles ne se prêtent guère à un reportage filmé.

Il faut, d'autre part, citer les travaux des artistes qui ont utilisé le film d'une manière plus anecdotique, ou plus récemment dans leur œuvre comme Keith Sonnier, Robert Morris, Lawrence Weiner, et enfin ceux qui sont plus jeunes et dont le travail reste très underground et très peu diffusé: Les Levine, qui se sert de la télévision depuis plusieurs années et qui reste — volontairement peut-être? — dans une position marginale par rapport au milieu artistique new yorkais, Lee Jaffee qui montre la rencontre brutale de deux hommes qui courent l'un vers l'autre (*Impact*, 9 mn 1970), John Baldessari qui s'intéresse à la perception de l'espace, William Wegman et Iain Baxter qui font des calembours visuels, Roger Welch qui travaille sur le souvenir en mélangeant de vieux films de famille de différentes époques, Gordon Matta, Hollis Frampton, Howard Fried, Nancy Graves, Robert Huot, Barry Le Va, Charles Ross, etc...

Il y a encore quelque temps, certains critiques se posaient le problème de savoir où est l'œuvre dans ces travaux. Est-ce le film? Est-ce l'action? Ou les deux en même temps?

Il est net que c'est un faux problème. Le fait de se le poser montre à quel point nous avons du mal à nous débarrasser de nos habitudes esthétiques. La réponse est évidente: il n'y a pas d'œuvre mais seulement un langage, un moyen de communiquer à la collectivité certaines expériences dont la valeur est ressentie comme exemplaire par l'artiste. Tous les artistes dont nous avons parlé, depuis Warhol jusqu'à Oppenheim, ne font pas intervenir leur ego ni leurs petits problèmes dans leur travail. Ils n'expriment rien qui soit spécifiquement intime et n'imposent nullement leur conception personnelle du monde et de l'homme.

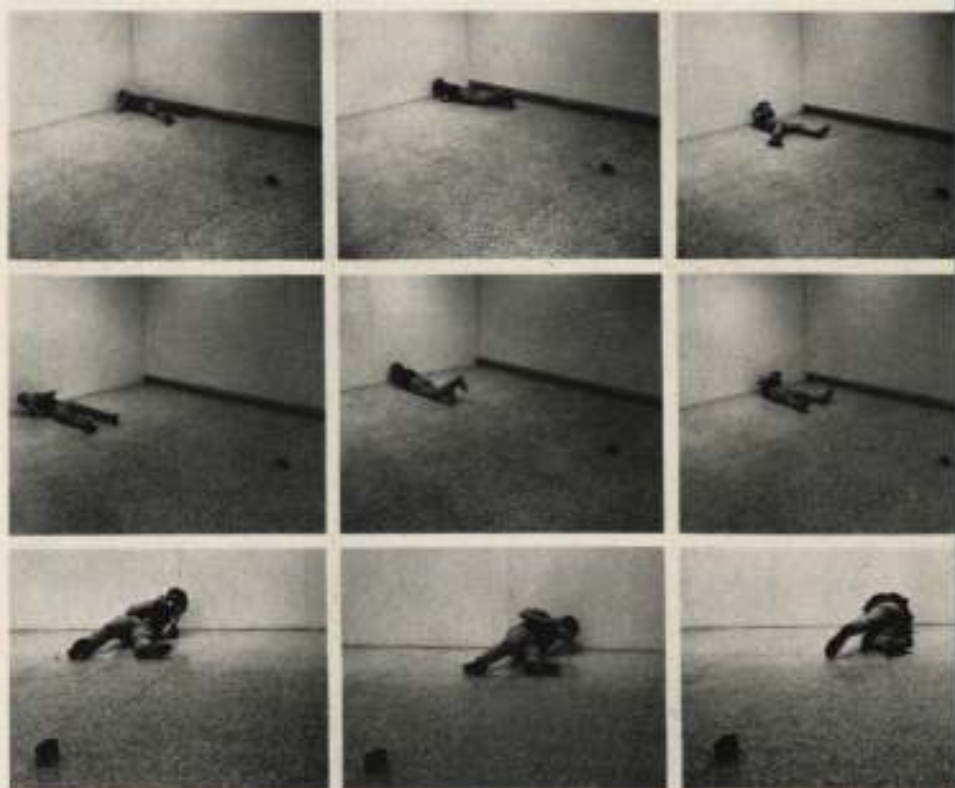
Plus humbles, mais aussi plus efficaces que l'artiste démiurge d'autrefois, ils se contentent d'explorer le corps, la perception, les rapports qui lient un individu à son milieu et à ses congénères. Leur but est plus pratique que théorique et vise un changement des mentalités au niveau de chaque individu.

L'utilisation du film et de la vidéo (on pourrait dire la même chose à propos de l'utilisation de la photo) ne correspond pas à un simple changement de médium. Les artistes ne se sont pas bornés à remplacer la peinture par un procédé plus moderne. Ils ont changé la fonction même de l'art et de l'artiste dans la société (1).

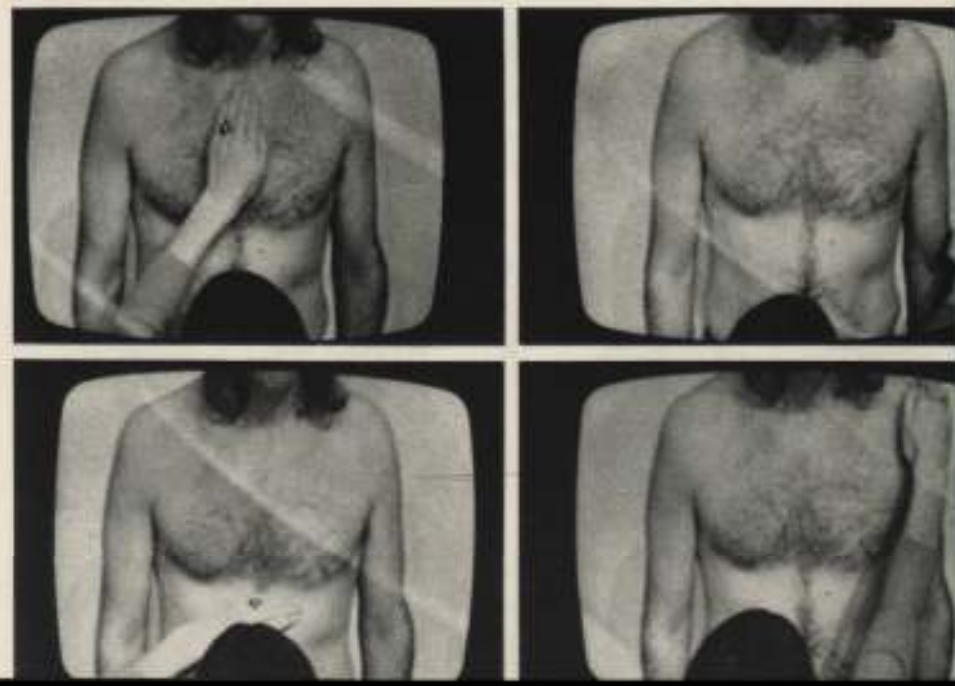
BERNARD BORGEAUD

(1) Ces conclusions concernent aussi un bon nombre d'artistes européens, et cet exposé ne doit pas nous faire oublier que les frontières nationales s'estompent de plus en plus dans l'art contemporain.
Paris, septembre 1972.

VITO ACCONCI. Contacts. 1971. Bande vidéo. 30 minutes.



DAN GRAHAM. Roll. 1970. Film muet tourné avec deux caméras Super-8.



L'art conceptuel

par Michel Claura et Seth Siegelaub

Lorsqu'il m'a été demandé de faire un article sur la naissance et le développement de l'art conceptuel aux Etats-Unis, considérant que je ne pouvais faire figure de « spécialiste » et que, à tout le moins, deux voix vaudraient mieux qu'une, j'ai demandé la participation de Seth Siegelaub.

Seth Siegelaub, qui organisa, dès 1966, une première exposition avec des artistes comme Ad Reinhardt, John Chamberlain et Barnett Newman, a été, on peut dire, à l'origine de l'art conceptuel, dans la mesure où il fut le premier aux Etats-Unis, et le seul pour plus de trois ans, à présenter (sous forme de livres, catalogues,

expositions) cette forme d'art. Il est certain que beaucoup d'artistes de cette génération lui doivent énormément. Quant à lui, alors qu'il était en mesure de devenir un « grand marchand », comme on dit avec respect, et en tout cas le grand marchand d'art conceptuel, il n'a pas voulu, après avoir fait plusieurs dizaines d'expositions, rentrer dans le rang. Il a donc quitté l'art. Les raisons de ce refus lui appartiennent, mais je crois pouvoir dire qu'elles sont justes.

Le texte qui suit n'est pas une interview.

MICHEL CLAURA

Seth Siegelaub. L'appellation art conceptuel est simpliste et trompeuse.

Comme toutes les catégories qui sont déterminées pour définir et assurer le contrôle sur tout changement esthétique, art conceptuel ne dit en fait rien du tout. S'il est possible de réunir en une seule définition l'esthétique de 10, 50, 500 différents artistes, — et je ne pense pas que ce soit possible — une description globale dirait que ces artistes sont engagés dans un art dont la principale caractéristique est l'usage prédominant du langage; c'est aussi l'utilisation de l'information banale de chaque jour, pour la commenter et c'est parfois l'analyse systématique de l'aspect visuel de notre environnement physique et intellectuel. Il diffère des formes précédentes d'art en ce sens qu'il n'interprète pas, ni ne change ni n'ajoute un nouvel objet à l'environnement, mais seulement isole et attire l'attention vers le phénomène existant.

D'une certaine façon, l'art conceptuel pourrait être défini comme

peinture	roman
=	
art conceptuel	journalisme

Michel Claura. Lorsque l'art conceptuel a été défini (et ceci devait constituer sa justification) comme la disparition de l'objet en art, ce fut une supercherie. 1) ce n'est pas en ne fabriquant pas d'objet que l'on pourrait pour autant escamoter la question de l'objet d'art, dans son rapport à l'œuvre, dans son rapport à l'art. Et, plus concrètement 2) qu'est-ce qu'une feuille de papier avec des mots dessus, un livre, une information verbale ou écrite, bref qu'est-ce que l'art conceptuel si ce n'est une présentation d'objets, comme s'il s'agissait (et pour cause...) d'objets d'art?

Lorsque l'art conceptuel a été défini comme une interrogation sur l'art, c'était certainement lui fai-

re faire fausse route; à peu de chose près, c'était faire croire que l'art pourrait être questionné en écrivant quelques mots à son sujet, ou plutôt pour son objet (d'art).

Mais l'on n'est jamais à court de définitions aussi fausses que séduisantes.

L'art conceptuel est-il américain?

Seth Siegelaub. Le début de l'art conceptuel est unique, parce qu'il est apparu simultanément à travers le monde. Auparavant, les mouvements artistiques étaient très localisés, tous les leaders habitant la même ville (et même le même quartier). On peut même dire, en d'autres termes, qu'on ne pouvait pas être un artiste important si on n'habitait pas la « bonne » ville.

L'art conceptuel, qui est une fausse appellation, fut probablement le premier mouvement artistique qui n'ait pas de centre géographique. On pourrait penser qu'il a évolué à partir de New York, mais ceci est certainement dû au fait que New York était le centre pour la promotion artistique, revues, livres, galeries etc...

Michel Claura. Il est bien certain que l'art conceptuel existait également en dehors des Etats-Unis dès avant qu'il ne soit révélé au public.

L'idéologie que transporte cette forme d'art n'est pas spécifiquement américaine. Elle pourrait même bien être davantage européenne, par son recours au langage écrit. Et, de toute façon, l'idéologie que sous-tend l'art occidental semble aujourd'hui couvrir son monde de façon beaucoup plus uniforme et simultanée qu'antérieurement.

Origines et naissance de l'art conceptuel

Seth Siegelaub. A New York, les origines immédiates de l'art conceptuel sont l'art minimal

et, d'une façon générale les tendances « réductrices » qui prédominaient tant en sculpture qu'en peinture. Je pense aussi que le pop'art a pu avoir une grande influence, bien qu'indirecte; par son choix du sujet, et dans sa tentative de dépeindre la vie de tous les jours d'une façon directe et plate.

Dans les origines de l'art conceptuel, on peut aussi parler de l'importance que prenaient alors les media. Une œuvre d'art, souvent, n'est connue que par les journaux, ou par ouï-dire, sans que pour autant l'on se donne la peine de voir l'œuvre elle-même... La reproduction d'une sculpture ou peinture et les articles écrits à leur propos ont toujours été un abâtardissement et une fausse interprétation de l'œuvre d'art. Mais ceci devenait alors un problème très sensible; la publicité était nécessaire mais la déformation de l'œuvre en était le prix.

A cause de la nature particulière de l'art conceptuel (souvent uniquement une page imprimée ou une photo), il allait être possible de faire circuler l'œuvre elle-même (et non sa reproduction) rapidement et pour pas cher, par la poste.

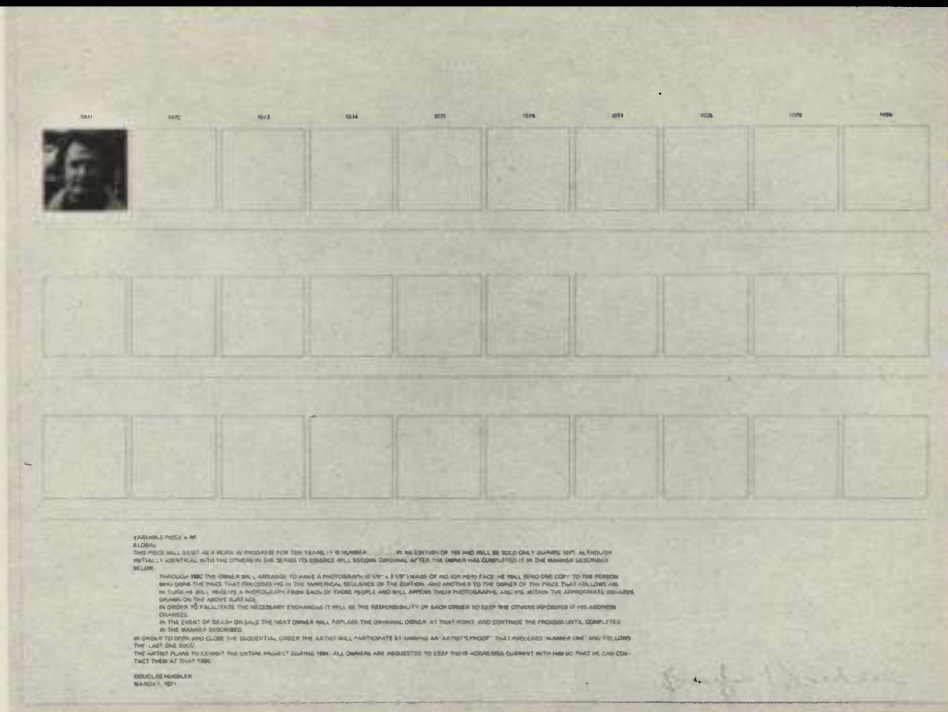
Il est difficile d'attribuer le développement de l'art conceptuel à New York à certaines personnes plus qu'à d'autres. On en parlait beaucoup, mais chacun faisait encore de « l'art traditionnel », ou bien l'un commençait réellement à « faire » de l'art conceptuel, mais alors parlait encore en termes d'art traditionnel.

Bien que je fus personnellement au fait même de cette période, en tant que marchand et organisateur, il m'est néanmoins impossible de déterminer exactement « qui (s'il existe) commença ».

De par l'expérience, il apparaît que deux personnes s'imposent comme étant de première importance: Ad Reinhardt et Carl Andre, bien que, bien sûr, aucun des deux n'ait jamais fait d'art « conceptuel ». Ad Reinhardt, dans ses peintures entièrement noires, « mystérieuses » et calmes, semblait paradoxalement concerné par la question première de la fonction essentielle de l'art, comme devant être une activité particulière exempte de tout expressionnisme et de toute délectation de soi, et plutôt comme une chose plus générale, accessible et connaissable.

Carl Andre, avec sa sculpture sans concession, faite de petites unités en formant une grande, sans mystère ni talent, ni beauté, semblait indiquer que « n'importe qui pourrait en faire de même » et de ce fait fit une vertu. Son travail était aussi probablement le premier à rendre pratiquement impossible la critique. Un critique ne peut rien dire à propos d'un tel travail, sauf le décrire, et s'il l'aime ou non. L'influence de Carl Andre fut plus importante que celle d'Ad Reinhardt, dans la mesure où il était en contact personnel et régulier avec les artistes qui devaient devenir les artistes conceptuels.

Mais encore une fois, pendant que des artistes comme Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph

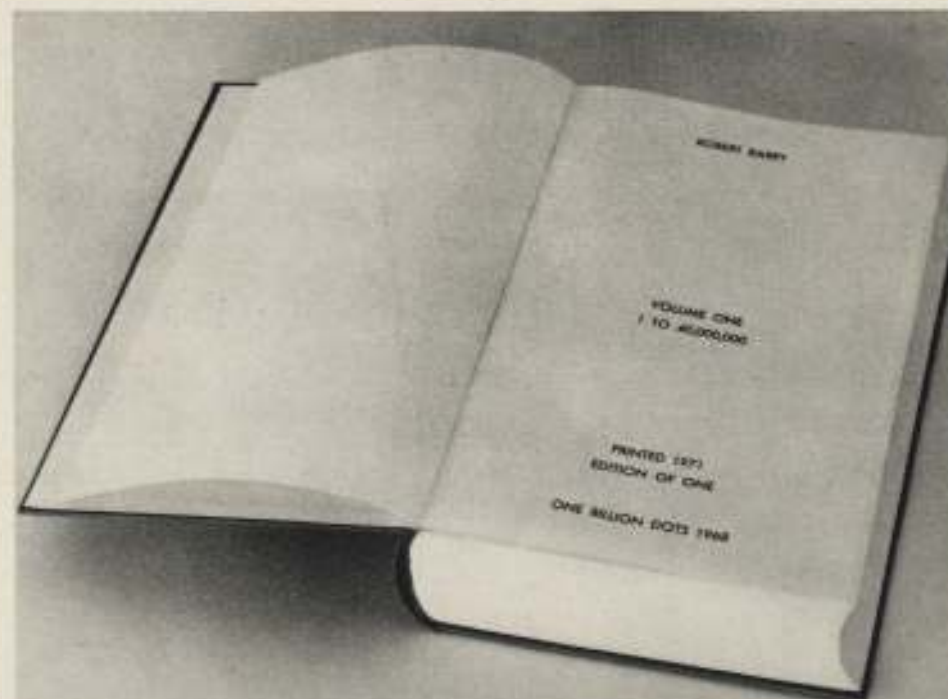


DOUGLAS HUEBLER. Variable Piece 44. 1971. Photo. 45,7 x 61 cm. Leo Castelli Gallery, New York (Photo Eric Pollitzer).

Kosuth et Lawrence Weiner se réunissaient à la fin de 1967 et devenaient ainsi le foyer de toutes les idées naissantes de l'art conceptuel, il y avait bien d'autres artistes engagés dans le même cheminement de pensée; Richard Long et *Art and Language* en Angleterre, Buren, Mosset, Parmentier, Toroni en France, Hanne Darboven et Bernhard et Hilla Becher en Allemagne, Baldessari et Ruscha en Californie, N.E. Thing Co. au Canada, On Kawara en Amérique du Sud, Jan Dibbets et Stanley Brouwn en Hollande, David Lamelas, etc...

Michel Claura. Sans rechercher les origines de l'art conceptuel, pour donner, donc, au terme de naissance un autre sens que celui qui consiste à décréter le moment (et ses causes) où de la manière d'art précédente on passe à la suivante, nous pouvons déterminer une phase qui pourrait bien constituer la véritable naissance de l'art concep-

ROBERT BARRY. One Billions Dots. 1968. Livre, volume I. Leo Castelli Gallery, New York.



tuel. Dans un premier temps, certains artistes déclarent leur art comme conceptuel, ceci s'accompagnant de querelles démentes ayant pour objet de savoir lequel est le plus conceptuel! Dans un second temps a lieu la reconnaissance publique d'un art qui, donc, serait conceptuel. Simultanément, ou presque, ceux-là même qui s'étaient nommés artistes conceptuels font de grands efforts pour se détacher de cette appellation, parce qu'au moment où leur est accordée la reconnaissance publique, ils se trouvent associés avec d'autres qui, comme si c'était évident, ne sont pas de « purs conceptuels » et, par la même occasion, ils s'interrogent subitement sur la validité de l'étiquette qu'ils se sont accolée. Soit dit en passant, leur produit reste identique.

C'est pourquoi l'on peut avancer que la naissance réelle de l'art conceptuel se situe au moment où ses auteurs, par honte ou stratégie, en rejettent l'étiquette. Le concept d'art conceptuel était certes trop ardu à manier, et pour que ses représentants continuassent à s'épanouir dans l'art, ce qui était dès l'origine leur horizon, il fallait se défendre de cette appellation quelque peu hasardeuse. C'est pourquoi l'art conceptuel tel qu'on le connaît généralement, est en fait né du jour où il est retourné à l'innomé; le jour où l'on a renoncé à le nommer pour continuer à paisiblement (comme d'abord) exploiter ce qu'il recouvrait; l'art, comme toujours, dans son ignorance (et pas seulement celle de son concept).

Succès de l'art conceptuel

Seth Siegelau. Il y a deux raisons possibles pour que quoi que ce soit ait du succès. L'une est que la chose est de qualité, d'une certaine valeur, est de façon évidente valable et importante. L'autre est que la chose a été soigneusement et brillamment lancée par les gens qui profiteront de son succès. A vous de choisir.

En dehors de toute question de « qualité », il y avait un certain nombre de raisons particulières dans l'art conceptuel qui devaient œuvrer pour son succès;

1. L'œuvre peut être reproduite et imprimée sans que cela déforme l'intention de l'œuvre elle-même.
2. Elle est (généralement) très peu chère à produire.
3. Elle est très peu chère à transporter, ce qui permet à n'importe quel musée ou marchand de faire une exposition internationale avec juste 200 dollars, ce qui, évidemment, devait constituer un grand attrait pour réaliser des expositions d'art conceptuel.
4. Alors même que le problème du transport de l'œuvre était résolu, la présentation et l'installation du travail devenaient une partie importante de l'œuvre, chaque artiste ayant sa propre façon d'« exposer », trouvant ainsi des raisons pour voyager. Ce problème de l'« accrochage » favorisa l'élargissement des contacts entre artistes, responsables de musées et collectionneurs.

5. Du fait que l'œuvre était souvent présentée sous forme de livres, cela permettait aux gens de posséder une œuvre originale facilement et sans grands frais.

Le succès initial pour l'art conceptuel vient de l'Europe. Même aujourd'hui, il y a encore très peu de soutien officiel de l'art conceptuel aux Etats-Unis. En fait, mis à part ce que j'ai fait moi-même, pas une seule galerie ne s'est intéressée à l'art conceptuel aux Etats-Unis jusqu'à 1971, alors que, dans le même temps, il y avait en Europe toute une équipe de marchands promouvant l'art conceptuel: Sperone en Italie, Fischer en Allemagne, Art & Project en Hollande, Lambert à Paris. De même pour les collectionneurs et musées.

L'art conceptuel a été connu aux Etats-Unis tout d'abord par de petits livres et catalogues qui étaient souvent faits ou préparés par les artistes eux-mêmes et distribués par courrier à la communauté artistique; de la sorte, beaucoup de gens connurent le travail des artistes sans le circuit habituel des galeries et musées, et la finance que cela implique.

En Europe, les galeries ont servi d'intermédiaire entre l'artiste et le public dès le début. Elles ont aussi grandi en même temps que leurs artistes. Et, en fait, elles ont fonctionné exactement comme n'importe quelle galerie, à l'exception près qu'elles montraient de l'art conceptuel.

Ce groupe de galeries européennes a trouvé un succès appréciable en vendant de l'art conceptuel, tandis que seulement très récemment aux Etats-Unis, des galeries fameuses (Castelli, Weber, Bykert) ont commencé à présenter l'art conceptuel, et ces galeries étaient déjà bien installées avant cela.

L'une des raisons pour lesquelles ces marchands, collectionneurs et musées furent lents avant de se lancer dans l'art conceptuel est qu'ils ne comprenaient pas comment on pourrait vendre une idée. Ne comprenant pas comment ils pourraient conjuguer leur intérêt esthétique et leur goût de la spéculation, ils se contentèrent d'attendre en observant avec intérêt l'activité se développant. Leurs « collègues » européens comprirent beaucoup plus vite l'importance de l'art conceptuel, y compris sous l'angle du profit qu'ils en pourraient tirer.

L'aspect économique de l'art conceptuel est peut être le plus intéressant. A partir du moment où la propriété de l'œuvre ne donne pas à son propriétaire le grand avantage du contrôle sur le travail acquis, cela impliquait que cet art remettait en question la valeur de son appropriation privée. Comment un collectionneur peut-il posséder une idée? Mais en fait, ce problème a été généralement « dépassé », l'artiste donnant sa signature, ou un certificat de propriété, voire de la publicité pour la réputation de l'acquéreur.

Malheureusement, le circuit économique de l'art conceptuel est remarquablement semblable à celui

Lawrence Weiner

Yvon Lambert
15, rue de l'Echaudé
Paris
du 19 au 26 mars

1. L'artiste peut réaliser la pièce
 2. La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre
 3. La pièce ne doit pas être nécessairement réalisée
- Chacune de ces possibilités a la même valeur et correspond chaque fois à l'intention de l'artiste. Il appartient à l'acquéreur éventuel de préciser les conditions de réalisation de l'œuvre.

1. The artist may construct the piece
 2. The piece may be fabricated
 3. The piece need not to be built
- Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

1. Une chose vieille une chose nouvelle une chose empruntée une chose bleue
 2. Plomb fer blanc et mercure rôtis jusqu'à la cuisson
 3. De la terre à la terre
Des cendres aux cendres
De la poussière à la poussière
 4. Une pierre qui n'a pas été retournée
 5. La paix des Pyrénées au-dessus et au-delà
- Collection Domaine public

1. Something old something new something borrowed something blue
 2. Lead tin and mercury roasted till ready
 3. Earth to earth ashes to ashes dust to dust
 4. A stone left unturned
 5. The peace of the Pyrenees over and out
- Collection Public Freehold

LAWRENCE WEINER. Texte pour l'exposition à la Galerie Yvon Lambert, Paris, du 19 au 26 mars 1970.

des autres mouvements artistiques; acheter bon marché une œuvre unique et la revendre à haut prix. En bref, spéculation.

Michel Claura. Le succès de l'art conceptuel en tout cas en Europe et dès le début, lui est venu en grande partie d'un malentendu. Celui-ci se trouve dans la dénomination même du mouvement. Il y avait là l'appel séduisant d'une prétention hautement intellectuelle. C'était dans les faits un mélange de gag léger et de grande réflexion: au lieu d'avoir un tableau, on n'en donne plus que le titre, mais en même temps, « cela pose un problème ». C'est l'assimilation instantanée, de par la magie du mot; si c'est « conceptuel », c'est intéressant. L'élévation spirituelle et intellectuelle par l'art conceptuel; il n'est pas douteux que c'est sur cet espoir qu'une grande partie de la clientèle a suivi. Quant aux critiques, ce fut une surenchère débridée. Ils n'avaient, leur semblait-il, plus rien à dire sauf à devenir, eux aussi, « conceptuels ». Mais il faut croire qu'il n'est pas facile de devenir philosophe, linguiste ou sémanticien en quelques mois. Cela donna lieu à de très belles pages pour une anthologie de la cuistrerie.

La prétention du titre est déjà une raison idéologique du succès rencontré.

Par ailleurs, en ce qui concerne le subit succès européen de cet art, il ne faut pas oublier une autre raison idéologique. Celle-ci est que, contrairement à la réalité des faits, l'art conceptuel vu par les Européens, était un art qui venait d'Amérique. Et pour la première fois, pour des raisons de facilité de transport et de communication des œuvres, aussi parce que des marchands européens ont eu le flair nécessaire, cet art « américain » a été servi en Europe au moment même où il naissait aux Etats-Unis (et ailleurs), au lieu d'être importé avec quelques années de retard comme précédemment. Pouvoir ainsi posséder en première main l'art nouveau qui se faisait juste en même temps en Amérique, c'était aussi une sérieuse incitation pour l'amateur d'avant-garde européen et un réconfort pour son complexe provincial.

Politique de l'art conceptuel

Seth Siegelau. L'art conceptuel, plus que tout autre type d'art auparavant, questionne la nature fondamentale de l'art. Malheureusement, la question est strictement limitée au seul domaine des beaux-arts. Il a pourtant (l'art conceptuel) le potentiel lui permettant d'examiner tout ce qui entoure l'art, mais dans les faits, les artistes conceptuels se sont consacrés à la seule exploration des problèmes de l'esthétique d'avant-garde.

Michel Claura. La grande habileté de l'art conceptuel a consisté à se présenter comme un mouvement radical, parce que renonçant à « l'objet d'art ». Mais cette apparence radicale était (et est) aussi la limite de cette forme d'art.

L'objet est escamoté; c'est-à-dire que l'on croit l'avoir « résolu » en ne faisant plus de « peinture » ou de « sculpture », alors que l'on ne fait, une fois encore, que résoudre un seul des multiples aspects de l'art, un seul des multiples moyens qui consacrent l'art (qui permettent « d'en faire »); alors qu'évidemment l'absence d'objet est encore l'objet. Et, pour supprimer soi-disant l'objet, on ne fait que l'ignorer. D'ailleurs, qu'est-ce qu'une œuvre d'art conceptuel, si ce n'est en fait un objet?

Le principe qui gouverne l'avant-garde artistique est de se démarquer de l'avant-garde précédente, c'est de tenter d'épuiser un petit côté que la génération précédente n'a pas été attentive à déceler.

Le principe de l'avant-garde, c'est de continuer l'art en en modifiant l'apparence; c'est de modifier l'apparence de l'art afin d'en assurer la continuité. C'est aussi, en d'autres termes, de jouer le jeu de l'apparente liberté; renier son père pour mieux préserver la tradition, la civilisation, l'art encore.

C'est là l'un des aspects de la fonction politique de l'art conceptuel, entre autres avant-gardes.

MICHEL CLaura et SETH SIEGELAU

La surface du réalisme

par Madeleine Deschamps-Huppert

La réalité de la ville américaine, que l'on croyait depuis longtemps connue et délaissée au profit de la réalité de la forme pure et minimale ou du concept, surgit de nouveau, plus insidieuse que jamais, sur la scène picturale. Insidieuse par les valeurs que si impartialement elle véhicule — et pourtant parfaitement claire et lisible puisqu'elle a pour point de départ, mais aussi pour modèle final, l'image photographique de l'environnement U.S.; puisque les peintres qui la représentent veulent la rendre aussi vraie — à peine plus — qu'elle-même. Quel est donc alors l'intérêt de cette duplication d'une image déjà si familière? Pourquoi dire encore ce que l'on savait depuis le Pop Art? Sans doute au-delà du message est-il essentiel de dévoiler le médium...

Le Pop Art, pour la première fois, regarda l'Amérique et sa perspicacité corrosive força le spectateur, l'Américain, à un regard neuf. Rauschenberg déjà voulait « réinventer notre vision des choses », et, des « Campbell's Soup Cans » d'Andy Warhol aux hamburgers d'Oldenburg et aux avions de Ro-

senquist, nous avons appris à regarder ce que nous ne faisons que manipuler ou avaler, mais ce faisant, les artistes pop, en nous habituant à ce qu'ils nous faisaient découvrir, préparaient la voie à une réconciliation. L'environnement, sublimé, allait devenir acceptable au cours des années 60 pour atteindre, avec le réalisme actuel, une existence autonome, à la surface de laquelle la vue ne fait que glisser. Si le Pop Art rappelait l'homme, sa relation à l'objet, son envahissement par l'objet, sa conscience-objet, chez ces nouveaux peintres, au contraire, on ne ressent plus l'impact d'une publicité agressive que le Pop Art avait mise à nu, ni l'étourdissement de la vitesse de la ville, ni la mesure de cet objet omniprésent. L'homme a pratiquement disparu. Il n'est plus là pour multiplier son sourire, pour être réduit à une silhouette rose, ou pour manifester le gigantisme d'un sandwich. Ici, il a garé sa voiture et il a disparu. Ou même s'il apparaît encore, il est figé au milieu d'un champ où ne se détachent que ses fétiches (McLean), ou bien il remplit un sous-vêtement (Ka-

RICHARD McLEAN. Mexican Sunset with Straitshooter. 1969. Huile sur toile. Galerie des 4 Mouvements, Paris.



cere), ou il devient irréel au-delà de ses poils et de ses pores (Close).

Un réalisme, dit-on? Mais de quelle réalité? Un réalisme d'Etat, un réalisme capitaliste d'abord. Les artistes Pop raillaient, même s'ils s'en défendaient. Ici, par contre, le spectateur, tout comme le peintre, est confronté par une uniformité industrialisée dans chaque lieu familier — la rue, la maison, le métro, la voiture — et il accepte. Aucun trait distinctif, pas un geste, pas la trace d'un individu. Tout est beau, c'est-à-dire que, comme la technique, tout est parfait, poli, impeccable. Si le Pop Art avait réagi à la secousse, l'avait dénoncée, la peinture actuelle rassure. Les objets sont tous lustrés et le monde offert est « cool » (au sens populaire) — et la couleur même, bleutée et froide, expurge ces œuvres de toute passion. Car on ne s'enthousiasme pas de cette beauté; aucune émotion si ce n'est celle attachée à la connotation sociale de l'objet lui-même: l'orgueil du trophée, la virilité de la moto, la puissance de l'acier, l'impérialisme de la « highway »...

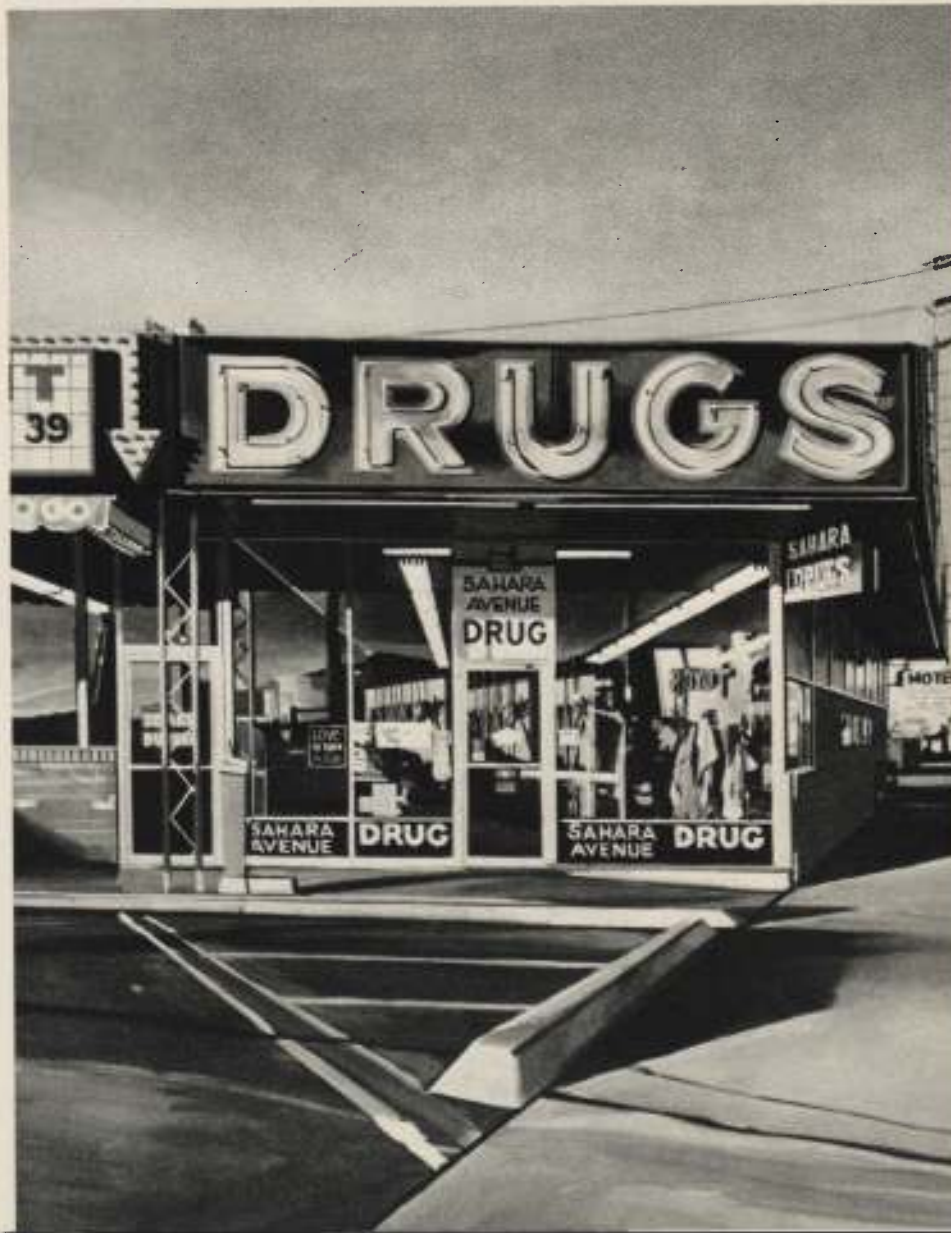
Cette peinture, plus qu'une image technique et imperturbable du milieu contemporain, est une image de ses images. Et, plus encore, une image de la fabrication des images qui alimentent l'action et la réflexion quotidiennes: c'est une révélation des modes de la connaissance actuelle. A l'empirisme de jadis, à la connaissance immédiate, sensorielle du monde, s'est substituée une connaissance médiatisée, purement visuelle, qui est avant tout séparation. Car si les média, la photographie en l'occurrence, sont moyens de communication, ils ont surtout pour conséquence de séparer l'homme de l'objet de son action ou de son attention, et chacun se contente de cette expérience par procuration. C'est pourquoi plusieurs de ces artistes ne sont nullement gênés de peindre d'après des photos prises par d'autres qu'eux-mêmes; c'est pourquoi le spectateur se satisfait fort bien — plus encore: se sent réconforté — de reconnaître, décrite avec tant d'impartialité, la réalité qu'il connaît.

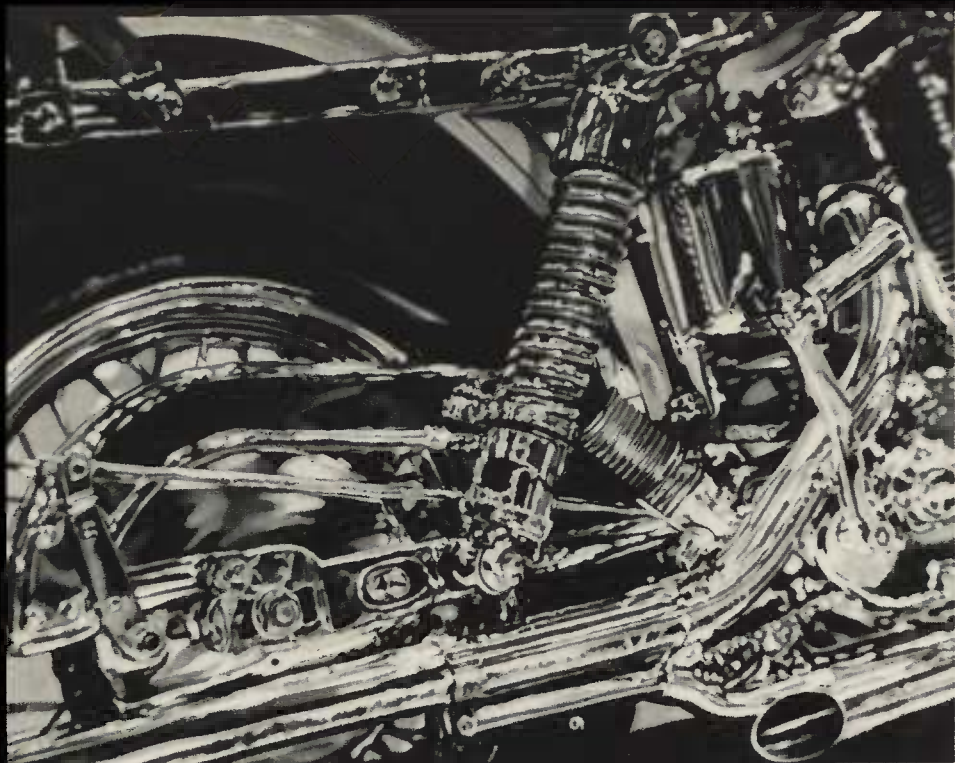
Mais cette impartialité est toute relative, puisque c'est celle du seul moyen d'appréhension du monde qui reste à l'homme actuel: l'œil de la caméra. Et les déformations de cet œil nouveau passent même inaperçues, tant est médiatisée aussi, au-delà de la vision, l'action. En effet, de la vision empiriste, constructive et sélective, naissait autrefois un geste utile, dans un espace tangible — et la peinture des plus réalistes, tels les Américains Harnett ou Peto du XIX^e siècle, appelait ce mouvement de la main vers le velouté d'une pomme ou le pulpeux d'une orange. La photographie, elle, n'exige plus une connaissance sensorielle; elle informe et, à cet effet la troisième dimension devient superflue. Elle est à peine perceptible dans les tableaux d'un Eddy, d'un Estes ou d'un McLean chez qui chaque détail est d'égale importance — puisqu'il définit — et dont l'espace pictural est presque plan. Si cette dimension a disparu, c'est



DAVID PARRISH. Cycle and Helmets. 1972. Huile sur toile. Galerie des 4 Mouvements, Paris.

RICHARD ESTES. Drugs. 1970. Liquitex sur carton. Galerie des 4 Mouvements, Paris.





THOMAS BLACKWELL. Moto. 1972. Acrylique sur toile.



RALPH GOINGS. Sacramento Airport. 1970. Huile sur toile.

que les objets représentés n'ont de sens ou de présence que dans la mesure où ils se réfèrent à un système où l'on ne touche plus, où l'on se contente de regarder, et où l'image est la seule réalité que l'on puisse vouloir — et la réalité visuelle, c'est la surface.

L'œil ne devant plus sélectionner l'utile, seule compte l'apparence. Si, donc, l'information donnée est toute de reflets, de brillant, c'est que c'est la carrosserie qui importe et non la structure ou l'organisme. Même les voitures d'Eddy ou les métros d'Estes, même les motos de Parrish ou de Blackwell ne sont pas faites pour la vitesse mais pour le luisant, le glacé: l'illusion de la fonction parfaite. Car au spectateur comme à l'observateur modernes suffit la pléthore d'informations pour que naisse l'illusion de la connaissance. Ainsi, à



DON EDDY. Pontiac Showroom Window II. 1972. Acrylique sur toile (Photos Galerie des 4 Mouvements, Paris).

travers l'illusion qu'est la peinture d'une photographie de seconde main, il reconnaît un monde dont il croit tout connaître mais dont il ne fait que retrouver une image-reflet de ses préconceptions.

Et d'ailleurs, si ce réalisme est tel, c'est que la vision elle-même s'est modifiée et n'est maintenant excitée que par l'éclat et le contraste froid. Une nature morte du XVIII^e siècle faisait appel à des sens différents, mais aussi, au niveau même de la vision, elle ne retenait que les tonalités et les textures qui contribuaient à une harmonie « naturelle » — le mot est galvaudé: terrienne. La vision du XX^e siècle, elle, ne vit que par l'aéroport sur-éclairé et l'escalier d'acier, que n'enregistrent effectivement que le glacé de la photographie ou l'outrance du photoréalisme.

Si le Pop Art avait disséqué ces nouveaux modes de perception, s'il avait essayé de situer la nouvelle conscience qui naissait de l'agression constante des sens par les instruments de la culture urbaine, le réalisme photographique, lui, joue intégralement leur jeu. Il se peut que ce réalisme soit à rapprocher d'un courant latent dans la culture américaine. L'important est de voir qu'il n'est pas plus réaliste qu'un autre et qu'il ne fait que saisir le plus criard des modes de connaissance actuels.

Et sans doute Goings — dont la précision est d'ailleurs souvent à la limite du surréel — est-il le seul à analyser en toute lucidité cette intensification de l'illusion: de la carrosserie qui reflète le désert, de la lumière intense qui polit le métal, de l'affinement presque érotique de l'acier d'une surface qui flatte le voyeur et qui ne contient que le creux.

MADELEINE DESCHAMPS-HUPPERT

L'Amérique en crise et le grand jeu de l'« Establishment »

par Pierre Restany

Affirmer que la dimension du temps est un facteur déterminant de la culture visuelle américaine peut sembler tout aussi banal que dire que l'art bourgeois est le produit de consommation de la classe dirigeante. Et pourtant jamais autant qu'aujourd'hui l'Amérique ne s'est montrée aussi directement sensibilisée au phénomène global de la durée. Comment se manifeste l'intervention de cette dimension temporelle dans le domaine du langage, et plus particulièrement dans le domaine du langage visuel?

Le temps c'est d'abord le sens de l'histoire: la prise de conscience de la rapidité avec laquelle certaines recherches expérimentales deviennent des phénomènes culturels, c'est-à-dire des processus normalisés de la communication. L'art « culturalisé » tombe dans le domaine commun: libre à chacun de se servir à sa guise d'un tel donné objectif, soit pour le récupérer plus ou moins partiellement, soit au contraire, pour l'ériger en système de références réactionnelles. La fameuse exposition organisée il y a deux ans par Henry Geldzahler au Metropolitan Museum a fait date: il s'agissait d'un véritable bilan de l'Ecole de New York d'après-guerre. La plus ou moins grande impartialité de ce bilan importe peu. L'exposition de Geldzahler a

signifié, aux yeux de tous, la fin d'une époque et la culturisation conséquente de tous les langages qui s'y rattachaient. Il a été plus facile pour la jeune génération de prendre ses distances par rapport à un immédiat passé d'autant plus pesant qu'il avait correspondu à une époque de haute créativité, sans aucun précédent dans l'histoire de l'art aux Etats Unis.

Quand on parle de crise en Amérique (la « crise » est une autre dimension du temps dans l'art), il ne faut jamais perdre de vue ce fait capital qui affecte au premier chef la conscience collective du monde de l'art: l'autonomie puis l'hégémonie de l'école américaine, l'accession de New-York au rang de capitale de l'art contemporain sont des événements récents qui se produisent dans l'espace de vingt-cinq années. Si bon nombre, hélas, des pionniers de l'action painting sont aujourd'hui disparus, la plupart des autres bâtisseurs de ce nouveau climat culturel, critiques, directeurs de musée et marchands compris, existent toujours et exercent une influence morale décisive. Je dis bien morale, parce que ces personnalités se sentent elles-mêmes responsables d'un certain visage d'une Amérique culturelle qu'ils ont contribué à façonner de toutes pièces. Le prestige de critiques comme Harold Rosenberg,

New York, janvier 1971, près de Washington Square (Photo Alain Jouffroy).





JOSEPH KOSUTH. Art as Idea as Idea. Hammer. 1971. Coll. Daniel Templon, Paris.

Thomas Hesson, Clement Greenberg provient du fait qu'ils ont été les agents et les témoins de l'éclosion d'une culture et d'un climat artistiques sans lesquels l'Amérique d'aujourd'hui ne serait pas ce qu'elle est: jamais auparavant, c'est-à-dire avant eux, le destin de l'art moderne ne s'était joué à New-York. Ils ont renversé la vapeur, et les jeunes artistes ne sont pas encore près de l'oublier, quelle que soit leur ardeur contestataire. A nous Européens, habitués à la stratification lente et continue d'un contexte culturel, la portée d'une telle influence nous échappe: les deux termes de comparaison dont nous pouvons disposer, sont ceux de l'Italie et de l'Allemagne où la continuité culturelle avait été momentanément brisée par la dictature politique. Venturi et Argan, Grohmann et Haftmann ont eu l'immense mérite d'assumer l'option moderniste qui a permis la normalisation du climat culturel de leurs pays respectifs après la dernière guerre. Mais s'ils ont remis le wagon sur ses rails, ils n'ont pas créé le chemin de fer.

**Gene Swenson:
la fonction de l'art en période de crise.**

La crise américaine a dans une certaine mesure favorisé la distanciation des jeunes par rapport à leurs aînés de l'establishment. Car la crise est double. Elle est à la fois idéologique et structurelle.

La crise idéologique a éclaté en 1968, et à New-York comme en Europe, elle est le reflet de la révolte étudiante, ou plus exactement le signe des réactions en chaîne d'une crise jumelée de la jeunesse et de la culture. Un jeune critique d'art originaire du Kansas, mort en août 1969 dans un accident d'auto à 33 ans, Gene Swenson, incarne cette prise de conscience de la nécessité d'un radical redimensionnement de la notion d'art. Gene Swenson aurait pu devenir le critique officiel du pop art, dont il avait suivi de très près l'émergence et le foisonnement. Il était intimement lié à Warhol, Wesselmann, Indiana, Lichtenstein, Rosenquist. Par ailleurs son amitié avec Arman lui avait permis de situer avec une lucide précision la contribution originale du nouveau réalisme européen par rapport au néo-dada new-yorkais. Mais Swenson n'était pas fait pour l'establishment. Il était irrécupérable et il l'a amplement prouvé durant les deux dernières années de sa vie en créant un véritable style de critique protesta-

taire. Ses actions scandaleuses font désormais partie du folklore de la contestation artistique. En 1968 il fait du « picketing » systématique devant le Musée d'Art Moderne en promenant un gigantesque point d'interrogation. Il prend publiquement à partie les critiques de l'establishment (Clement Greenberg), les conservateurs de musée (Geldzahler) et surtout les directeurs de galeries, en la personne de Leo Castelli qu'il accuse d'exploitation capitaliste. En même temps, en réaction contre le ton pompeux de la critique officielle, il change son style et affecte d'employer le patois provincial et rural de son Kansas natal. Mais derrière ces apparences provocatrices, le personnage a forgé une théorie extrêmement fonctionnelle et bien articulée du rôle de l'art en période de crise idéologique et institutionnelle.

Ces écrits théoriques, malheureusement rares (Swenson n'a connu que les rudes débuts de la presse underground) témoignent de l'ampleur et de la générosité de sa vision. « Aujourd'hui, quand tant de gens souffrent, ne pourrions-nous pas consacrer un peu plus de temps à partager leurs souffrances? Cela pourrait peut-être influencer notre art, qui à son tour pourrait influencer le cœur et l'âme des hommes... »

Bien avant que l'idée en soit diffusée par le mouvement étudiant, Gene Swenson a été particulièrement sensibilisé à l'aspect répressif et policier des institutions culturelles américaines. Il a contribué puissamment à politiser le débat dans un domaine jusque-là considéré comme réservé. Il a démonté impitoyablement les mécanismes d'intoxication et les forces de pression des institutions culturelles en les identifiant aux méthodes de contrôle et de répression de la police et de l'armée. Il a popularisé l'idée que l'establishment culturel ne peut prétendre à aucun aïlbi au titre de sa fonction récupératrice mais qu'au contraire il partage intégralement les responsabilités de la politique au pouvoir, l'injustice sociale, l'inégalité raciale, et la guerre au Vietnam. Tout se tient au niveau du pouvoir et la culture est une arme répressive comme les autres.

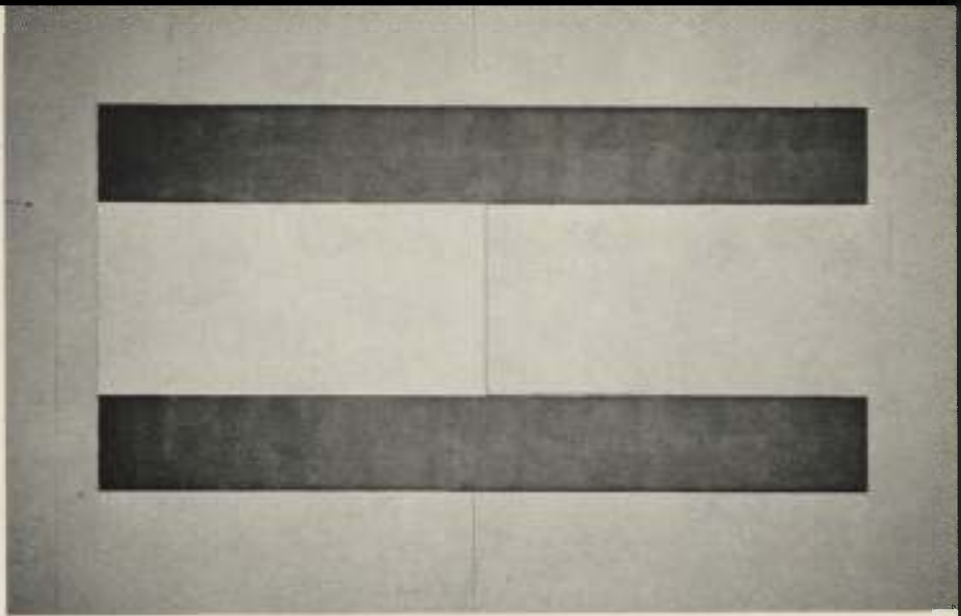
Dans l'absolu d'une telle perspective, il ne lui restait plus qu'à prêcher la révolution. Dans son dernier écrit théorique, le texte d'une allocution prononcée à l'« Open Herring » organisé le 10 avril 1969 par l'Art Workers Coalition à la School of Visual Arts, sa vision se précise: « Nous sommes ici ce soir non pas simplement pour le plaisir égoïste d'être ensemble. Nous voulons changer la politique de manière à ce que l'esprit de tyrannie qui anime nos institutions actuelles ne puisse jamais plus nous opprimer... La révolution que nous cherchons réside — ni plus ni moins — dans le fait de dire la vérité. » Gene Swenson voyait la tyrannie institutionnelle s'insinuer dans le silence de l'atelier de l'artiste, et à ce niveau il ne faisait aucune différence morale entre un inspecteur de police et un conservateur de la Fondation Guggenheim. L'art ainsi menacé a les moyens de se défendre en libérant son éternel ferment de subversion, sa radicale énergie passée et présente, son fondamental pouvoir d'anti-conformisme: « Nous voulons tirer la leçon de l'art que nous ont légué nos ancêtres spirituels, et non l'apparat critique des catalogues et des revues de l'establishment qui en transforment l'esprit en cliché et le cliché en produit directement assimilable. Nous voulons connaître les rituels qui libèrent l'âme, les vraies leçons qui changent un passé collectif en conscience d'homme libre, et l'individualité en suprême imagination ».

L'art et la critique vers la totale libération du moi.

La brève carrière de Swenson a fortement marqué les milieux les plus conscients de la jeune génération artistique. Son style d'action a été repris par les jeunes critiques comme Jill Johnston, Gregory Battcock, John Perreault qui en ont fait leur idole et leur conscience. Les excès volontaires du comportement, la théâtralité contrôlée, les affectations du style, l'extroversion totalitaire du moi caractérisant le style de la nouvelle critique témoignent clairement de son influence, qui dans l'art contestataire peut être comparée à celle d'un Jerry Rubin ou d'un Abie Hofmann dans la politique extra-parlementaire. Dans son livre « Changing », Lucy Lippard partage étroitement le point de vue de Swenson sur la fonction politique de l'art.

La nouvelle critique américaine revendique le droit à la pleine expressivité de l'ego. Gregory Battcock s'est expliqué très clairement avec moi sur ce point. En ce sens elle témoigne du constat d'un état de fait auquel elle s'adapte: l'évolution non-objective de l'art le plus actuel. Plus l'art devient non-objectif, et plus il assume le transfert de l'expressivité sur le moi. On passe ainsi naturellement du concept art au body art, de Carl Andre à Vito Acconci. Au sein d'une même démarche l'évolution de Dennis Oppenheim est fort significative. Les nouveaux critiques ont suivi le même processus égocentrique. A un art non-objectif et événementiel correspond une critique non-objective qui s'exprime par la totale libération du moi. Ce faisant cette critique est fondamentalement créatrice, elle « porte au pouvoir l'imagination individuelle » (pour paraphraser le slogan de Breton, immortalisé par le Mai parisien). Jill Johnston a poussé à l'extrême et non sans talent la vision et le ton cosmico-narcissiste de Gene Swenson (Marmelade Me). La démarche critique de John Perreault est la suite logique de ses « Poetry Events ». Ce n'est pas par hasard que ces nouveaux critiques ont joué auprès des artistes un rôle déterminant dans la constitution en 1969 de l'AWC, Art Workers Coalition, ligue d'action contestataire dans le monde des arts. L'AWC a obtenu certains résultats positifs sur le plan des revendications techniques, elle s'est associée à de nombreux gestes socio-politiques (solidarité avec les postiers en grève à New York en 1970, action coordonnée avec le W.L.M., Mouvement de Libération de la Femme, soutien de l'initiative de Siegelau concernant le contrat de cessions des droits de l'œuvre d'art, etc. ...), mais elle a évolué très rapidement vers le syndicalisme néo-corporatif.

Cette institutionnalisation de l'AWC éclaire le climat psychologique des milieux artistiques où s'élabore la résistance contre l'establishment. L'orientation non-objective de l'art actuel témoigne de l'éveil de la pensée créatrice à une conscience politique globale, brillamment préfigurée par Gene Swenson. Les artistes conceptuels les plus conscients politiquement ont vécu intimement dans leur œuvre le processus de non-objectivation ou plutôt de désobjectivation. Carl Andre ou Walter De Maria sont venus de l'art minimal au concept. L'art minimal constitue lui-même une sorte d'état-limite de l'épuration constructiviste, le report du suprématisme de Malevitch au seuil d'émergence de la troisième dimension. L'élan révolutionnaire du constructivisme russe fauché en plein élan par l'option stalinienne est récupéré au niveau minimal de son jaillissement. Mais c'est en allant à la limite de la présence



MICHAEL HEIZER Untitled. 1967. Peinture sur toile. 244 x 544 cm. Fourcade, Droll, Inc., New York.

objective que l'on peut tenter d'appréhender comme l'a prouvé Robert Morris, l'essence même de la réalité, à la fois dématérialisée et tangible, l'énergie.

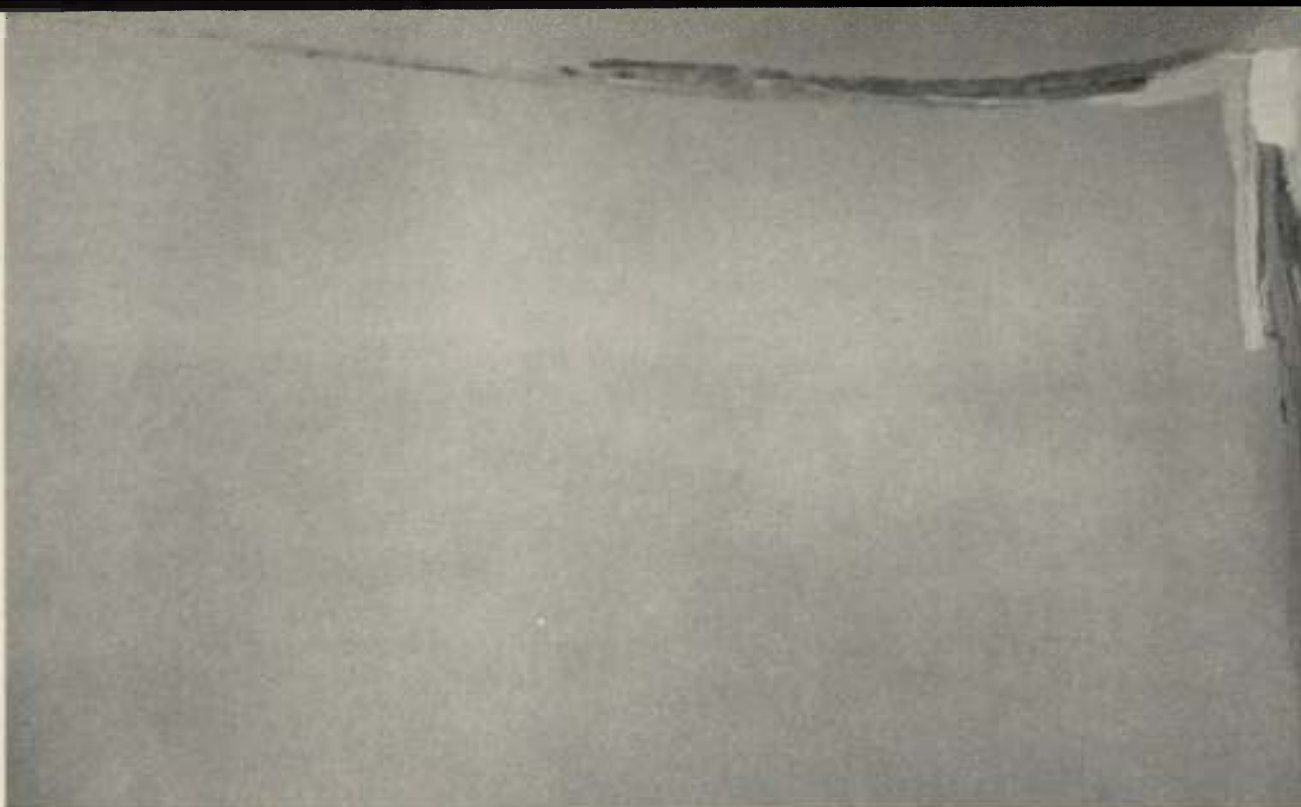
Dans leur action contestataire les artistes américains témoignent de la permanence d'une des qualités de la culture judéo-chrétienne dont ils sont issus, le pragmatisme. Leur conscience politique se situe exactement au niveau des mécanismes de récupération et de répression du pouvoir. L'action qui en découle est volontairement fragmentée, limitée au champ d'extension de tel ou tel conflit, à la contradiction de tel ou tel problème, à la tension de telle ou telle situation. Cette expérience progressivement vécue au rythme d'une action permanente sur des objectifs précis est d'une efficacité à long terme. Elle finit par enrichir la conscience individuelle et créer la marge morale nécessaire au développement de structures socio-culturelles parallèles.

Les critiques d'action et les artistes non-figuratifs seront-ils récupérés par le corps social à travers leur propre anti-establishment qui finira par s'intégrer dialectiquement aux institutions culturelles contre lesquelles ils se sont rebellés? C'est prévisible, étant donné les immenses possibilités du système et ses propres réactions d'assimilation, d'adaptation et de défense. Ils ne se font d'ailleurs eux-mêmes aucune illusion et entendent jouir immédiatement du répit âprement conquis. L'impact de leur action est ressenti comme transitoire et passager. Ils se veulent pour l'instant des individus conscients en alerte. Le corollaire de l'alerte est la disponibilité morale. Disponibilité à toutes les actions ou réactions désaliénantes vis-à-vis du contexte culturel établi. L'avenir nous dira s'ils ont été les ferments effectifs d'une nouvelle culture ou simplement les catalyseurs d'une évolution réformiste de l'establishment.

La crise et les structures du système.

Parce que l'establishment, apparemment pris de court au début, a réagi en profondeur et a organisé ses mécanismes de défense: il ne manque ni d'habileté ni de ressources. La réaction de défense de l'establishment s'est articulée sur le second volet de la crise américaine, son aspect structurel fondamental, la crise financière du dollar.

La crise de structure qui a éclaté en 1970 est le reflet culturel immédiat de la crise financière. Si la démons-



JULES OLITSKI. *High A Yellow*. 1967. Acrylique sur toile. 235 x 381 cm. Andre Emmerich Gallery, New York (Photo Geoffrey Clements).

tration en était nécessaire, elle est désormais faite. La culture américaine suit le dollar. Elle se diffuse, se développe et se structure à la vitesse et au rythme du dollar. L'infrastructure de recherche, d'information, de promotion (fondations, universités, musées) qui faisait l'envie du monde entier était un colosse au pieds d'argile, la manifestation tangible d'une euphorie financière et d'une prospérité économique sans faille durant... précisément l'après-guerre, la période 1945-1970. Durant cette période d'euphorie l'investissement culturel a été en quelque sorte la justification morale de la promotion sociale. En finançant les institutions culturelles le monde des affaires retrouvait à la fois bonne conscience et un standing social accru. Que faire lorsqu'on réalise d'énormes bénéfices, quand on gagne beaucoup d'argent? Le seul bien encore enviable apparaît très vite être la considération sociale. Et l'art contemporain au-delà, et en même temps grâce à ses aspects controversés apparaît bien vite comme un instrument promotionnel. Le roi des taxis jaunes new-yorkais est ainsi devenu le roi du pop-art, avant de financer les premiers trous de Heizer dans le désert du Nevada et un peu plus tard, de commander son portrait à Alfred Leslie, chef de file de l'hypperréalisme.

Il s'est donc créé entre 1945 et 1970 un double relais du mécénat privé et institutionnel. Le monde des affaires finançait directement le système culturel par l'intermédiaire des fondations et des « Boards of Trustees » des universités et des musées. Par ailleurs, un système très libéral de déductions fiscales encourageait la constitution de grandes collections privées d'art contemporain et les donations d'œuvres d'art aux musées. Il en est résulté un suréquipement artistique, la prolifération des départements et des galeries d'art dans les universités, des activités didactiques et promotionnelles dans les musées. Tout cela a contribué à dynamiser la vie culturelle américaine et à imposer dans les faits l'hégémonie internationale de New-York, devenu effectivement la ville-miracle, l'Eldorado de la réussite matérielle et le Panthéon de la consécration. L'enri-

chissement du patrimoine collectif américain a été prodigieux durant cette même période. Bref, tout le monde y a trouvé son compte, jusqu'au moment où l'art, soigneusement idéalisé et protégé, a rompu les amarres muséographiques ou universitaires pour descendre dans la rue et se politiser. Les jeunes artistes se sont mis à contester le système de leur promotion, le marché, la réduction de leur œuvre à l'état de valeur. La crise financière est survenue au moment où le mécénat institutionnel était en train de mettre au point des mécanismes promotionnels mieux adaptés au caractère non-objectif et événementiel de l'art nouveau. Les départements d'art, de sociologie, de psychologie, d'informatique des universités, les fondations de recherche, les secteurs d'information et d'expérimentation des musées s'apprêtaient à assurer la relève d'un certain marché privé, tout au moins au niveau de la jeune génération: financement de projets et de rencontres interdisciplinaires sur l'environnement, l'écologie, la structuration du langage; travaux pratiques sur la théorie de l'information appliquée à la psychosociologie; réalisations de happenings, programmes de recherches technologiques, etc. Parallèlement une certaine rencontre entre l'art et l'industrie était en train de s'échafauder, non sans mal, dans le domaine de la technologie (activités de l'E.A.T. à New-York, programme Art and Technology de Maurice Tuchman à Los Angeles).

Cette évolution structurelle a subi depuis un an un très net coup d'arrêt. Il a suffi d'une crise du dollar pour que les Etats-Unis passent, dans le domaine de l'investissement culturel, de l'euphorie à l'austérité. La remise en question de certaines déductions fiscales liées à l'achat d'œuvres d'art a ralenti considérablement le nombre des donations aux musées. Par ailleurs, fondations, universités et musées ont vu se réduire de façon alarmante et quasi paralysante, le volume de leurs crédits opérationnels. Le Musée d'Art Moderne de New York marche au ralenti, le Guggenheim vend aux enchères une partie de ses Kandinsky et cherche à sortir de la mêlée où l'a plongé le scandale de l'inter-

diction de l'exposition Haacke, le Jewish Museum se replie sur lui-même. Seul le New York Cultural Center semble rester sur la lancée dynamique de Karshan (actuellement en congé en Europe), mais pour combien de temps? De la Corcoran Gallery du Los Angeles County Museum, on pourrait écrire l'interminable cahier de doléances des musées d'art moderne américains. Et les départements d'art « progressif » des universités, à part quelques exceptions privilégiées, comme la Rice University de Houston, ne valent guère mieux.

La crise est particulièrement ressentie à New York où les nouvelles structures promotionnelles, encore en formation, de l'art non-objectif, sont menacées. L'establishment est en train de prendre sa revanche et de s'organiser à cet effet. Devant la carence des fondations et des musées, les marchands de l'establishment ont saisi l'occasion au vol. Accentuant le mouvement de décentralisation et de déplacement de l'axe de la vie artistique vers le « Soho » de l'East Village, les galeries dans le vent sont parties à l'assaut de West Broadway. Pour ne pas courir le risque que les artistes ne viennent plus à elles, elles sont venues aux artistes. Le clou de la rentrée d'automne a été l'inauguration au 420 West Broadway de l'immeuble des galeries immigrées du centre: quatre étages d'espaces immenses, remodelables à volonté: au premier Sonnabend, au second Castelli, au troisième John Weber (héritier de la Dwan Gallery qui a fermé ses portes 57ème rue), au quatrième Emmerich. Détail symbolique: l'entier rez-de-chaussée est occupé par un transporteur.

La migration downtown: 420 West Broadway, centrale du nouvel establishment ou succursale de l'ancien?

Le vernissage du 420 West Broadway a marqué le début de la saison artistique. 10.000 personnes se sont entassées dans les quatre galeries et finalement dans la rue, qu'elles ont pratiquement obstruée. Les pompiers ont été convoqués d'urgence par peur d'un incendie qui aurait détruit d'un seul coup toute l'intelligentsia artistique new-yorkaise (une pensée qui a dû effleurer plus d'un cerveau en ce jour mémorable). Ce vernissage a aussi consacré le mouvement de décentralisation artistique vers le bas de la ville, nettement amorcé depuis deux ans. Les barons du 420 West Broadway sont venus rejoindre les pionniers du quartier, Ivan Karp (OK Harris), Paula Cooper, Feigen, et les premiers arrivés tels que Reese Palley. Il y a désormais plus de vingt galeries entre Washington Square et Canal Street: on y vend de tout, des multiples, de l'art graphique, des posters, on y trouve aussi, dans la diversité des styles présentés l'exacte température de l'actuel climat new-yorkais. Il est pratiquement inutile de remonter au centre pour prendre le pouls de l'actualité new-yorkaise. La plupart des artistes ont leur studio dans le même périmètre. Au 420 West Broadway, immeuble des grands marchands, correspond le 380 West Broadway, immeuble des artistes arrivés (Arman).

S'agit-il d'un véritable transfert, ou d'une migration de circonstance, d'une sorte de représentation de façade? La plupart des nouveaux venus ont gardé leurs galeries « uptown » et continuent à y programmer leurs expositions habituelles. La galerie « downtown » devient une sorte d'ambassade in partibus, un lieu d'approche et de contact. De tous les locataires du 420 West Broadway,

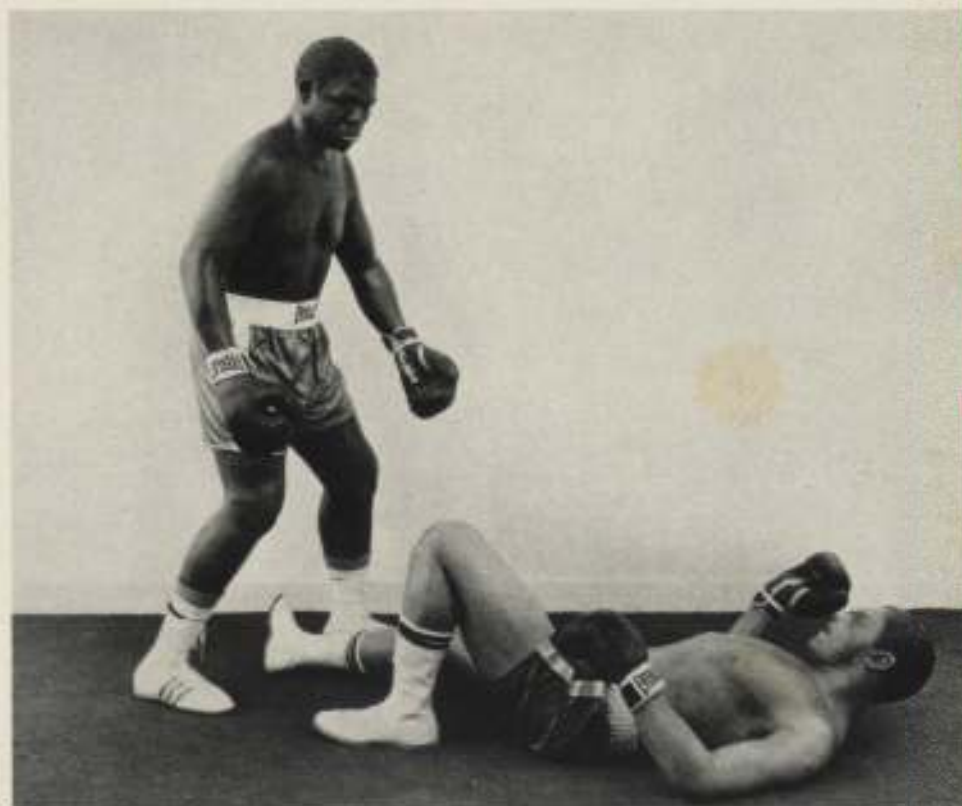


LUIS JIMENEZ. Old Woman with Cat. 1969-70. Fibre de verre et plastique. Grandeur nature.

seul Weber a émigré définitivement, avec armes et bagages, du fait de la fermeture de la Dwan Gallery. Reprenant une partie de l'équipe, ajoutant d'autres « process artists » et jeunes conceptuels, il va tenter de jouer à plein le jeu du quartier, c'est-à-dire le jeu du moment.

Que les galeries dans le vent se soient décidées à venir sur place de façon à aérer et ventiler ce qui au départ était une sorte de ghetto artistique dans un quartier dur d'expéditeurs et de dépôts de fabriques, cela est en soi suffisamment significatif d'une volonté promotionnelle. Les marchands se font aussi disponibles que possible vis-à-vis des artistes. Ils leur offrent la coopé-

DUANE HANSON. Boxeurs. 1971. Sculpture en polyester peint. Galerie des 4 Mouvements, Paris.



ration, la « participation » comme diraient les gaullistes. Une fois Kosuth et Weiner entrés chez Castelli, je ne vois pas pourquoi les autres artistes conceptuels ne participeraient pas au système. A New York l'objection de la récupération par le système n'a pas une valeur de principe (même chez le rigoriste Carl Andre) comme le prétendent ici en Europe nos idéologues militants. L'essentiel est l'efficacité, dans le travail comme dans les idées. Survivre, durer, travailler en ce moment, c'est se préparer à un lendemain différent, dans une autre société et une autre culture: la mauvaise conscience vis-à-vis du compromis capitaliste a peu de place dans cette perspective.

Le réexamen des valeurs culturalisées.

La crise, en provoquant cette disponibilité du marché, a eu pour conséquence inverse d'accélérer le processus de réexamen et de remise en question des valeurs de langage. Les valeurs culturalisées ont été reconsidérées dans une optique temporelle neuve: c'est-à-dire non plus en tant que références intégrant de l'immédiat passé, mais dans leur possible extension dans le présent, en réaction contre les relatives impasses de l'art non-objectif. Au niveau de la clique-élite de l'establishment, Castelli-Sonnabend-Weber-Feigen, la promotion de l'art non-figuratif en relative stagnation momentanée pose peu de problèmes: il s'agit d'une question de dosage des individus au sein de la continuité d'un programme beaucoup plus large.

Mais cette clique de l'élite ne constitue qu'une partie de l'establishment, sans doute la plus flexible, et qu'une partie des structures du marché. La radicalisation des perspectives et des points de vue de l'art non-objectif, a entraîné toute une série de réactions en chaîne. Dans le champ des activités réactionnelles, le système a pu développer bien plus aisément encore sa politique de récupération.

Comment réagir contre la désobjectivation de l'art, si ce n'est en remontant au nœud dialectique de la situation historiquement précédente: la peinture en tant qu'objet de participation ou la peinture en tant qu'objet de contemplation, le folklore urbain ou l'esthétique de la couleur, le Pop Art ou la Post-painterly Abstraction? En désobjectivant progressivement le processus créateur, en l'insérant dans l'exacte équation spatio-temporelle d'un événement, le minimal art puis l'art conceptuel avaient désamorcé le problème. Le réexamen des valeurs culturalisées a redonné une singulière consistance au dilemme. La réflexion sur le Pop Art a entraîné le raz-de-marée de l'Hyperréalisme tandis que la référence à la Post-painterly Abstraction des Morris, Noland et Olitski a provoqué la recrudescence d'une Colorfield Painting en demi-teinte, très proche de l'informel nuagiste européen de la seconde moitié des années 50. Ce n'est pas par hasard que la galerie OK Harris, dirigée par Ivan Karp, « pilgrim father » de l'East Village est devenue la Mecque de l'Hyperréalisme (le plus radical, celui de la côte Ouest, des Jimenez, Hanson, De Andrea: les disciples new-yorkais de Leslie sont plus raffinés dans leur systématisme narratif). Ce n'est pas par hasard non plus qu'André Emmerich, le marchand de Noland et Olitski, est venu s'installer au 420 West Broadway pour y pousser l'offensive néonuagiste déjà amorcée « downtown » par Reese Palley.

La critique établie trouve là l'occasion d'une revanche et d'un regain de pouvoir. L'occasion aussi d'affirmer la permanence et l'efficace continuité d'une hiérarchie

de valeurs que l'art objectif avait prétendu « geler » dans l'immédiat passé de la conscience créatrice. C'est ce qui explique dans les jeunes sphères réactionnelles le retour en vogue des théories optico-contemplatives de Clement Greenberg qui, lui, n'a pas bougé d'un pouce de ses positions dogmatiques basées sur des critères personnels d'esthétique qualitative. C'est ce qui explique aussi le regain d'intérêt porté à la critique d'analyse psychosociologique telle qu'elle a été pratiquée par Harold Rosenberg et à sa suite par les Dore Ashton, Anette Michelson, Barbara Rose, jusqu'à Lucy Lippard première manière.

Et demain, après la crise du dollar?

Hyperréalisme, néonuagistes et conceptuels de tout poil (Body Art compris, c'est le cas de le dire) coexistent dans le même quartier, parfois dans la même galerie, toujours dans les mêmes bistrots. Signe évident de l'efficacité de la politique de récupération de l'establishment, ils ont à peu près tous le même genre et le même mode de vie. Pourtant l'écart idéologique est grand entre les tenants d'un art objectif réactionnel (figuratif ou non-figuratif) et les militants d'un art non-objectif révolutionnaire (dans la mesure où l'art conceptuel au-delà des compromis transitoires, tend au désengagement effectif de la pensée créatrice par rapport aux institutions culturelles présentes). Dans l'Amérique de 1972, c'est-à-dire dans une Amérique en crise, il s'agit pour les uns comme pour les autres de durer, de survivre. Mais les enjeux de la survie sont différents. Survivre en assurant la continuité actualisée d'un langage dont les prémisses sont déjà reconnues en tant que valeurs culturelles — avec la complicité effective même si elle n'est pas recherchée, de l'establishment classique — est une chose. Survivre en assumant un processus de désobjectivation de l'art qui tend à la complète libération de l'ego individuel placé en opposition radicale avec tous les systèmes de langage établis — avec la tolérance plus ou moins forcée de la partie progressiste de l'establishment — en est une autre.

Cette espèce de trêve est le fait de la crise financière. Les artistes non-objectifs, après la brève euphorie d'une action collective d'ordre socio-politique, sont revenus au total individualisme de leur destin. Avec, en plus, une conscience plus nette de leur aliénation et des compromis conséquents: ils les assument en pleine lucidité et avec beaucoup de pragmatisme, en mesurant les enjeux et en dosant les risques. Exercice on ne peut plus salutaire dans l'actuelle période de transition, mais qui n'est qu'un report temporaire des vraies échéances.

Les mesures de sauvetage financières du dollar en cours d'élaboration à l'échelon international risquent de mettre brusquement fin à la crise structurelle de l'économie américaine.

A l'austérité succèdera à nouveau l'euphorie, le dynamisme, toutes les tentations de l'optimisme culturel. Les compromis transitoires ne se changeront-ils pas en réalité de fait, l'anti-establishment en establishment libéral, les révolutionnaires radicaux en empiriques réformateurs? C'est alors que les Carl André, Walter De Maria ou Lawrence Weiner, les Gregory Battcock, Lucy Lippard ou Jill Johnston devront écouter la voix de leur conscience, qui a pour nom Gene Swenson.

Chroniques du jour

• XLVII^e ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^o 41 DE XX^e SIÈCLE • DÉCEMBRE 1973 •

Grotesque? Fascinante?

LA PEINTURE ACADÉMIQUE DU XIX^e SIÈCLE

MUSÉE
DES ARTS
DÉCORATIFS,
PARIS

par Gilbert Lascault

Elle surgit hors des caves, des greniers, des réserves des musées de province. Elle réapparaît. Elle envahit, parfois avec des toiles de plus de quinze mètres carrés, le Musée des Arts Décoratifs. Elle: la peinture académique du XIX^e siècle, sa précision, son pathétique, ses élégances vraies ou fausses. Revient la peinture que les œuvres impressionnistes et toute l'évolution de l'art au XX^e siècle avaient fait oublier.

Des artistes respectueux et respectés

Sont rassemblées des œuvres qui procurèrent à des peintres (respectueux

de l'ordre établi, des hiérarchies artistiques, du métier) argent, voyages, succès féminins, prestige, médailles, pouvoir à l'intérieur du monde de l'art. A cette époque, l'institution artistique fonctionne sur le modèle des institutions scolaires. Elle prétend transmettre savoirs et techniques. Elle est sûre de ses critères de notation. Elle organise des concours. L'artiste se définit comme l'élève de A et le maître de B. Les salons décernent médailles et mentions. L'Etat offre des légions d'honneur: spécialiste des femmes nues, Jules-Joseph Lefebvre sera Com-

mandeur en 1898; auteur de *L'excommunication de Robert le Pieux*, membre de l'Institut, membre du jury de plusieurs expositions universelles, Jean-Paul Laurens sera Grand Officier en 1919.

Non sans une certaine gêne qui se marque dans le choix du titre donné à l'exposition (*Equivoques*), le Musée des Arts Décoratifs montre donc ces toiles. Et ces peintures longtemps refoulées, cachées dans les caves de la culture, nous ne savons pas trop comment les regarder.

JULES-ALEXANDRE GRÜN. Un Vendredi au Salon des Artistes Français. 1911. Peinture. 360 x 616 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen.





HENRI GERVEX. Rolla. 1878. Peinture. 175 x 220 cm. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux. (Photo A. Danvers).

Le burlesque

Les tableaux d'abord font rire. Le musée cesse, un moment, d'apparaître comme pur lieu de consécration, d'admiration; il devient équivoque et cesse de se poser comme espace du sublime. Le dérisoire, le grotesque de certaines toiles frappent d'autant plus qu'elles sont plus grandes, qu'elles ont

été peintes avec davantage de soin, en davantage de temps, que des médailles leur ont été décernées. Inconfortablement une femme nue se perche sur une branche pour figurer le printemps (J.L.D. Bouvier, 1870). Une autre, grassouillette, les yeux clos, signifie Flore caressée par Zéphire (Baron Gérard, vers 1802). Une troisième disperse son

collier d'un geste sophistiqué (J.C. Ziegler, *La Rosée répand ses perles sur les fleurs*, 1884). Un joyeux guerrier revient, hilare, vers ses têtes coupées et ses captives qui se contorsionnent (P.J. Jamin, 1893). Des scènes grandiloquentes et bouffonnes montrent une languissante stigmatisée médiévale (G. Moreau de Tours, 1885), un loup d'Aggubio auréolé et caressé par un enfant (L.O. Merson, 1877), une mélodramatique peste à Rome (J.E. Delaunay, 1869), une chasse préhistorique (Cormon, 1844). Tout un art narratif, explicatif, psychologisant, théâtral fait rire ou sourire. Apparaissent particulièrement ridicules une trop pathétique Sainte Monique aux yeux révulsés (Ary Scheffer, 1846), ou bien une Vierge consolatrice de William Bouguereau (1877). Dès 1877 d'ailleurs, un critique comparait les Vierges de Bouguereau à des religieuses chargées de la pharmacie, et ses nymphes à des institutrices au bain.

Le discours d'une bourgeoisie triomphante

Il faut dire que ces burlesques tableaux religieux répondent à des commandes. La religion paie. « L'art chrétien, dit un critique en 1839, est (...) une spéculation lucrative »; et un autre en 1861 affirme: « Le nombre des travaux de ce caractère que le gouvernement fait exécuter chaque année pour les églises de l'Empire est à peine calculable. » Le culte de l'armée, de la patrie réussit également. *Le Rêve* (188) de Detaille est actuellement au Musée de l'Ar-

ÉVARISTE LUMINAIS. Les Enervés de Jumièges. 1880. Peinture. 197 x 216 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen (Photo Ellebé).





JULES GARNIER. L'Epave. 1873. Peinture. 150 x 237 cm. Musée des Beaux-Arts, Dijon.

mée. D'un peintre, vers 1881, on ose écrire: « De Neuville a été à la fois le flagelleur de la cruauté allemande et le poète épique du courage et de la patience des officiers et soldats français. »

Cet art officiel, les œuvres exposées dans les Salons constituent donc une sorte de reflet des idées, des valeurs d'une bourgeoisie triomphante. Nous pouvons les déchiffrer comme tels. Les riches aiment à se faire peindre. Lorsque les artistes montrent aussi les pauvres, c'est en général avec un souci de pittoresque, et on leur prête une gaieté simple, de manière à ne pas gêner les riches acheteurs, ni les respectables conservateurs des musées du temps. Une seule toile, parmi celles exposées, *La Grève* (J. Adler, 1899), manifeste la colère et la force du prolétariat. Encore naît-elle, chez son auteur, d'un sentiment de pitié; le peintre s'affirme extérieur et supérieur à ceux qu'il peint. « Je me suis penché, dit Adler, avec une sympathie cordiale sur les humbles et les simples, trouvant auprès d'eux l'écho de mes pensées. (...) J'en ai employé, j'en ai hébergé. (...) Je les ai aimés. » Pour E. Friant (1888), un mendiant est présent, pour permettre de montrer les gestes charitables des riches. Le plus souvent, les pauvres sont ignorés.

C'est peut-être dans sa conception de



PASCAL DAGNAN-BOUVERET. Marguerite au Sabbat. 1909. Peinture. 155 x 124 cm. Musée de Cognac (Photo Muro).



FERNAND CORMON. Retour d'une chasse à l'ours; âge de la pierre polie. Esquisse pour la décoration de Saint-Germain-en-Laye. 1884. Peinture. 150 x 200 cm. Musée des Beaux-Arts, Carcassonne (Photo Gorroz).

la féminité que le discours de la bourgeoisie se dévoile le plus clairement. L'époque souhaite des femmes belles et frivoles. Tableaux et textes critiques(1) du XIX^e siècle vont dans la même direction. Un critique (1880) estime que « le meilleur compliment à faire à une femme qui prend la palette », c'est de dire qu'elle fait une peinture d'homme. Un autre critique (1880) délire sur les femmes peintes par J.J. Henner: « C'est elle (...) qui a mille fois vendu l'humanité et la vendra mille fois encore, c'est la sœur redoutable que les destins nous ont faite, l'éternelle ennemie et la séduction sans retour. Que de gloires et de rêves elle a couchés dans l'or triomphant de sa chevelure! Que d'espoirs elle a engloutis dans l'ombre délicate et visible à peine de ses seins! ». L'œuvre de Dinet suscite une rhétorique folle: « Ces petits corps féminins de beau bronze doré, fermes et ronds, moites comme des amphores poreuses (...), il en connaît toutes les poses alanguies, câlines et impatientes, (...) toute l'âme ardente et enfantine, aux jalousies de petites bêtes gâtées, aux convoitises de jeunes singes; cette âme candide et primitive, qui se traduit dans les brusques variations des physionomies expressives, et

dans les accents d'une voix qui prend tantôt les inflexions les plus fluides du chant des oiseaux et tantôt les fureurs et aboiements rauques des jeunes chacals. Il semble même qu'il nous fasse sentir l'odeur fauve et musquée de ces jeunes chairs sauvages. » La femme ne peut guère choisir qu'entre la soumission bourgeoise, la dignité froide, et l'animalité. Se mêlent souvent le puritanisme, une sensualité méprisante, la misogynie (qui voit dans la femme la tentation, la perte de la lucidité) et une fascination fétichiste devant ce que l'époque nomme le péché.

Fantasmes errants

Autour de sentiments contradictoires, autour des rapports ambigus entre les désirs et la loi, ces tableaux du XIX^e siècle trouvent, en partie, leur irritante manière de fasciner. L'agressivité, l'érotisme fonctionnent (plus ou moins sournoisement) dans certaines œuvres. Rochegrosse montre l'atroce boucherie de la prise de Troie (1883). Nue, Brunehaut est attachée à la queue d'un cheval sauvage (Tabar, 1853). *L'épave* (1873) de Garnier, *La captive* de Chasériaux, *Rolla* (1878) de Gervex semblent exiger des descriptions presque pornographiques. On pense aux toiles que

(dans *La Révocation de l'Edit de Nantes*) Pierre Klossowski décrit avec une minutie perverse: toiles qu'il dit produites par le peintre (imaginaire?) Tonnerre, toiles qui pourraient être de Gervex, mais aussi de Balthus, ou des dessins de Klossowski lui-même. Ces mises en scène très théâtrales, ces transcriptions de « tableaux vivants » sont arrangées de manière à émouvoir immédiatement. Et l'on connaît l'envoûtement des enfants devant les vieux « Larousse » en six volumes qui reproduisent *Les énervés de Jumièges* (Luminais, 1880); Simone de Beauvoir et Roger Caillois ont décrit cet envoûtement.

Une efficacité perverse

Il est nécessaire de s'inquiéter de la facilité avec laquelle cette peinture académique rencontre certains de nos fantasmes. De s'interroger de son efficacité perverse. Dans ces fantasmes, dans cet érotisme des interdits et du malsain, la loi ne trouve-t-elle pas d'équivoques complicités? Nos désirs ne restent-ils pas liés à des images fortement dominées par l'idéologie de la bourgeoisie du XIX^e siècle? Bien des délires réalisent, avec un peu d'excès, des tentations bourgeoises. Telle est la première réflexion qu'imposent ces toiles, parfois si proches des descriptions de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch.

On se posera également des questions sur les ressemblances (et différences) entre cet art académique, soigneux, théâtral et ce qu'on appelle aujourd'hui l'hyperréalisme et qui a tant de succès (commercial et intellectuel) aux U.S.A. et en Europe occidentale.

Enfin, on s'interrogera sur la façon dont cette peinture du XIX^e siècle s'est voulue affirmation du particulier, figuration de l'événement. Nous vivons à une époque où la théorie se méfie des généralités, où elle s'intéresse au corps, au détail, à l'acte. Nous sommes alors amenés à souhaiter une peinture de l'événement, qui ne serait pas anecdotique, psychologisante, bêtement narrative. Une telle peinture est-elle possible? A quelles conditions? Comment éviter l'académisme?

Bourgeois et délirants, grotesques et troublants, produits pour plaire à la classe triomphante du XIX^e siècle, des tableaux, équivoques à plus d'un titre, nous plongent aujourd'hui dans un étrange malaise. La peur constitue, sans doute, un des éléments de ce malaise: la peinture académique n'est-elle pas un des avènements possibles de l'art actuel?

GILBERT LASCAULT

(1) L'excellent catalogue publié par le Musée des Arts Décoratifs publie les commentaires de chaque tableau présenté.

LES NOUVELLES SALLES HENRI LAURENS AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

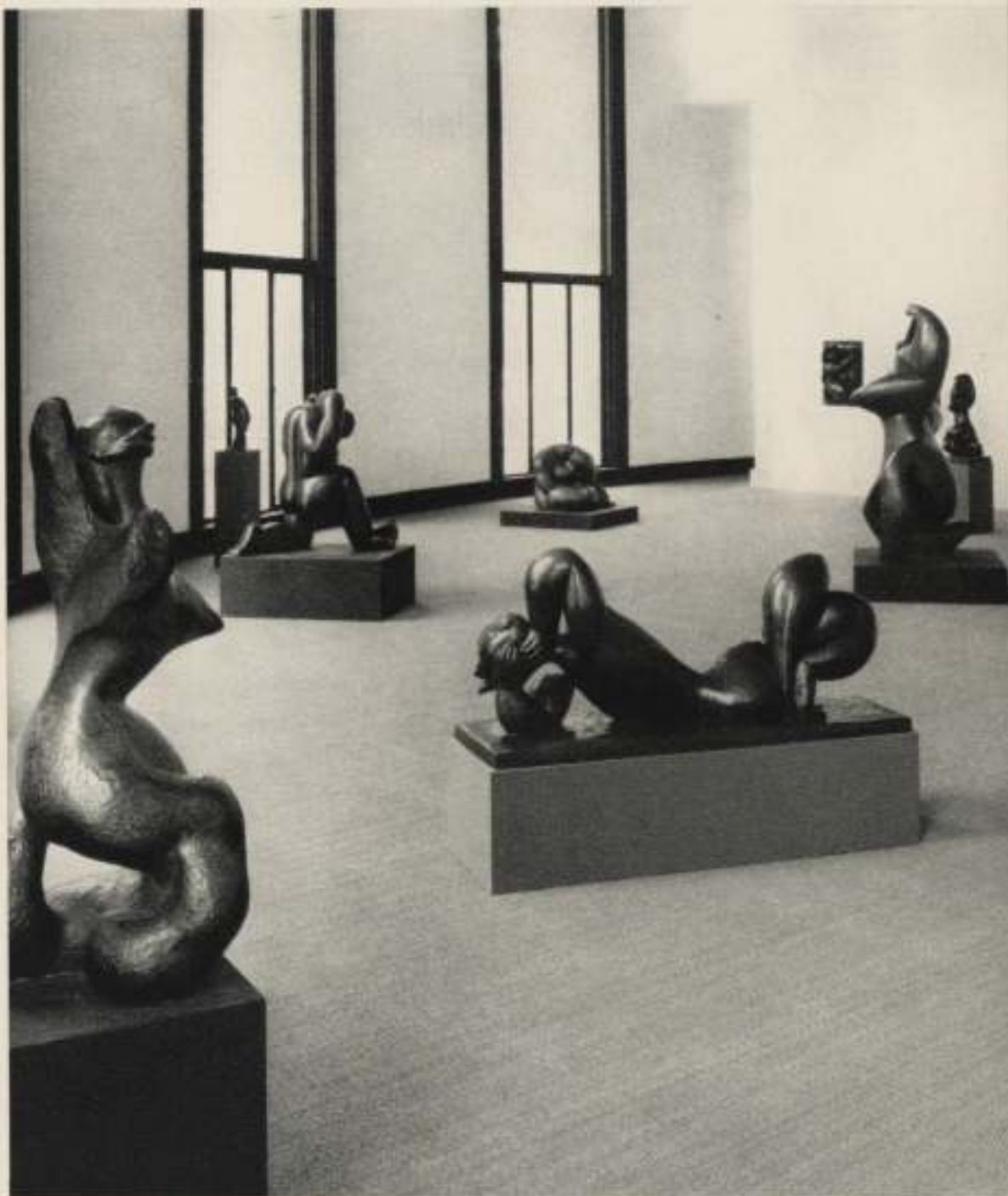
par Maïten Bouisset

Bénéficiant d'une donation tout à fait exceptionnelle, celle faite par les héritiers d'Henri Laurens, complétée par le legs de Daniel-Henry Kahnweiler, le Musée National d'Art Moderne a ouvert au public en bordure de la Seine deux grandes salles baignées de lumière où l'on retrouve l'itinéraire d'un homme et d'un artiste silencieux. L'œuvre de Laurens, écrivait Pierre Reverdy, « pleine de discrétion et de cette apparente bénignité des gestes d'un géant qui retient sa force et mesure la portée de ses coups, se tait ».

La première salle, avec des bronzes et des terres cuites s'ouvre sur la période cubiste du sculpteur. Avec la *Petite construction*, la *Tête de femme* (1918) c'est le règne des plans et de la géométrie. Comme Braque, son ami, comme nombre d'artistes de sa génération, Laurens éprouve en ces années le terrible et anxieux désir de libérer l'art du réel pour atteindre à cette autre réalité, authentique et permanente, dépouillée de l'accidentel et du contingent. Un peu plus loin, la *Grande femme debout à la draperie* (1928) et les bas-reliefs témoignent de la distance que prend l'artiste par rapport à une discipline trop stricte et du retour à une ligne plus fluide et plus souple.

Avec la seconde salle, le style de Laurens atteint à la plénitude. Les grandes figures de femmes, disposées assez bas et presque à même le sol: *Stella* (1933), *Amphion* (1937), *l'Adieu* (1940), *l'Automne* (1948), déploient leurs formes, ramassées et denses, ou au contraire souples et élancées, mais avec toujours cette exigence de la conception, cette qualité dans le métier, cette retenue et cette mesure dans la sensibilité qui attestent la maîtrise d'un artiste authentique.

MAÏTEN BOUISSET



Une des deux salles Henri Laurens au Musée National d'Art Moderne (Cliché des Musées Nationaux).

LA PEINTURE ANGLAISE AUJOURD'HUI

par Julien Clay

L'exposition « La peinture anglaise aujourd'hui » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris offre une nouvelle ouverture sur l'art étranger contemporain. Elle révèle au public un certain nombre de peintres qui n'avaient été que rarement exposés à Paris ou étaient totalement inconnus du public français. La qualité des œuvres choisies est d'un intérêt soutenu. On peut sans doute regretter que l'exposition ne soit pas plus étoffée. Elle ne permet pas de se rendre compte de l'évolution de chaque artiste, que sa représentation soit limitée à un trop petit nombre de tableaux ou que ceux qui nous sont montrés soient trop proches les uns des autres. On regrette surtout un certain nombre d'omissions: Allen Jones (est-ce à cause du caractère résolument érotique de certaines de ses toiles?), R.B. Kitaj (en raison peut-être de son origine américaine), Peter Philips parmi d'autres, ont été oubliés. Il n'était peut-être pas mauvais, il est vrai, de se borner, pour cette première

approche, à une manifestation d'une importance relativement limitée. Ainsi l'effort que requiert l'abord d'un domaine nouveau se trouve-t-il réduit. Et si l'amateur reste quelque peu sur sa faim, il n'en accueillera qu'avec plus d'enthousiasme la grande et complète exposition qui s'impose.

Les artistes peuvent grossièrement se diviser en abstraits, semi-abstraites (comme Richard Smith), tenants de l'Op-Art (une seule représentante: Bridget Riley) et figuratifs. Ces derniers surtout, notamment Richard Hamilton, David Hefher, David Hockney, retiennent l'attention par une conception picturale qui n'a pas d'équivalent exact chez les peintres de l'école de Paris. On pourrait pourtant en dire autant de l'abstrait John Hoyland. La grande toile où se confrontent longitudinalement deux rectangles rouge et orange se rapprocherait bien plutôt de certaines recherches américaines dont l'œuvre de Kenneth Noland, que nous avons vue récemment au Grand Palais, pa-

rait être le point culminant. Mais Noland poursuit une sorte d'approfondissement mystique de la couleur dans un extrême dépouillement et recourt, tout au plus, pour aiguïser la sensibilité de ses vastes surfaces colorées, à quelques minces bandes verticales. Le procédé d'Hoyland est moins pur. Ses rectangles s'avivent grâce à un fond constitué de nappes d'un coloris moins accentué et à la mince zone jaune et verte qui les sépare. D'où, selon la très intéressante préface du catalogue, le peu de succès du peintre aux Etats-Unis.

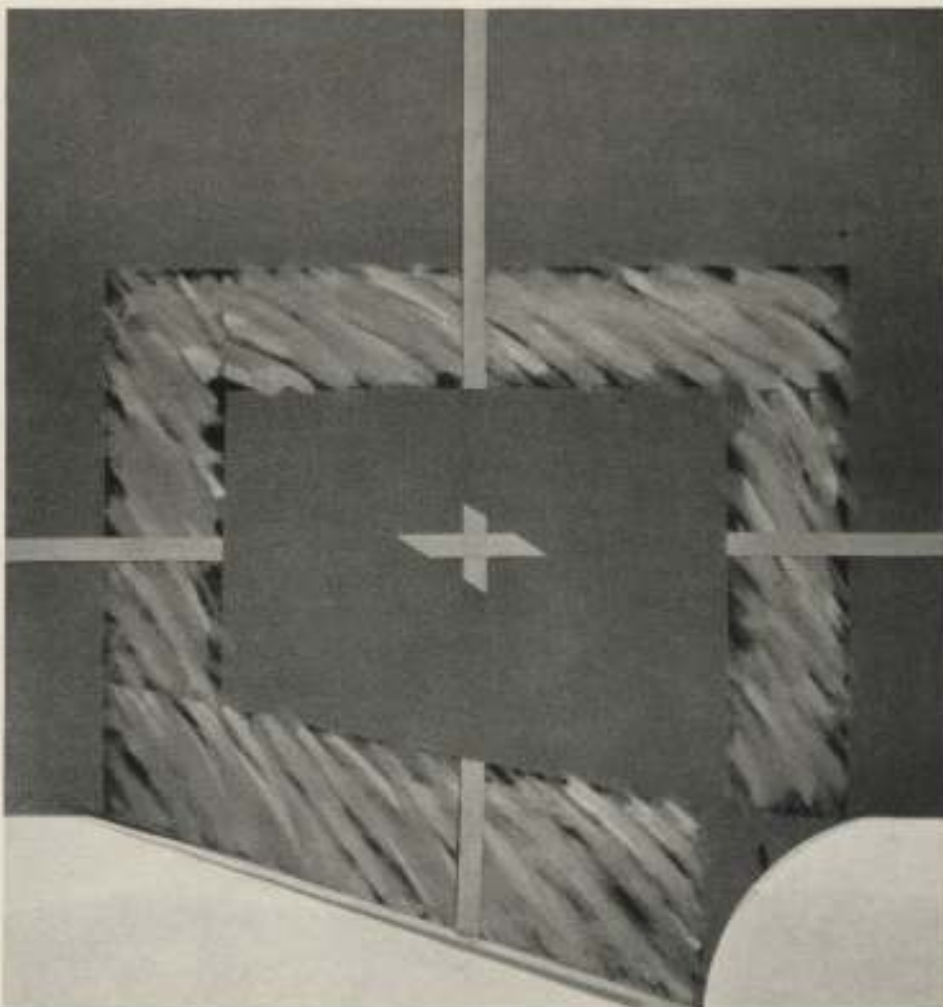
Le visiteur est moins déconcerté par les cinq grands tableaux de Robyn Denny. Il y retrouve des formes verticales familières, d'une invention peut-être un peu pauvre. Ici les couleurs sont plus sourdes, tendent d'abord à se confondre pour se dégager ensuite, comme si elles surgissaient lentement de quelque brume londonienne. L'ensemble exerce l'attraction de ces personnes d'aspect modeste à qui on découvre peu à peu un charme prenant.

Les œuvres de Richard Smith se caractérisent au contraire par leur vigueur. Tout cède devant l'ardeur de l'artiste: le format normal de la toile, dont un des côtés se termine par une courbe ou un angle aigu, sa surface qui épouse au besoin une pente génératrice d'une troisième dimension, son support où un système de fixation quelconque se substitue au châssis. Le résultat est singulièrement évocateur, comme dans « Maryland » construit autour de l'intersection de deux courroies orange, l'une verticale, l'autre horizontale.

L'« Op Art » ne m'attire que médiocrement. Je goûte peu le supplice qu'il inflige trop souvent à la vue. Il faut reconnaître que, du moins, Bridget Riley n'utilise pas, pour obtenir ce résultat, les agencements mécaniques ou électriques complexes qui font le succès de certains. Les moyens les plus simples, une toile, une émulsion colorée lui suffisent. Dans le genre, ses tableaux sont de parfaites réussites.

Exceptionnellement, les travaux d'Howard Hodgkin ne sont pas sans une certaine parenté avec ceux de peintres de l'Ecole de Paris. Il partage avec Attila et quelques autres le goût de certains coloris vifs ou évanescents qui confèrent à ses toiles ce que j'appel-

RICHARD SMITH. Maryland. 1972. Acrylique sur toile. 214 x 200 cm. Coll. de l'artiste. (Photo Musée Municipal d'Art Moderne, Paris).



lerais une éclatante suavité. Mais il sait ramener la couleur à la raison par la rigueur d'une structure formée d'épaisses bandes noires, horizontales, verticales ou courbes. Ainsi s'ordonne, non sans quelque humour, la magie orientale de « La terrasse de Delhi » et de « Madame Acton à Delhi ».

Les tableaux d'Hodgkin sont assez difficilement lisibles. Il en va tout autrement de la grande toile (répartie sur trois panneaux, elle mesure 188 x 701 centimètres) de David Hopper: « L'occupant du n° 20 quittant sa maison un matin de janvier de l'année dernière ». Devant elle, on pense d'abord à l'œuvre de quelque naïf affligé de gigantisme. Ces deux maisons de briques, absolument semblables, avec leurs portes étroites, leurs bow-windows, leurs jardins minuscules, leurs massifs de fleurs, leurs clôtures de bois très basses, quoi de plus caractéristique de la consternante monotonie de la banlieue anglaise? Et le vieil homme, qui sort de l'une d'elles, avec ses lunettes, sa pipe à la main, n'est-ce pas le petit rentier typique? Pourtant l'œuvre retient et subjugué. A y regarder de plus près, on constate qu'elle est peinte avec beaucoup de subtilité. Les bleus différents des tuyaux qui se détachent, à droite, sur le mur sombre, la succession des couleurs apparemment neutres de la palissade et des barrières ouvrantes sont d'une grande sensibilité. Les arbres d'une forêt qui viennent se refléter dans les vitres des bow-windows accroissent le trouble du spectateur, en introduisant dans l'œuvre une dimension mystérieuse inattendue.

Les tableaux de Patrick Caulfield déçoivent. Il semble avoir emprunté à Adami sa ligne et sa couleur. Mais il n'y a chez lui ni l'audace heureuse des rapports de tons, ni le découpage spatio-temporel de la réalité qui caractérisent le peintre italien. Quoique la mise en page de « La fenêtre allumée » ne soit pas indifférente, l'imagination de l'artiste paraît, dans l'ensemble, quelque peu défaillante.

Les cinq œuvres de David Hockney se répartissent en deux groupes, de factures très différentes. Les plus originales, « Piscine et marches », « Sur la terrasse », « Nature Morte » ne sont pas sans rapport avec l'hyper-réalisme d'outre-atlantique. Hockney procède, lui aussi, à un inventaire exhaustif de la réalité et fige personnages et choses dans un instant précis de la durée. Mais ce figement n'a rien d'un instantané, il ne doit rien à la photographie. Hockney emploie des procédés purement picturaux pour traduire, ici la lente agitation de l'eau de la piscine, ailleurs la brume qui estompe légèrement les palmes et la moiteur tropi-



HOWARD HODGKIN. Mrs. Acton in Dehli. 1967-71. Huile sur toile. 122 x 148 cm. Coll. J. Walter Thompson, Londres.

cale qui baigne « La terrasse ». Dans ce dernier tableau, légèrement dissymétrique, l'artiste accuse particulièrement le jeu des ombres bleues que projettent, sur le sol, la balustrade, la table et les chaises. Il emploie de larges bandes colorées dont le mouvement n'obéit qu'à des impératifs plastiques pour représenter le rideau, derrière le battant de gauche de la porte-fenêtre. Malgré quoi, l'œuvre donne cette impression de réalité saisissante qui est la principale qualité des Américains. Il en va de même pour « La table de verre ». Table extrêmement simple, aux pieds métalliques, sur laquelle les objets sont disposés avec une apparence, mais savante naïveté. Le rose du mur et le bleu du sol, de la table, des verres, des céramiques, dominant. Les fleurs sont immobiles. Le temps suspend son vol. Un grand silence règne.

Contrairement à Hockney, Hamilton a souvent utilisé la photographie. « Il s'était convaincu, écrit Richard Morphet, que, de même que des paysagis-

DAVID HOCKNEY. Sur la terrasse. 1971. Acrylique sur toile. 274,3 x 213,4 cm. Coll. Lewis M. Kaplan, Londres (Photos British Council)



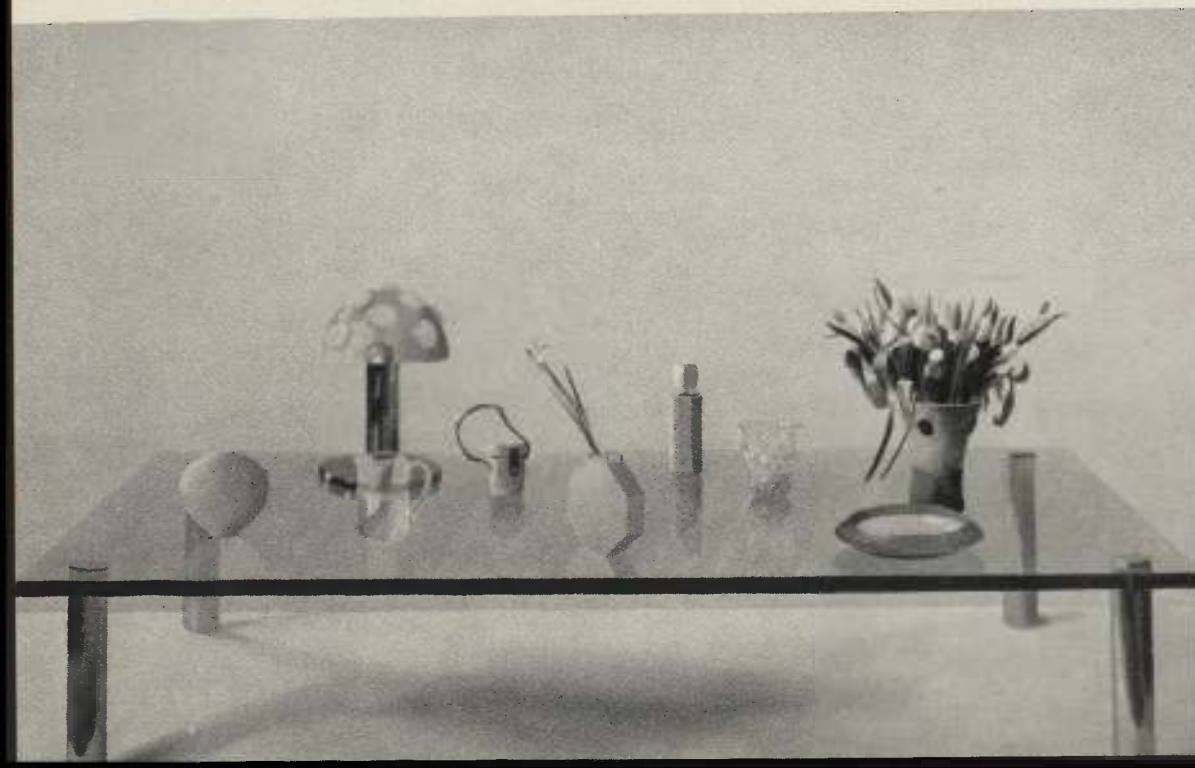


RICHARD HAMILTON. Chicago Project II. 1969. Huile sur photo collée sur bois. 81,3 x 122 cm. Coll. The British Council.

tes anciens travaillant sur le même motif pourraient en faire un Constable, un Boudin, ou un Monet, de même, par des manipulations photographiques ou manuelles, un peintre pourrait obtenir un résultat aussi individuel en partant d'une carte postale. Toute source, naturelle ou d'origine humaine, était une portion de l'univers dont l'artiste pouvait extraire exactement ce qu'il voulait.» C'est ce qui ressort de « Projet Chicago 1 » et « Projet Chicago 2 ». Dans « Chicago 1 », l'expérience se trouve même portée au second degré puisque le même Richard Morphet assure que le tableau n'a pas été peint par Hamilton lui-même, mais par Ed. Paschke, selon des instructions que lui

avait données Hamilton en lui téléphonant de Londres: Hamilton lui avait laissé le soin de choisir une carte postale dont il devait faire agrandir le coin droit pour travailler ensuite sur l'agrandissement « Laissez, lui avait-il dit, 20% de la surface intacte, en blanc et noir. Peignez 40% dans les couleurs de la carte postale elle-même. Peignez 40% dans les couleurs complémentaires de celles qui apparaissent sur la carte postale. Ou des taches transparentes ou des couleurs opaques, les unes épaisses, les autres minces, en les répartissant à votre discrétion. » Hamilton se proposait d'effectuer à son tour l'expérience à partir du même agrandissement. On en trouve le ré-

DAVID HOCKNEY. Still Life (Glass Table). 1971-72. Acrylique sur toile. 183 x 274,4 cm. Coll. Christopher Selmes, Londres (Photos British Council).



sultat dans « Projet Chicago 2 ». « Projet Chicago 1 » n'est pas indifférent. Mais la débauche de rouges de « Projet Chicago 2 », les ombres violentes comme autant de flaques sur le sol, formées de pigments foncés, rouges, bleus, jaunes, verts, les troncs blancs des arbres qui se tordent comme dans un Van Gogh, tout ce débordement donne au tableau une force plastique bien supérieure. La précision du schéma photographique accentue cette force plutôt qu'elle ne la diminue, l'œuvre trouvant dans cette dualité son équilibre.

C'est une publicité pour la marque de papier hygiénique Andrex qui a inspiré à Hamilton son « Paysage en rose tendre ». Un flot de lumière, aux couleurs si suaves qu'elles semblent parfumées, noie le sous-bois où se tiennent deux jeunes filles. Un rouleau de papier Andrex est placé discrètement au premier plan. Cette note d'humour pourrait s'exercer au préjudice du tableau. Elle n'est qu'une sorte de rappel ironique de l'origine de l'œuvre, dont elle augmente l'ambiguïté poétique. Les « Chroniques de l'art vivant », dans le numéro où elles ont présenté quelques-unes des études préparatoires du tableau, citent à ce sujet l'auteur lui-même: « Il y a des fois, dit-il, où les réclames me remplissent de poésie. Mais jamais autant que la série présentée par Andrex qui montre deux jeunes filles dans les bois. J'ai, à plusieurs reprises, essayé d'exprimer par des mots ce mélange particulier de respect et de cynisme que la culture « Pop » provoque en moi et que j'essaie de peindre. » La dénomination « Pop art » est en effet employée improprement pour désigner les artistes de cette école. Ils ne pratiquent pas un genre appartenant à la culture populaire, mais trouvent leur aliment dans cette culture. L'étude de l'œuvre d'Hamilton montre d'une manière exemplaire de quel travail d'élaboration font l'objet les matériaux bruts puisés à cette source.

Ainsi la peinture anglaise s'orientet-elle vers maintes directions différentes. Il n'était pas inutile que, pour le présent, l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris témoigne de sa richesse et de ses possibilités. Elle contribue ainsi à dissiper comme l'a fait, pour l'art ancien, la magnifique exposition « La peinture romantique anglaise et les préraphaélites » au Petit Palais, l'imbécile préjugé trop répandu dans notre pays, du manque de dispositions des Anglais pour les arts plastiques.

JULIEN CLAY

GUARIENTI

par Patrick Waldberg

... En considérant le travail de Guarienti dans son ensemble, il ne fait pas de doute pour moi que cette œuvre répond de façon très efficace à l'exigence surréaliste en ceci qu'elle tend à faire fusionner le monde de la perception simple avec le monde des pulsions, au sein duquel se mêlent inextricablement angoisses et délices. Ce qui en résulte peut avoir parfois un aspect choquant, voire effrayant, mais pas toujours, et l'on pourrait s'étonner qu'Ungaretti n'ait pas aperçu, ou plus exactement n'ait point indiqué le va-et-vient constant, dans une telle œuvre, de l'angoisse à l'enchantement. L'on ne saurait évidemment soupçonner le poète de naïveté dans son approche: Ungaretti connaissait parfaitement la peinture moderne, et de longue date. A peu près à l'époque où il écrivait sur Guarienti, lors d'une rencontre à Paris, il me raconta comment, en 1916, dans la maison d'ateliers qu'il habitait rue de la Grande Chaumière, il découvrit un jour, posées contre le mur, une vingtaine de toiles que le propriétaire se préparait à vendre à un chiffonnier en compensation du loyer qu'un peintre, ancien locataire, avait négligé de lui payer. Il s'agissait des peintures de Giorgio De Chirico que celui-ci avait abandonnées lorsqu'il fut rappelé en Italie pour satisfaire à ses obligations militaires. Ungaretti, très agité, alerta aussitôt Jean Paulhan qui, à son tour, prévint André Breton et Paul Eluard et, à eux tous, ils parvinrent à sauver du désastre la production du Maître de L'Enigme. Cette anecdote que je résume, mais qu'il racontait avec la minutie précieuse dont il avait le secret, en dit assez long sur sa sensibilité artistique et la qualité de son information. S'il a réagi comme il l'a fait à l'œuvre de Guarienti, mettant l'accent sur les mécanismes de l'horreur, ce n'est donc pas, à coup sûr, par manque de perspicacité, mais plutôt parce que le sixième sens des poètes l'a aiguillé sur la face sombre de l'écu, là où le peintre s'abandonne à ses fièvres, à ses tourments, à ses démons.

Pour ma part, sans récuser le facteur médusant qui, chez Guarienti, a pu

fasciner le poète, je crois discerner au sein de cet inventaire surprenant des éléments d'une autre nature. Il est vrai qu'on y rencontre des chevaux épileptiques, hagards, cabrés dans d'effroyables sursauts, ainsi que des portraits, féminins pour la plupart, qui dérangent et égarent notre notion de la figure humaine. Il n'est pas malaisé cependant d'y apercevoir les signes d'un humour par lequel la conjonction de l'inquiétude et de l'euphorie éclate en rire vengeur. Il s'agit là d'un rire qui n'a pas le caractère rassurant de la farce banale, mais qui est plutôt celui de Melmoth, lequel, selon Baudelaire, « est l'expression la plus haute de l'orgueil (et) accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et brûlant les lèvres du rieur ».

J'espère pouvoir un jour m'exprimer plus longuement sur la manière dont Guarienti procède pour l'élaboration de ses tableaux à la fois corrosifs et féeriques, auxquels depuis quelque temps il a donné le nom de « rébus ». Il me plaît dès à présent d'en signaler le *charme*, dans lequel intervient un

mélange subtil d'ironie et d'effusion. Il y a quelques mois, au printemps, dans la cour de la galerie « Il Naviglio », en présence de Renato Cardazzo, j'ai eu l'occasion d'assister à un étalage improvisé de ses vingt dernières œuvres. Il y avait un peu de soleil. Les femmes-rébus de Guarienti, faites de la combinaison de matériaux divers, épaves, résines et torchis, clignaient de leur œil torve dans la petite lumière milanaise. Je me suis imaginé alors combien il serait intéressant de remplacer, dans le château de Nymphenburg, à Munich, les beautés que chérissait Louis 1^{er} de Bavière, et dont les portraits couvrent les murs d'un salon rococo, par les créatures issues du rêve ambivalent de Guarienti. L'on y perdrait peut-être sur le plan de l'anecdote historique mais il est certain qu'on se rapprocherait du « château étoilé » dont parle André Breton, construit « à flanc d'abîme, en pierre philosophale »...

PATRICK WALDBERG

Extrait de la préface au catalogue de l'exposition Carlo Guarienti à la Galerie Armand Zerbib, Paris, mars-avril 1973.

CARLO GUARIENTI. Rébus pour un San Gerolamo. Caséate de chaux. 47 x 45 cm. Galerie Armand Zerbib, Paris (Photo De Aptonis).





DUBUFFET. Nini la minaude. Ensemble 3 (costume). « Coucou Bazar ». The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

DUBUFFET DANS LES SOUKS DE L'HOURLOUPE

par Daniel Abadie

Qui n'a vu dans les premières peintures de l'Hourloupe que l'amorce d'une nouvelle période du travail de Jean Dubuffet, c'est-à-dire un cycle d'œuvres ayant commencement et fin — comme cela avait été précédemment le cas pour les *Corps de dames*, les *Texturologies* ou les *Matériologies* — devra se déprendre devant « Coucou Bazar », le dernier en date de ces tableaux. C'est justement le même mode de lecture qui régit la peinture et ce spectacle qui est d'abord, ainsi que Dubuffet le souligne lui-même, un « tableau animé ». L'action y paraît moins un élément dramatique que le support de l'investigation visuelle; elle implique, en vérité, moins une progression et un sens qu'une direction du regard. En effet, ainsi que tous les autres tableaux de l'Hourloupe, « Coucou Bazar » ressortit d'une compréhension nouvelle des problèmes de la communication. Dans cette constante « Houle du virtuel », Dubuffet propose, dans la plus grande indifférenciation possible, des éléments à partir desquels l'œil, cessant d'être considéré comme un simple enregistreur mécanique, restructure tout au long de son cheminement des ensembles, immédiatement démantelés au

profit d'une nouvelle sollicitation. Cette attitude mentale qui refuse le confort des formules établies — quelles qu'elles puissent être et Dubuffet lui-même en eût-il été autrefois l'initiateur — ses écrits en font état tout au long de sa réflexion sur l'art. « Je tiens pour la confusion », écrit-il en 1946 dans le « Prospectus aux amateurs de tout genre », phrase à laquelle semble faire écho la « Mise en garde de l'auteur » publiée en 1967 en tête de ses écrits réunis: « ...toute situation en vaut une autre. Je suis un fervent tenant des équivalences ».

Avec « Coucou Bazar », Dubuffet passe de la mise en pratique des principes de perception inhérents aux peintures de l'Hourloupe et, comme dans tout son travail, la démonstration — échappant à toute scolarité — se termine en fête. (Aussi cette œuvre est-elle sous-titrée « le Bal de l'Hourloupe ».) Concrètement, « Coucou Bazar » se compose d'éléments hétérogènes: praticables montés sur roulettes, parties mobiles ou portables — certaines de ces découpes étant semi-articulées — et costumes. Les acteurs, qu'ils soient costumés ou qu'ils déplacent, vêtus de collants noirs de manière à se fondre dans

Jean Dubuffet et son équipe (Photo Robert E. Mates et Susan Lazarus).



l'obscurité, simplement les éléments rigides de cette composition, ne sont guère plus que les machinistes de cet opéra visuel. L'erreur serait, face à cette œuvre, de supposer une hiérarchie: du décor à l'humain, du fixe à l'animé par exemple, qui se conformerait aux normes habituelles du théâtre. Il s'agit, ici, d'un délire, d'une provocation profonde quant à nos habitudes de regardeur, le désir de Dubuffet n'étant que, à l'inverse de ces « tableaux vivants » qui visent la seule immobilité, de « mouvementer » le tableau. « Coucou Bazar » n'est un spectacle qu'au sens étymologique du terme, une manière d'apprendre à regarder.

On pourrait trouver dans de nombreux textes de Dubuffet la trace de cette ambition d'échapper à un angle de vision unique, tant physique que mental. « On ne peut prendre idée des choses, écrit-il, que par petits morceaux regardés l'un après l'autre en déplaçant chaque fois le pied de la caméra. » A la préhension immédiate que suppose la peinture, l'Hourloupe oppose un fractionnement de la surface dans lequel l'usage arbitraire de la couleur (hachures bleues et rouges, aplats colorés, ou badigeonnés de blanc, ou noirs isolés par un cerne) augmente l'instabilité du regard. Cependant, ce voyage de l'œil qui permet de discerner dans ces œuvres des éléments d'abord cachés par l'apparente absence de composition n'intervient qu'après un premier saisissement qui, lui, reste immédiat. Pour y remédier, Dubuffet n'a pas choisi, avec « Coucou Bazar », l'absurde simplicité d'une cinématographie trop évidente. Ce sont plutôt des phénomènes de tropisme qui interviennent au niveau des cellules de l'Hourloupe, sans que l'on puisse en prévoir ni la localisation, ni la durée. Par là même, l'œil, sans cesse aux aguets, ne se contente pas d'observer les transformations successives mais conçoit, à chaque instant, la totalité de la surface comme le lieu d'une possible intervention. Dans sa « Note sur le spectacle envisagé à partir des praticables » (du 13 juillet 1972), Dubuffet écrit: « Il paraît souhaitable de maintenir au spectacle envisagé son caractère particulier qui est d'être l'ouvrage d'un peintre et non pas d'un dramaturge ni d'un chorégraphe. Il doit apparaître non comme une production proprement théâtrale mais comme une peinture — ou un ensemble de peintures — dont certains éléments sont (discretement et modérément) animés d'un peu de mobilité. L'effet visé est de porter par là l'esprit du spectateur à regarder tous les éléments de l'ensemble des peintures (et non pas seulement ceux qui bougent effectivement) comme susceptibles de mobilité. Il s'agit



Etudes pour « Coucou Bazar » présentées à la Pace Gallery, New York, au printemps 1973 (Photo Al Mozell).

de les doter par là d'un semblant de vie, ou du moins d'intensifier leur pouvoir d'évoquer un monde de figures incertaines et instables, en perpétuelle instance de combinaisons transitoires et de transformation.

Une telle conception scénique implique la primauté des phénomènes plastiques sur tout autre. A eux seuls, ils forment des événements. L'éclairage des éléments du spectacle à la lampe de Wood provoquant la brutale disparition de la couleur, son remplacement visuel par un simple et puissant graphisme noir et blanc (qui évoque « l'Escalier funéraire pour Jacques Ullmann » ou les dessins de la « Parade funèbre pour Charles Estienne ») possède un effet dramatique plus puissant que les historiettes sentimentales et naïves qui se succèdent tout au long du spectacle à la manière des « tableaux » d'une revue. C'est dans la découpe réalisée soudain sur un praticable par l'ombre portée d'un élément mobile violemment éclairé qu'il faut, en réalité, chercher « l'action ». Dubuffet semble avoir trouvé dans la simplicité des arguments l'équivalence de « ces petites scènes » — comme tour-

ner un moulin à café — où il découvrirait jadis le motif de sa peinture. A coup sûr, semble-t-il, il a souhaité également établir ainsi un contre-point nécessaire par rapport au niveau purement mental où se situe « Coucou Bazar ».

Jean Dubuffet dans son atelier (Photo The Solomon R. Guggenheim Museum - Kurt Wyss).





Le « Coucou Bazar » (Le Bal de l'Hourloupe) de Dubuffet au Solomon R. Guggenheim Museum (Photo Robert E. Mates et Susan Lazarus).

Il serait curieux de préciser le rapport qui semble relier certaines parmi les plus extrêmes aventures du langage (Céline en littérature, Dubuffet en peinture...) au goût et à la sentimentalité la plus populaire, celle qui s'émeut d'une romance ou se mobilise sur un fait-divers. A cet égard, les arguments de ballet proposés par Céline dans « Bagatelles pour un massacre » ressortissent de la même veine que ceux utilisés par Dubuffet pour ce « Bal de l'Hourloupe ». Ils appartiennent à cette catégorie de « geste bien touchant pour quiconque parce que: si général » dont parle Dubuffet dans le « Prospectus aux amateurs de tout genre ». Faut-il voir dans « Vélocipède » le souvenir d'un Dubuffet motocycliste malchanceux dont Max Jacob, dans une lettre à Jean Cocteau, s'est fait le chantre? « Il manque une expérience aux vies des gens qui croient savoir ce que c'est que la douleur humaine et qui n'ont pas eu soit une motocyclette, soit un ami motocycliste. Qui dira? qui dira la motocyclette? Quel est le romancier, le poète, le musicien qui rendra la grande douleur humaine de la motocyclette — sera-ce moi? suis-je venu sur terre pour exprimer enfin la motocyclette dans son horreur de squelette infernal et illusoire? Une voix me répond: 'Non! tu n'es pas assez grand, il faudrait un nouveau Dante et tu n'es qu'un dentiste!' ». « La rose », « Chiens », « La fenêtre ouvrante », autant d'occasions de fournir, dans leur banalité extrême, « une certaine représentation des choses telles qu'on

devrait les voir, qu'on pourrait les voir tout au moins, telles qu'elles pourraient apparaître dans une fête de l'esprit, de manière que ce soit très imprévu, très surprenant, très amusant à regarder, et de manière qu'on n'ait jamais fini de le regarder et d'y trouver toujours de nouvelles significations.

Si l'introduction du temps paraît être l'innovation principale de « Coucou Bazar », son corrélatif le plus important est l'invention d'un espace différent de celui de la peinture. Bien que ce spectacle soit conçu pour une absolue frontalité, notion sur laquelle Dubuffet insiste à plusieurs reprises: « Tout est frontal dans la conception du spectacle, et donc les acteurs devront s'appliquer à se présenter presque toujours de face, et ne recourir à la présentation de profil que très exceptionnellement et à bon escient. Dans certains cas cependant, et à condition que le costume s'y prête, un acteur pourra se présenter d'abord de dos, puis se tourner lentement pour apparaître ensuite de face », les différents plans formés par les praticables et les éléments mobiles établissent une profondeur qu'accroissent encore les ombres portées et les déplacements des acteurs. Cette tentation de la profondeur, matériellement introduite dans la peinture, n'est-ce pas là l'un des acquis de Dubuffet sculpteur et architecte. Les peintures monumentées forment un théâtre de l'immobile dont « Coucou Bazar » est à la fois l'anti-thèse et le dépassement.

On ne peut que regretter que, dans

cet univers global que dessine avec de plus en plus de précision l'œuvre de Dubuffet, celui-ci n'ait pas cru utile, alors que ses recherches dans le domaine de la musique avaient produit d'étonnants résultats, de composer lui-même l'accompagnement sonore de ce spectacle et s'en soit remis à un musicien dont le niveau d'invention n'est certes pas comparable à celui du plasticien.

D'après cette « archéologie du savoir » que s'est savamment attaché à mettre à jour Michel Foucault, il apparaît que l'histoire des civilisations pourrait se ramener à l'histoire des structures mentales des civilisations apparues. Il faudrait, dans cette optique, prendre conscience d'un faisceau de faits convergents qui pourraient bien être caractéristiques de notre civilisation. Ce que Mac Luhan annonçait comme la fin de la galaxie Gutenberg, l'apparition d'une information « hot », certains artistes, repoussant délibérément les catégories cartésiennes au profit d'une apparente confusion des valeurs qui n'est, en fait, que le refus de la hiérarchie humaniste et qui situe, sur le même plan du langage, les divers éléments que celui-ci charrie, l'ont, de Raymond Queneau à Louis-Ferdinand Céline, intuitivement préfigurés. Parmi eux, seul Dubuffet, depuis dix ans, l'a érigé en système avec une logique absolue qui fait que son travail a dépassé, depuis longtemps, le seul fait du style pour atteindre ce qu'il est devenu, un mode de pensée.

DANIEL ABADIE

TÉRIADE: DE L'AVANT-GARDE À LA CÉLÉBRATION

GRAND PALAIS,
PARIS

Il y a des revues qui jouent le rôle de détonateur: les *Soirées de Paris* d'Apollinaire, 391 de Picabia, *Littérature* de Breton et Aragon et la *Révolution surréaliste* ont fait partie de ces revues. Il y en a d'autres, comme *Les Cahiers d'art*, *Minotaure*, *Verve* et *XX^e siècle*, qui ont transformé l'action de ces premières revues en accomplissement, en méditation, et pour tout dire en histoire. Si les premières sont nécessaires aux secondes pour qu'elles existent, il est certain que les secondes sont l'aboutissement nécessaire aux premières. *Verve* est l'un des exemples, très rares, de cet accomplissement heureux des avant-gardes intellectuelles et formelles. L'hommage que le C.N.A.C. a rendu cette année à Tériade, directeur de *Verve*, s'inscrit donc dans la perspective de clarification historique des idées et des formes qui, depuis les premières années de ce siècle, ont transformé non seulement l'art, mais certaines habitudes de réflexion, sinon de saisie et de compréhension du monde.

Tériade avait commencé par collaborer, en 1925, avec Christian Zervos, qui lui a confié la rédaction de la section moderne des *Cahiers d'art*. A partir de 1928, et jusqu'en 1932, il a tenu, avec Maurice Raynal, la rubrique des arts dans *L'Intransigeant*, auquel Apollinaire avait longtemps collaboré. En 1932 c'est Albert Skira qui fait appel à lui pour devenir le directeur artistique de *Minotaure*, où, pour la première fois, l'illustration, la documentation photographique, si elles ne se substituent pas au pouvoir intrinsèque des textes, occupent une place prépondérante dans l'appareil de la revue. *Minotaure* joua donc le rôle d'articulation entre la période combative de Tériade et sa période célébrative. Avec Raynal, Tériade dirige aussi une petite revue de combat, *La bête noire*, plus directement liée à l'actualité. Jusqu'en 1937, date de la création de *Verve*, Tériade a donc partagé son activité entre la lutte active pour l'avant-garde qui s'est développée entre les deux guerres, et la nécessité de lui trouver les formes éditoriales nouvelles qui permettent de la saisir d'un point de vue plus distant, plus serein. *Verve* doit donc être considéré comme l'aboutissement d'une re-

cherche particulière, qui a duré douze ans, et où l'agitation, la violence des idées finissent par engendrer un style et susciter une nouvelle manière de présenter l'art.

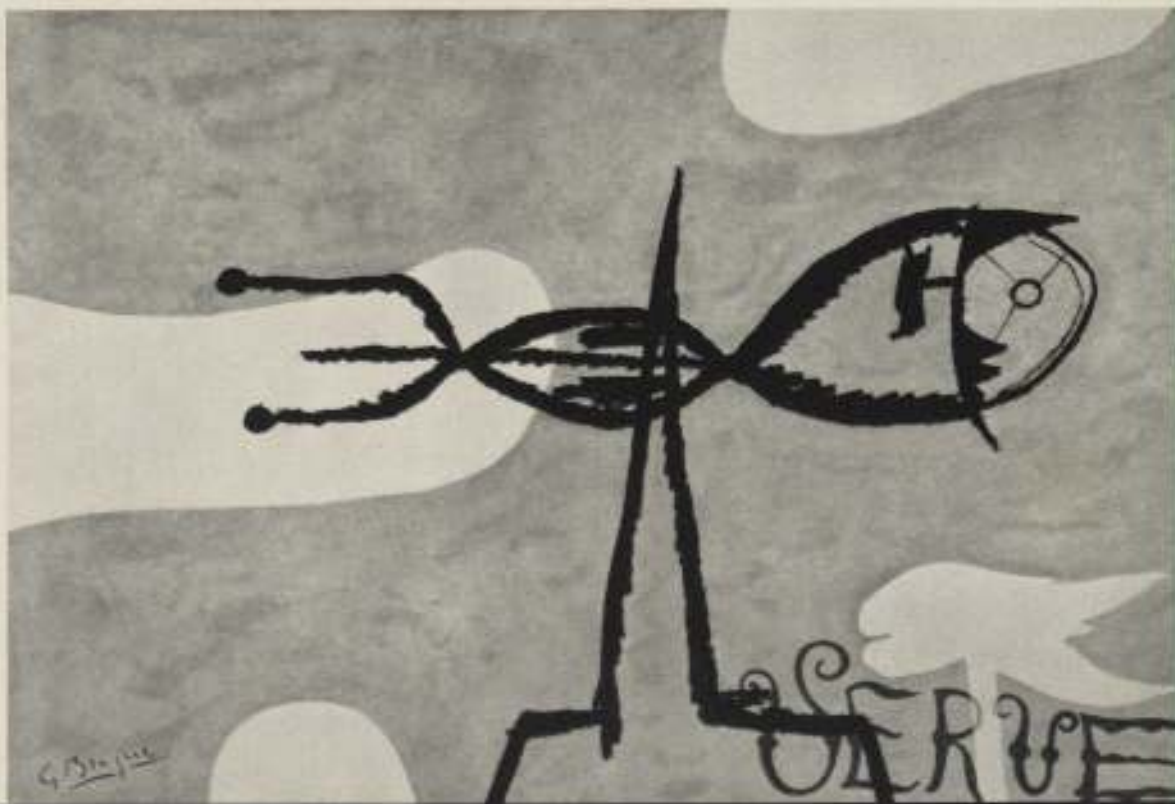
Pour opérer cette transmutation, Tériade a cherché — et trouvé — l'appui d'écrivains dont l'autorité semblait précisément dominer les débats: Gide, Valéry, et même Claudel. Ce fut sans doute, pour lui, une manière de prendre du recul, et de dédramatiser les conflits, les heurts inévitables que déclenchent les propositions, les revendications d'avant-garde. Il existe une forme, aristocratique, de littérature, qui semble toujours, par son style et ses manières, dominer les débats les plus brûlants, les plus déchirants. Il convenait sans doute, en 1937, de porter l'art d'avant-garde sur un plan où les dissensions internes ne puissent plus lui nuire: *Verve* a donc joué ce rôle, historique, de sauvegarde. Ce faisant, Tériade a mis au service de cette défense et illustration de l'art du XX^e siècle les moyens les plus perfectionnés, lithographiques, photographiques et typographiques, qu'il avait appris à contrôler et à adapter aux œuvres contemporaines lors de ses expériences éditoriales précédentes. On ne saurait donc sous-estimer, sans grave malen-

tendu, l'œuvre d'éditeur de Tériade et l'hommage qui lui est rendu.

Il a permis aux amateurs d'admirer l'ensemble des grands livres édités par Tériade: les *Correspondances* de Bonnard, le *Cirque* de Chagall et les livres qu'il a illustrés: les *Ames mortes*, les *Fables*, la *Bible*, *Daphnis et Chloé*, le *Paris sans fin* de Giacometti, le *Poème de l'angle droit* de Le Corbusier, le *Cirque* de Fernand Léger, les *Lettres de la religieuse portugaise* de Matisse, *Ubu roi* et *Ubu aux Baléares* de Joan Miró, le *Chant des morts* de Pierre Reverdy et Picasso, le *Divertissement* de Rouault et *Les Travaux et les Jours* de Jacques Villon. La monumentalité de ces livres, leur clarté d'intention et de réalisation, la beauté parfaite des accords qui y sont établis entre le texte et l'image, quand ce n'est pas la tragique identification du graphisme, telle qu'elle a été opérée par un poète comme Reverdy et un peintre comme Picasso, pourraient servir de modèles historiques à un très grand nombre d'éditeurs d'art contemporains. On ne saurait oublier, pour autant, que l'art demeure d'abord un combat, et que ce combat précède encore toute célébration monumentale, quand il ne la conteste pas.

A.J.

Couverture composée par Georges Braque pour le numéro 2 de «Verve» (Photo Jean Dubout).



GUADAGNUCCI, SCULPTEUR DES FORMES QUI S'ENVOLENT

par Pierre Courthion

Voilà enfin un sculpteur qui a le courage de s'insurger non pas contre Brancusi, le grand artiste de notre premier demi-siècle, mais contre le brancusisme, c'est-à-dire contre l'abus qui a été fait, dans la nouvelle sculpture, de la boule, du rond et de l'ovale.

Ce sensuel, cet amoureux des sinuosités de la fleur et de la femme qu'est Guadagnucci sculpte avec les irradiations de la lumière, et donne au marbre une transparente légèreté. Il crée la forme soufflée sur laquelle et autour de laquelle la lumière palpite. Il donne à la matière dure le frémissement du *tocco*, la fine sensibilité de la touche picturale. Sans reproduire en rien un objet dans sa réalité extérieure, sa forme devient oiseau, souffle en suspens. Tout pour lui est désormais arête et fissure, projection et fusée. Dirigées en horizontalité ou exposées en hauteur, les formes de Guadagnucci sont des météores qui semblent voltiger dans

l'espace. Sous la main de ce Toscan né à Massa, capitale du marbre, tout devient léger, aérien, délectable.

Là-bas, dans les cavernes de Carrare, Guadagnucci a découvert les trésors de la pierre marmoréenne qu'il travaille, le plus souvent, rejoint ou accompagné d'une équipe internationale de sculpteurs. Il est parti de là, des carrières. Dès sa naissance, il était entouré de ce qui deviendrait la matière de sa vie, la substance de son travail. Il a commencé par une forme pleine, mais déjà ourlée et parcourue de convexes et de concaves, de fentes et de rondeurs, cherchant, à l'exemple d'un illustre ancêtre, à « unir des courbes de femmes à des épaules de collines ».

En regard de Brancusi, sculpteur de la forme pleine et sans faille, de Henry Moore, le magicien du trou, de Lardera et de ses cuivres croisés, de Hajdu, créateur de rythmes, Guadagnucci, parallèlement à ce que Gargallo a fait

avec le métal, confère au marbre une légèreté de papillon.

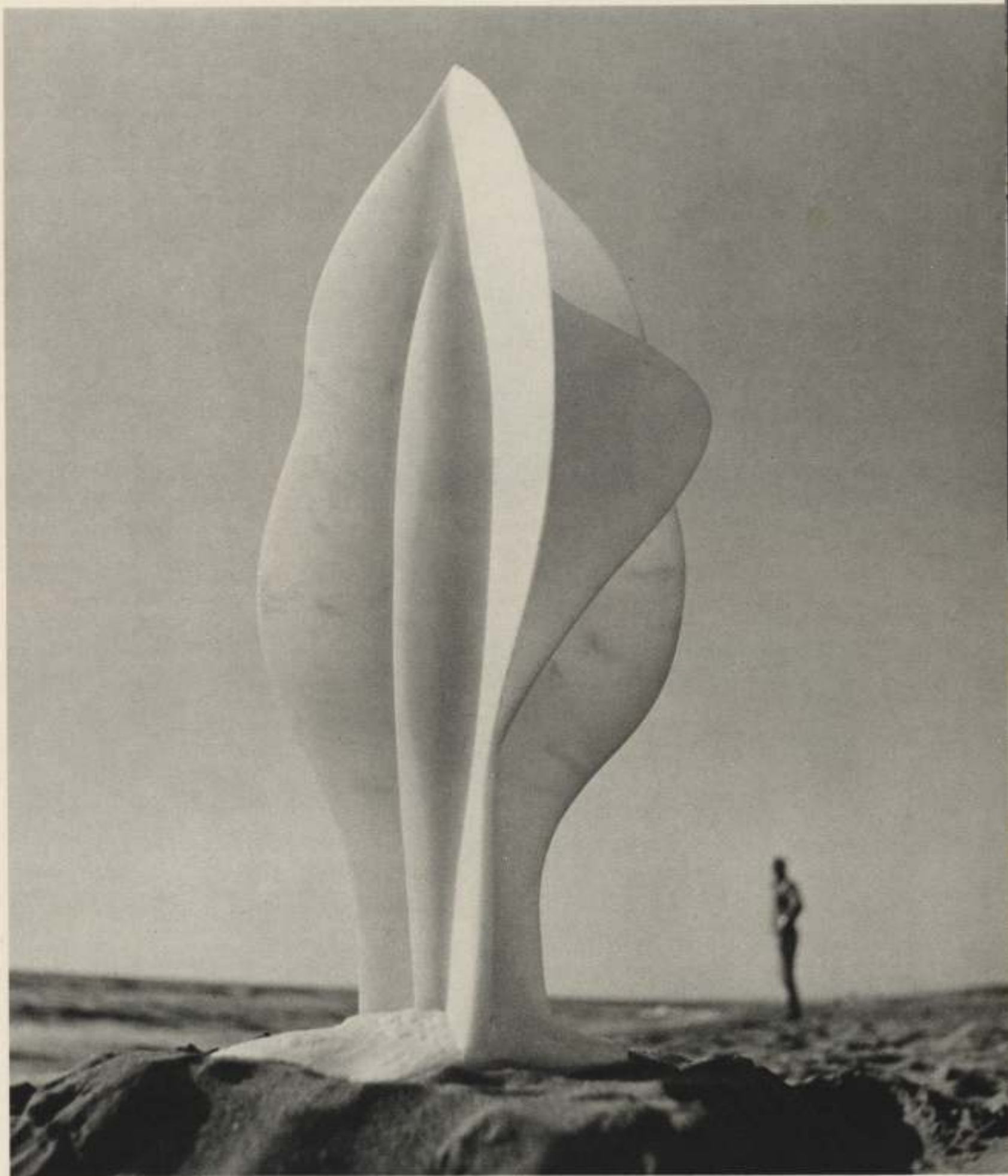
Ingres disait qu'on devrait pouvoir, par le seul trait, dessiner jusqu'à la fumée. Guadagnucci prouve qu'il peut donner contour et forme à ce qui flotte au gré du vent.

C'est un émerveillement de voir, dans l'atelier de ce poète du diaphane, les lamelles de marbre s'iriser, se colorer, disparaître sous la glissante lumière. Comment dire la déviation de ses verticales, l'insidieuse attirance de ses ondulations? Les sculptures de Guadagnucci sont filles de la mer méditerranéenne: autant de Vénus sortant de l'onde dans leur tournoyante coquille. Mais cet art a aussi ses épines, ses pointes acérées.

Guadagnucci est de son temps. Aussi n'hésite-t-il pas à dégrossir son bloc à l'aide de la machine — la débiteur à disque diamanté — avant de l'animer et de la franger pour donner aux

GUADAGNUCCI. Souffle de marbre. 1973. Marbre de Carrare.





GUADAGNUCCI. Féminité. Marbre de Carrare. Coll. Baronne Thierry Van Zuylen.



GUADAGNUCCI. Passage du météore. 1972. Marbre de Carrare.

méandres du bloc cassé et allégé de son poids la palpitation de la vie. Pas de roideur ou de froides épures dans ces formes fuselées! Tout y vit et tremble sous la menace caressante de l'artiste. Pas de mollesse! Aucune raideur! Tout au plus quelque virtuosité détournée vers la séduisante élégance de la rose de sable.

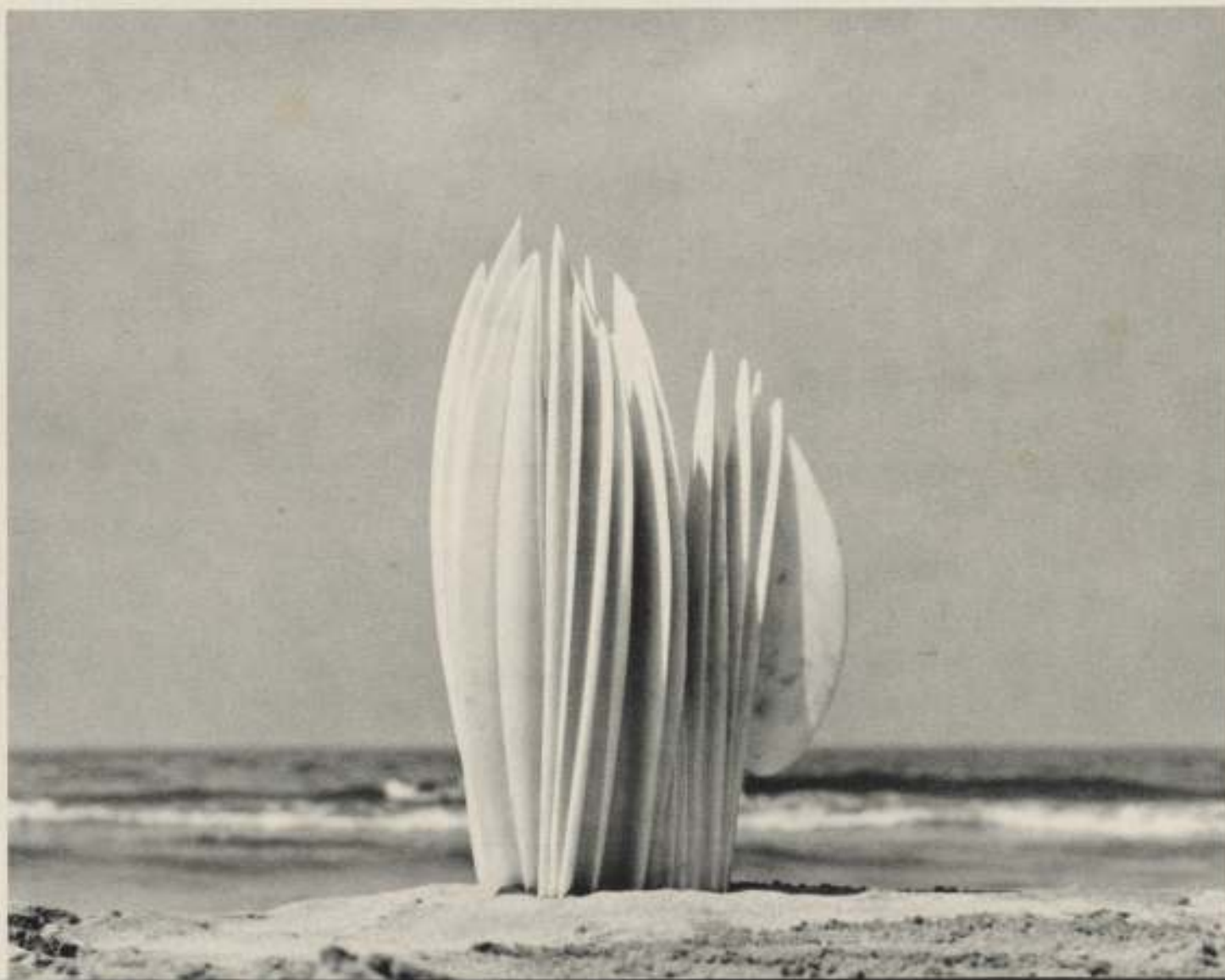
Ainsi, de ses observations de la nature et de la femme, Guadagnucci tire ces minces lames caressées. La *furia toscana* se teinte, chez lui, de tendresse. Avec lui, le marbre devient fleur et la sculpture transparaît comme une voilée qui passerait sur la mer.

Guadagnucci, je le connais depuis longtemps. Ses yeux clairs dans sa tête de style étrusque ont une souriante ingénuité. Il se raconte directement dans le marbre auquel il trouve de séduisantes cambrures. Sa sculpture, on a envie de la toucher, plus que toute autre, du bout des doigts.

Dans l'atelier, au milieu de ce parterre de fleurs de Carrare, une impression de légèreté, d'envol et d'euphorie vous saisit. Guadagnucci est le sculpteur des formes qui s'envolent.

PIERRE COURTHION

GUADAGNUCCI. Fugue. 1971. Marbre de Carrare. H: 150 cm. C.E.S. de Frévent.



POUR JORN

par Jean-Clarence Lambert

Un projet de livre en commun — un ensemble de poèmes qu'il pensait interpréter graphiquement selon des rythmes visuels variés — m'avait permis l'année dernière de rencontrer Jorn plus longuement que jamais. Chaque rencontre était une fête: en effet Jorn, qui aimait plutôt à vivre caché (sa maison de Colombes n'avait ni téléphone ni sonnette d'entrée!) savait se montrer le plus chaleureux des hommes quand il le voulait, s'il le voulait. Nous nous sommes quittés un soir de juin, après un remarquable dîner dans un petit restaurant de la rue Vieille-du-Temple: les propos, le vin avaient été particulièrement généreux. L'été passa; j'appris la soudaine hospitalisation de Jorn à Aarhus: j'avoue que j'eus alors le plus grand mal à admettre qu'une si belle vitalité était en danger. Hélas, le processus fatal sut mener son cours en quelques mois. L'impensable mort de Jorn — mais quelle mort n'est pas proprement impensable? — m'a frappé plus que je ne saurais le dire: ou bien faut-il admettre *l'inachevé* comme la marque même de toute destinée? En effet, Jorn était en pleine possession de ses moyens comme de ses fins: il venait d'aborder la sculpture (New-York a pu voir en premier cette nouvelle phase de son travail); il multipliait peintures et gouaches (dont j'avais présenté l'exposition chez Jeanne Bucher); il poursuivait ses surprenantes enquêtes tous azimuts, publiant au Danemark un album sur la *figuration de la barbe* — thème iconographique qui l'avait conduit, entre autres idées aventureuses, à formuler l'hypothèse d'une origine commune des Daces et des Danois; il avait trouvé une nouvelle compagne, qui venait de lui donner un fils, Ib. Tel était bien Jorn: la prodigalité même, une force errante et féconde, la liberté faite homme! Nulle peinture n'est plus dynamisée que la sienne, structurante-déstructurante, explosante-fixe! Et Jorn savait rire. Lui, le plus sérieux des théoriciens (ses textes d'esthétique resteront parmi les plus soli-

des écrits d'artiste que l'abstractionnisme ait inspirés), il était aussi le plus décidé parodiste: il proclamait du reste un changement de nature aussi bien du sérieux que du futile. Ses fortes attaques contre certains spécialistes (les archéologues de la civilisation scandinave, par exemple) l'ont ainsi conduit à créer un fantomatique *Institut de Vandalisme Comparé* qui a néanmoins permis d'étudier les graffiti des églises de l'Eure et du Calvados — étude que Jorn a transformée après une périlleuse opération intellectuelle en *dépassement de la dialectique* ou *triolectique*. De même, il a été l'un des premiers à dénoncer la dégénérescence du structuralisme, composant un album sur *l'image de la langue*, que Noël Arnaud ornementa de jeux de mots et d'esprit d'après *Le Cru et le Cuit*. La parution de ce gros livre, aux bons soins de Pauvert, avait été l'occasion d'une fête donnée par Jorn à la Maison du Danemark, aux Champs-Élysées. Jorn à tout hasard y avait convié Claude Lévi-Strauss, lequel m'a assuré, récemment encore, qu'il s'y était effectivement rendu, sans toutefois avoir pu faire connaissance avec Jorn qui l'avait parfaitement ignoré.

Jorn et Cobra; Jorn et le Bauhaus imaginaire; Jorn et les Situationnistes; Jorn et la pataphysique; Jorn et le Musée de Silkeborg; Jorn décorant à fresques une banque désaffectée de La Havane, lui qui avait réclamé et prédit la fin de l'économie et la réalisation de l'art; Jorn: qui ne s'est enrichi de ses passions, de son exemple: Constant, Corneille, Baj, Alechinsky, Debord, Dotremont, Saura? Interrogez Henri Lefebvre, Jacques Prévert et tant d'autres, au Danemark, en Allemagne, en Italie, en Angleterre!

Jorn mort? La nouvelle a atteint Christian Dotremont, son répondant le plus fidèle, en Laponie finlandaise. Il m'en écrit: « Les mots m'ont sauté aux yeux... J'ai longuement regardé le paysage blanc, vide... Mais il faut d'autant plus vivre. »

JEAN-CLARENCE LAMBERT

Deux amoureux de l'Italie

par San Lazzaro

Avec la disparition prématurée d'Asger Jorn et celle de l'octogénaire Jacques Lipchitz, l'Italie vient de perdre deux des artistes étrangers qui donnaient un certain éclat à la vie artistique de la péninsule.

Asger Jorn était apparu à Albisola au milieu d'une tribu d'enfants, il y a une quinzaine d'années. Il campait sur un terrain vague avec sa famille. Grâce à la protection de Fontana, il réussit peu après à acquérir un palais inaccessible sur une colline avoisinante, où un pape était né. Il eut ainsi la possibilité de rassembler sous le même toit ses nombreux enfants qui, entre-temps, avaient été recueillis par les pêcheurs de la petite ville ligure. Comme Lam, il partageait son temps entre Albisola et Paris, sans renoncer pour autant — tout à fait comme Lam d'ailleurs — à de longues croisières nordiques.

Jacques Lipchitz, beaucoup plus âgé, avait par contre déserté complètement la France, où il avait réalisé ses meilleures œuvres, et l'Amérique qui l'avait accueilli à la déclaration de la dernière guerre mondiale. Lui aussi s'était installé dans une demeure épiscopale, aussi inaccessible que le palais du pape de Jorn. C'est à Pietrasanta, aux pieds de sa demeure ecclésiastique, que Jacques Lipchitz a réalisé ses dernières grandes sculptures monumentales, quelque peu baroques. Il était loin, désormais, du chant parisien des « voyelles ». On le retrouvait le soir avec sa jeune femme aux côtés d'Henry Moore et de Marino Marini, aux grandes réceptions mondaines. Il portait les cheveux longs, comme un page florentin, et des moustaches à la Tarass Boulba. L'ambition des photographes était de pouvoir photographier ensemble les trois grands sculpteurs: faut-il dire qu'il s'y prêtait de bonne grâce?

Les hommes disparaissent et les civilisations périssent. Que restera-t-il bientôt d'Albisola? Et de cette grande ferveur créatrice que les étrangers ont apportée à la somnolente Toscane?

SAN LAZZARO

GIANNI BERTINI

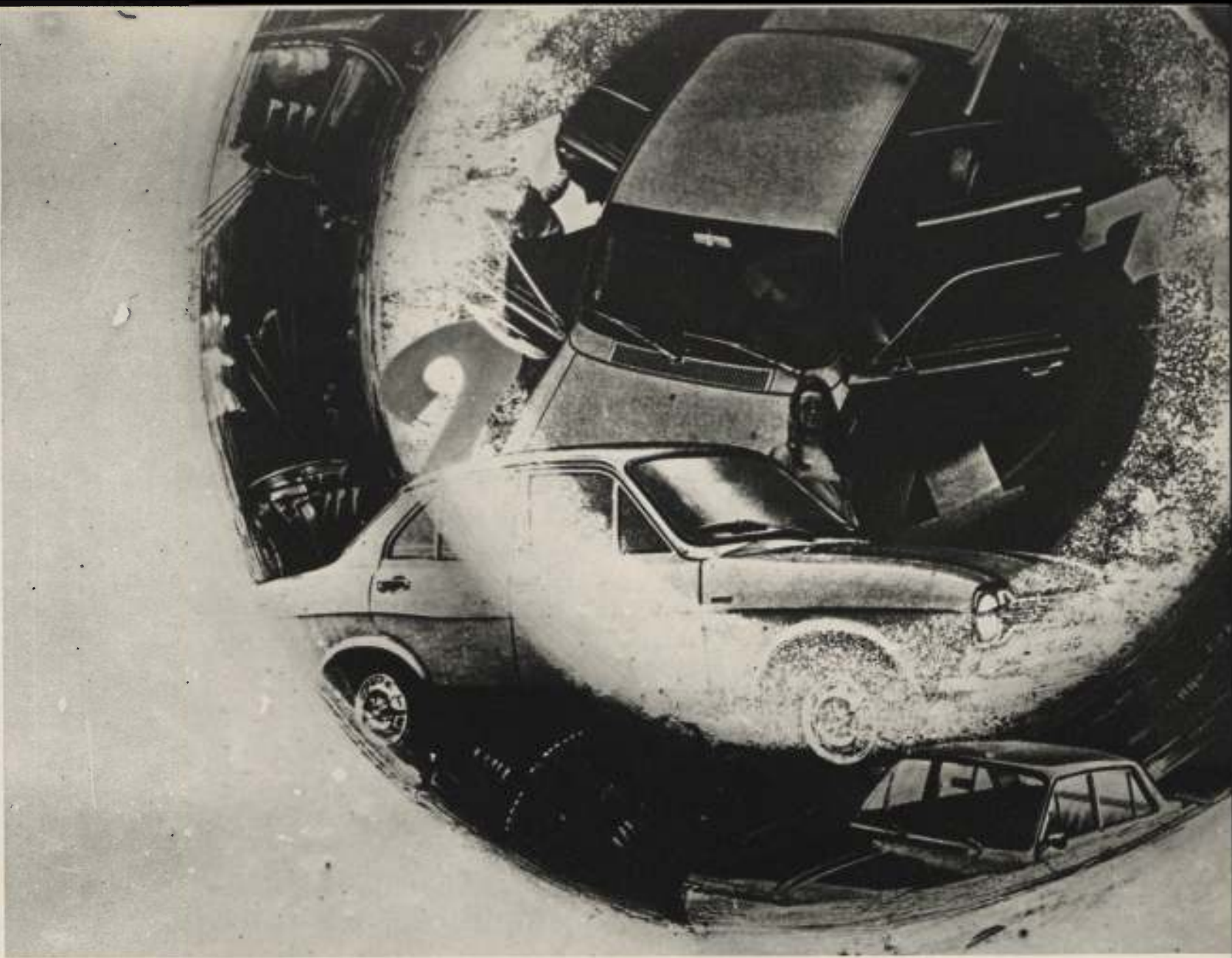
par Gérald Gassiot-Talabot



BERTINI. Légerement dans l'air. 1972. Peinture. 160 x 114 cm.

Il y a chez Bertini une incompatibilité entre le tempérament et l'imagination. L'imagination, depuis vingt ans, est toujours en éveil, sur la brèche, apte à saisir les mutations de formes, les rapports avec le réel et à les transmuter en une réalité autre qui est œuvre, discours, acte. Elle ne demanderait qu'à suivre sa pente avec une douce accélération, mais le tempérament, lui, a quelque chose de brutal, de véhément, de convulsif; il met une sorte de hâte, d'angoisse et de possessivité dans le mécanisme de la création; il inverse les signes et brouille les pistes. Depuis quelques années Bertini semble pressé: pressé de faire un bilan, pressé de rattraper un retard, pressé d'être à un rendez-vous déterminant, avec son destin, son œuvre, sa carrière. De fait, cette fuite en avant peut paraître singulière chez un artiste qui a toujours été, précisément, en avance, dont les intuitions se sont inscrites aux meilleures dates, qui n'a cessé de précéder ses contemporains avec une implacable insolence: numérotations emblématiques avant Jasper Johns, tachisme avant l'invention du mot, gestualité immédiatement orientée vers une mécanique de l'imaginaire, fixation sur toile sensibilisée avant Rauschenberg, et puis, dans le domaine du livre, une invention capricieuse, malicieuse et provocante dans la mise en page, la typographie, le choix des supports. Pourtant, à travers cette épopée lyrique et cette prégnance des formes attachées au réel, on peut lire une rigoureuse continuité.

La première image de son gros album, publié chez Giampaolo Prearo, c'est une arlequinade où Gianni porte une livrée rayée, celle d'un théâtre éternel dont il est un des personnages. On retrouve dans ses jabots de dentelle, dans ses petits costumes taillés en biais, dans les moirures dont il s'enveloppe quelquefois, un goût pour le geste qui semble autant l'effet d'une impulsion que d'une recherche de comportement. De toute façon Bertini saura toujours, à certains moments en faire trop, de telle sorte que les myopes auront une excuse de plus pour n'y rien voir. Car enfin, je connais peu d'artistes qui, depuis le début de leur trajectoire, aient mis d'accord sur leur compte autant de critiques — parmi les plus irréduc-



BERTINI. La motorisation. 1972. 89 x 116 cm.

tiblement opposés —, qui aient suscité autant d'amitiés vigilantes et actives, qui aient exercé autant d'influences, dispersées sur un tas de suiveurs qui piquaient une idée avant de disparaître dans la foule, subrepticement. Mais ces cautions, ces sommations, ces amitiés, ces influences ont été pendant des années de peu de poids auprès d'un système marchand cadencé sur ses préjugés (culturels et géographiques), effaré devant les exigences, les extravagances, le caractère à la fois pointilleux et soupçonneux d'un homme dont on ne parvenait ni à distinguer l'œuvre du comportement, ni à justifier l'une par l'autre (et vice versa). Bertini s'est trouvé coïncé, d'une part, entre un milieu parisien, paresseux et conventionnel, rendant grâce à ses mérites, mais ne faisant rien pour les faire valoir (on ne parvint même pas à lui organiser une rétrospective au C.N.A.C., pourtant éclectique dans ses options) et d'autre part, un milieu d'o-

rigine sourdement rancunier de ses escapades françaises et bien décidé à les lui faire payer. Aucun coup de clairon n'ayant été donné, au bon moment, avec suffisamment de stridence commerciale — car les critiques amis, même restanisés, sont d'une discrétion de jeunes filles à côté des bonnes grosses machines à concasser de la valeur picturale —, aucune image de marque n'ayant été créée pour l'édification des conservateurs-dans-le-vent et des collectionneurs de bonne volonté, on assista à une série de faux départs, qui correspondaient chaque fois à une montée d'estime, à une recrudescence du soutien critique et aux applaudissements des amis. Si l'on voulait démontrer le divorce qui existe entre l'intelligentsia culturelle et le système marchand, le cas de Bertini serait exemplaire, jusque dans sa consécration récente à Milan. Chaque fois qu'un critique a été confirmé dans ses choix par le marché, il l'a été par une action parallèle et

postérieure à ses écrits, par un phénomène de banalisation des idées qui ne deviennent pleinement efficaces que lorsqu'elles ont été rendues totalement consommables par un laminage et une digestion préalables.

Finalement, Bertini demeure, pour sa plus grande gloire, un inclassable. Sa période gestuelle nous apparaît aujourd'hui d'une vigueur incroyable; loin de conduire à l'informel, elle préfigure un art branché sur les rythmes du monde mécanique, sur une violence à la fois intériorisée et objectivée. Tout y est mouvement, énergie, accélération. L'austérité chromatique des noirs y fait valoir le caractère impératif et péremptoire d'un geste qui refuse les hasards de l'instant et se trouve lui-même à l'aboutissement d'une recherche. Cependant, deux facteurs séditieux viennent contrecarrer l'honnête intelligibilité de ces travaux: l'humour et la possessivité. L'humour, chez Bertini, est à la limite de la cocasserie et de la provo-



BERTINI. Massacre de... 1972. Peinture. 224 x 160 cm.

cation. Il reste humour parce qu'il piège celui qui en est à l'origine, mais il se donne libre cours dans des écrits déroutants, des jeux de mots ébourifants, des bavardages inconsidérés, des exhibitions accueillies avec un sourire

contraint (où Bertini révélant son anatomie à propos d'une querelle avec le salon de mai, semble prendre trop de plaisir à la blague dont il nous gratifie). Il porte le sarcasme aux portes de la déraison, de « l'hénaurme ». La pos-

sessivité, quant à elle, est un puissant moyen d'appropriation: la « bertinisation » s'est exercée non seulement sur des emblèmes nationaux et des titres d'état-civil mais également sur l'œuvre antérieure du peintre. Et constamment, jusque dans certains détails des toiles exposées récemment Galerie de Seine, Bertini s'est « approprié » lui-même. La fixation sur toile sensibilisée a été pour lui un merveilleux moyen de récupération, de réflexion et de dépassement. De dévergondage aussi: « Le mec devient un agitateur très agité qui mécartise les minettes ». Il faut dire que le recueil en est gratiné; le goût bertinien pour la putain est d'une vulgarité désolante, nourri aux revues les plus tristement dévergondées. Tout homme de goût ne peut qu'avoir un sourire attristé à l'égard de cette période malheureuse.

Par contre lorsque Bertini secoue sa libido il peut nous filer des choses ravissantes: des scènes de famille, de jolies automobiles, des sportifs en action. Mais cette prise de possession de l'image d'un univers en convulsion, a des équivalences moins reposantes: Bertini est l'auteur de l'affiche du *Monde en question* que je lui avais demandée par un bon réflexe. Il nous donna un cri, un déchirement, un éclair de bombe. On se souvient également de ses variations sur des « marques », cette main agrippée, rapace, de « OIL », la longue file de soldats sous la queue d'un hélicoptère. Ce mec-artiste est aussi un narratif, cet individualiste peut avoir des rencontres avec un art politique auquel il n'adhère pas. Dans ses derniers travaux, la minéralisation de la couleur accentue encore la brutalité des procédés: les analogies cosmiques, les références mécaniques, le thème de la femme, du sport, les recours au musée imaginaire nous laissent une impression à la fois violente et amère. On a le sentiment que voulant échapper aux pièges de la sensibilité, Bertini a extériorisé tout son jeu, de même que, lucidement prévenu contre les grimaces de l'avant-garde, il découpe la problématique de l'art en rondelles. Ce qui, dit-il, fait beaucoup de sciure. Il n'est pas sûr que ses développements arithmético-rigolos sur la rentabilité des sacs de sciure aient été unanimement appréciés dans le microcosme pictural. On dira qu'il se défend comme il peut, alors qu'il semble parvenu à un état où le jeu de mot lui fournit — selon une inversion à la mode — le mot du jeu, le mot-alibi qui peut déclencher n'importe quel processus. N'y aurait-il pas ici une sorte de gaieté qui est une forme de désespoir?

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

LE «MESSAGE BIBLIQUE» DE CHAGALL À NICE

Le «Message Biblique» a été inauguré à Nice le 7 juillet dernier, en présence de M. André Malraux et de M. Maurice Druon, Ministre d'Etat. Ce nouvel ensemble architectural, conçu par André Hermant, a été réalisé avec le plus grand soin pour donner aux œuvres dont Marc et Vava Chagall ont fait la donation, la meilleure possibilité d'accès et de compréhension au nombre toujours croissant d'admirateurs de Chagall. A cet égard, le «Message Biblique» tient moins du musée que d'un lieu collectif de méditation et de contemplation, où le rayonnement des œuvres atteint son plus haut degré d'intensité.

Le «Message Biblique» réunit plus de quatre cents œuvres de Marc Chagall, auxquelles le thème biblique confère une unité fondamentale: 361 peintures, gouaches et esquisses (douze peintures importantes sont présentées dans la grande Salle de la Genèse et de l'Exode, et cinq autres dans la Salle des Cantiques). Trois vitraux, *La Création*, *Les Espèces* et *Le Repos du Créateur* distribuent leur lumière dans la salle de musique et de conférences, et la mosaïque du *Prophète Elie* se reflète, elle, dans le bassin du patio. Quatre sculptures, une tapisserie exécutée à la Manufacture des Gobelins et une céramique complètent cet ensemble monumental dont MM. Charles Marq et Pierre Provoyeur assurent la conservation, et qui trouve dans la lumière méditerranéenne sa plus juste mesure: celle de ce monde qui, selon les propres termes de Marc Chagall, est un désert où son âme «rôde comme un flambeau»:

« Depuis ma première jeunesse, j'ai été captivé par la Bible. Il m'a toujours semblé et il me semble encore que c'est la plus grande source de poésie de tous les temps. Depuis lors, j'ai cherché ce reflet dans la vie et dans l'Art. La Bible est comme une résonance de la nature et ce secret j'ai essayé de le transmettre.

« Au fur et à mesure de mes forces, au cours de ma vie, bien que parfois j'aie l'impression que je suis tout à fait un autre; que je suis né pourrait-on dire entre ciel et terre; que le monde est pour moi un grand désert dans lequel mon âme rôde comme un flambeau, j'ai fait ces tableaux à l'unisson de ce rêve lointain. J'ai voulu les laisser dans cette Maison pour que les hommes essaient d'y trouver une certaine paix,



Maurice Druon, Marc Chagall et André Malraux au cours de l'inauguration du «Message Biblique» (Photo Ralph Gatti).



Deux salles du « Message Biblique » (Photos Ralph Gatti).





Ci-dessus: la mosaïque *Le Prophète Elie*, dans le patio du « Message Biblique ». Ci-dessous: la salle des grandes peintures (Photos Ralph Gatti).

une certaine spiritualité, une religiosité, un sens de la vie.

« Ces tableaux, dans ma pensée, ne représentent pas le rêve d'un seul peuple mais celui de l'humanité. Ils sont la conséquence de ma rencontre avec l'éditeur français Ambroise Vollard et de mon voyage en Orient. J'ai pensé les laisser en France où je suis né comme pour la deuxième fois.

« Ce n'est pas à moi de les commenter. Les œuvres d'art doivent s'exprimer d'elles-mêmes.

« On parle souvent de la manière, dans quelle formes, dans quel Mouvement placer la couleur. Mais cette couleur est une chose innée. Elle ne dépend ni de la manière, ni de la forme dans laquelle vous la posez. Elle ne dépend pas non plus de la maîtrise du pinceau. Elle est hors de tous les Mouvements. De tous les Mouvements sont restés seulement dans l'histoire ceux, très rares, qui ont possédé la couleur innée... les mouvements sont oubliés.

« La peinture, la couleur, ne sont-elles pas inspirées par l'Amour? La peinture n'est-elle pas seulement le reflet de notre moi intérieur et par cela même la maîtrise du pinceau est dépassée.





Maurice Druon, Marc Chagall et André Malraux pendant l'inauguration du « Message Biblique » (Photo Ralph Gatti).

Elle n'y est pour rien. La couleur avec ses lignes contient votre caractère et votre message.

« Si toute vie va inévitablement vers sa fin, nous devons durant la nôtre, la colorier avec nos couleurs d'amour et d'espoir. Dans cet amour se trouve la logique sociale de la vie et l'essentiel de chaque religion. Pour moi, la perfection dans l'Art et dans la vie est issue de cette source biblique. Sans cet esprit, la seule mécanique de logique et de constructivité dans l'Art comme dans la vie ne porte pas de fruits.

« Peut-être dans cette Maison viendront les jeunes et les moins jeunes chercher un idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs et mes lignes l'ont rêvé.

« Peut-être aussi y prononcera-t-on les paroles de cet amour que je ressens pour tous. Peut-être n'y aura-t-il plus d'ennemis et comme une mère avec amour et peine met au monde un enfant, ainsi les jeunes et les moins jeunes construiront le monde de l'amour avec un nouveau coloris.

« Et tous, quelle que soit leur religion, pourront y venir et parler de ce rêve, loin des méchancetés et de l'excitation. « Je voudrais aussi qu'en ce lieu on expose des œuvres d'art et des documents de haute spiritualité de tous les peuples, qu'on entende leur musique et leur poésie dictées par le cœur.

« Ce rêve est-il possible?

« Mais dans l'Art comme dans la vie tout est possible si, à la base, il y a l'Amour ».

(Marc Chagall)

FONDATION MAEGHT: L'EXPOSITION MALRAUX

par Julien Clay

L'exposition André Malraux réunit un ensemble de lettres et de documents qui forment autant de jalons de l'incroyable carrière de l'homme d'action, et d'œuvres d'art qui constituent une sorte d'esquisse de son Musée Imaginaire. Musée qui restera éternellement incomplet, comme les musées réels: le catalogue s'ouvre d'ailleurs sur cette citation de Malraux... Le musée « appelle d'une façon impérieuse tout ce qui lui manque: il est lui-même un appel de par la confrontation qu'il impose ».

C'est bien d'une confrontation qu'il s'agit ici. Elle a le mérite d'opposer et de rapprocher plus de cent cinquante œuvres, presque toutes de premier ordre, dont certaines n'avaient jamais été vues en France. Elles ont ce point commun d'avoir fixé l'attention de l'écrivain. Les unes, comme il l'explique dans sa lettre à Roger Caillois, préfacées du catalogue, étaient destinées à créer des figures sacrées. « Mais la métamorphose, ajoute-t-il, commence à faire parler à l'art sumérien un langage qui n'est pas seulement celui des volumes ». Les autres — et c'est ce qui résulte de l'éblouissant « Fragment inédit de "L'Irréel" » de Malraux consacré aux grands Vénitiens — n'ont pour objet qu'elles-mêmes. « L'art, écrit-il, peut créer à lui seul un monde rival de celui qu'il créait lorsqu'il manifestait le monde du Sacré, le monde de l'Olympe ou le monde du Christ ».

Il n'est pas possible l'analyser ici le contenu des onze salles de l'exposition. J'ai retrouvé pour ma part avec joie cet intendant Ebih-Il, de Mari, auquel j'ai souvent rendu visite au Louvre. Est-ce l'attitude de recueillement du personnage, l'éclat de ses yeux de pierre bleue, enchassés dans l'albâtre, l'expression de bienveillance sémitique de son visage, il exerce sur moi une vive attraction. Elle était encore renforcée, à l'exposition Malraux, par l'extraordinaire lumière de la Fondation et par les statues qui entouraient Ebih-Il: « la Grande Chanteuse » de Mari, de la même époque (première moitié du 3ème millénaire), du Musée de Damas, qui a la double autorité de la « diva » et de la déesse (mots qui ont en réalité même sens primitif et même origine), « la déesse au vase jaillissant » du XVIIIème siècle avant J.C., du Musée d'Alep et le « Petit Gudea debout » qui est sans doute la plus belle des statues de Gudea du Louvre.

J'ai été également arrêté — puisque

je ne puis guère faire autre chose que de relever les étapes les plus marquantes de mon parcours — par la « Tête de roi » du XIIème siècle, du Musée départemental de l'Oise, impassible, les yeux clos, lourds d'une majesté sereine, qui constitue à mon sens un contrepois valable du très connu « Tentateur » de Strasbourg, placé dans la même salle. Œuvres si différentes dans la forme et dans l'esprit qu'il faut bien constater que, du XIIème au XIIIème siècle, l'art a évolué à la même vitesse qu'aujourd'hui et qu'après tout, l'avant-garde gothique s'est imposée avec plus de facilité que l'art moderne d'avant-garde.

Saluons en passant l'admirable « Déesse de l'eau » mexicaine pour nous attarder dans les deux salles consacrées aux arts de l'Extrême Orient. Les pièces chinoises sont remarquables depuis « La tigresse » de l'Epoque Chang jusqu'au « Chevalier et Cheval caparaçonné » et à l'« Apsara Dansant » de l'Epoque Wei. Cette dernière œuvre qu'on pourrait qualifier de « maniériste » si le maniérisme européen avait jamais été aussi loin, est particulièrement attachante. C'est pourtant l'art Khmer qui me paraît apporter ici la contribution la plus importante avec le « Bouddha assis sur le Naga » et cette « Reine Jayarajadevi », dont le visage n'est pas moins beau, ni le sourire moins mystérieux que celui des Anges de Reims ou de la Joconde.

Un mot encore de la peinture où le Greco et le Titien sont représentés par des toiles très significatives. Un admirable Magnasco, « Les Galériens en prison », « Cette écriture tout en points d'exclamation, écrit Malraux, semble suivre une lumière qui frise objets et personnages », « La chambre de Vincent à Arles », « Le lion ayant faim » du Douanier Rousseau, « Les deux femmes sur la plage » de Picasso et « La nature morte au vieux soulier » de Miró, me paraissent les œuvres les plus caractéristiques des salles contemporaines.

Il faut enfin rendre un particulier hommage à Jean-Louis Prat et à Madame de Romilly, réalisateurs de cette exposition et auteurs d'un catalogue exemplaire, où les textes de Malraux s'inscrivent en face des documents qui le concernent et des œuvres d'art qu'il a commentées avec une conviction le plus souvent persuasive.

JULIEN CLAY

Braque Interview

by Jacques Lassaigne (p. 3-8)

Georges Braque: Cézanne for me stands at the start of everything. He was, more than an influence, an initiation. He was the first to break away from the mechanical technique of perspective that artists had used for centuries and that finally imprisoned art.

Jacques Lassaigne: Isn't it true that, before the Italians, some Flemish painters (the master of Flémalle, Van Eyck in his early works, *The Hours of Turin*) used a different, more empirical system of perspective in which objects were perceived not in relation to infinity but to the artist himself? In short, a lateral perspective, within reach of the hand, that preserved the tactile volume of objects?

G.B.: That was exactly what we wanted to do: to keep the subject within reach of the hand. It is important to remember that the first systems of measurement were not abstract but based on the very proportions of man's body. We wanted to make the viewer experience the beauty of the object in a very concrete, tangible way. This is a completely different approach than that used by the painters who subjected the object to the system of classical perspective. Finally they painted only in order to emphasize perspective, even calling upon specialists to prepare the preliminary plan of their work: a Canaletto was transformed into a genuine photographic apparatus. Cézanne was the first to free himself of this fake science and give the object back its truth, its breath.

J.L.: Jean Paulhan wrote that, as the color grew paler, the first sharp lines and angles appeared that announced Cubism.

G.B.: Those angles grew out of a new conception of space. I said good-bye to the vanishing point. And to prevent any movement toward infinity, I superimposed planes closely together. This made it clear that objects stand in front of each other rather than being distributed in space... Cubism developed rather slowly... As of 1910, our desire for abstraction prevailed over the subject. Our search for a new space forced us to give up color. Things had to look as if a fog were lifting from them. In the past objects were modelled, interpreted spherically. Cubism was invented when we started to paint the various facets of things.

J.L.: I don't think enough emphasis has been put on the abstract character of Cubism.

G.B.: Cubism didn't aim at abstraction but proceeded by abstract stages. Besides, pure abstraction doesn't exist: reality is always the starting point... Unlike Cézanne, we quickly stopped working after nature. A painter thinks in terms of forms and color: he thinks first of the color before he thinks of what the thing will be. For instance, I don't paint a white napkin but first imagine a white that might become a napkin... It's the same in poetry: the form of a poem, quatrain, rondeau, sonnet, precedes the subject. I'm sure rhyme was invented to break up the normal, routine development of a poem and instigate other possibilities. Thus a truth is created that bursts forth.

Picasso in Late Autumn

by Pierre Daix (p. 10-16)

The second Picasso exhibition in Avignon consists of works that date from September, 1970 to June, 1972. The most striking feature of the 201 pictures on display is that they seem to come out of a laboratory. Many canvases have been considerably reworked. Conversely, in an equal number of others the artist has worked, so to speak, without a net, using his brush almost like a pencil or burin to construct his figures with a few movements in which the creative gesture of the color remains intact. The brushstroke is either finely drawn out or, on the contrary, expands in a jumbled scrawl that produces an extremely subtle range of tonal values, creating volume each time with the greatest economy of means.

It is a sign of their power that in 1973 these works are still capable of provoking confusion and misunderstanding. Although there are obvious figurative successes (such as *The Young Painter*, which was selected to be the poster for the exhibition), other paintings, on account of their great simplicity — large areas of the canvas are left blank, as if the painter had suddenly grown tired after the preliminary sketch — might be thought of as unfinished.

But a closer examination reveals that the painter's vulgarity is intentional. Picasso rejected not only the finished work but the painter's traditional craftsmanship. To understand this, we must go back ten years to the series of the *Painter and his Model*, in which Picasso played with lines of color brightly scattered on the primed empty canvas, but also to a picture such as *Landscape at Mougins* with its drips and smears of paint and obvious mistakes of craftsmanship. By practicing a veritable deconstruction of the pictorial language, Picasso developed his method here to its utmost limits. He thus came back after sixty years to the problem stated in his first *papiers collés*, namely: what is the relationship between the meaning of what is painted and the pictorial act?

The most astonishing thing about this last show is that it does not reveal the slightest complacency or concession to facility. Playing upon the old — and fake — opposition between the figurative and the abstract, Picasso surpassed himself because the space in which his figures evolve was able to integrate both the Cubist technique of scaffolded forms and the contrasts and signs of abstract space. This made it possible for Picasso to accept the revolutions in our visual experience that have been brought about by movies and television and to adapt these to the needs of painting as Manet did with the daguerreotypes. In this way the history of the avant-garde that Picasso wrote was not governed by the traditions of the avant-garde but rather by the modifications in our experience of reality, in our visual understanding, that it is the specific task of painting to confront and control.

Finally we can say that his last exhibition is a testament that resembles Picasso precisely because it is disorienting for our conventions, however modern they may be.

Picasso Celebration

by André Verdet (p. 16)

This morning, April 8, 1973
at 11:45

Pablo Picasso stopped moving

The greatest fire
has gone out

Shrouded in black a dove flies away

The air curves like a tombstone

The heavy sky Suddenly

The light grows old

A recumbent figure blocks time

Encumbers the horizon

Noon sounds fake

The gods are veiled in silence

The oracle interrogates itself

Ariadne has lost the thread

Where the painter left it

Has some bull-king carried

His body to the place where

Life down here is re-created

The dream is engraved Nothing endures

But already the tool is bringing

Death to trial

Cubism Now

by Jean Cassou (p. 17-26)

An exhibition of Cubism recently took place at the Museum of Bordeaux. The number of important pictures on display, including works by Braque, Léger, Picasso, gave the viewer a clear, comprehensive idea of what Cubism was, namely one of the most far-reaching revolutions in the history of art and the most modern phenomenon in modern art, in which the uniqueness of the period received its most powerful expression.

Although Cubism represented a violent break with all previous styles of painting, it nonetheless employed in a new and striking way that might be accused of being hermetic or provocative some of the intellectual, geometrical and classical principles that have always been part of art. At the time these works seemed very surprising; today we can easily see in them the trace of Ingres, if not of Leonardo and, closer to us, of Cézanne. What Cubism basically accomplished was to pose in a lucid way some of the essential problems related to human intelligence and figurative representation.

We can also say that Cubism was the modern art of a period that had at last accepted to be modern and to express its modernity. Cubism was the recognized style of the epoch and influenced all other aspects of life. Architecture and the styles of decoration and furniture would

not have presented the same clear, purified and rational look if it had not been for Cubism. Despite the sweeping changes that came after it, Cubism today is still very much alive. We are far from having exhausted its meaning, energy and perpetual freshness.

Hartung's Recent Work

by Julien Clay (p. 27-32)

The exhibition of Hartung at the Maeght Gallery in Zurich comes after that of the large-scale canvases that were shown last year at the Foundation in Saint-Paul and the show « Hans Hartung 1971 » at the Galerie de France. The development that could be seen in these two preceding exhibits has now affirmed itself and reached maturity.

The works on display have an enormous variety that ranges from austere canvases in which a few black lines alone enliven the large flat applications of color, to those in which colored patches, each of which seems to be endowed with an autonomous existence, collide or are grouped together as if governed by some imperious necessity. In other works a sort of gridiron is imposed upon a universe that is full of promises but unreachable. Still others depict implacable outbursts of energy that carry you, broken, toward some unexpected horizon.

This is simply a way of saying that the painter, who is now at the height of his career, expresses with total freedom the impulses of his sensibility and spirit. His vocabulary was never so rich before, nor his inspiration so varied. What stands out particularly is his growing use of segments of parallel curves that sometimes bend sharply. Now they rake the canvas, ending in steep points like so many impassable and cruel barriers; now they introduce a joyous movement that unites with or stands out from that of the colored patches.

What characterizes the present work of Hans Hartung is the narrow bond between a mastery of graphism and a basically original use of color. There is a great power to this new work, an evocative and sometimes menacing strength and that in any case provides an overwhelming visual experience. The artist's spirit, his sensibility, the emotion of the moment, the whole experience of a life, dictate to him, when he stands before the empty canvas, that succession of decisions that is instantly translated by rapid and inflexibly precise gestures. Each time the dawn, the blossoming or the dusk of a new world is created, irreducible to any other and full of an intense fascination for the viewer. By his demiurgic activity Hans Hartung can be considered as one of the Great Visionaries of universal art.

Hartung: Gestural Painting

by Dora Vallier (p. 33-37)

In his recent work Hartung has so clearly developed the possibilities of the painterly gesture that we are justified in using the musical term « themes and variations » to describe it, the *theme* being the gesture of painting itself, and the *variations* its multiple aspects resumed from picture to picture over a half-century.

The theme of Hartung's painting, this gesture is an element that needs to be defined. Although it is inseparable from the act of painting, from the very movement of the hand, until the 20th century it was considered as a stammer meant to disappear during the course of the work's completion. Even when it began to surface, as became frequent during the 19th century, it never was much more than an accent emphasizing certain forms. In other words, the gesture of painting remained in its place as one of the tiny units of painting whose meaning ultimately depends upon the context. It is here, precisely, that abstract art initiated a change whose scope we still have not yet measured.

The elements that are hidden by form, the tiny units that constitute painting, then appeared, and what had been the beginning of the work became its end. Still, the pioneers of abstraction only approached the language of painting at the level of form, and it was up to the second generation of abstract painters, to which Hartung belongs, to deal with the tiny constitutive units. Gestural painting fully came into its own only after 1945;

during those years painting found its center of gravity in what had previously been its limits, and Hartung's entire work is concerned with the discovery and exploration of these limits.

However, when painting is limited to the gesture, repetitions and retouches are forbidden; the act alone counts. The conception of the work becomes synonymous with tightening, concentrating, condensing and no longer occurs in the reassuring presence of space but in an unseizable elsewhere that is time: *the instant* in which the hand stretches forth to accomplish the gesture of painting. The danger here is the risk of monotony due to the very narrowness of the « limits of painting » to which the gesture belongs. Finally, it is the difficulty of gestural painting that makes its grandeur; the painter must combat redundancy with rigor.

This is the path that Hartung has followed. At the start, as he tells us himself, he equated redundancy with figuration: before Rembrandt's *Family Portrait* his attention was so held by the styles the clothes were painted in that the personages became, in his eyes, superfluous. We can see his own peculiar approach to painting in the early *Self-Portrait* of 1922 in which a gestural desire seeks to articulate form and resemblance simultaneously.

By 1923 Hartung had found his basic style, and what constituted it was the violence of the spontaneity; the painterly gesture was excessive and, as it was related to Expressionism, redundant. To purify it, to ground it in a rigor that would counteract the excess of the violence, in short, to control it, was the task of Hartung's later work.

Indifferent to geometric structures but not to the thought behind them, Hartung sought a measure suited to his own style; the painterly gesture was reduced to a simple line whose hesitant voyage across the canvas replaced the former violence. But in 1935 his painting took a new turn, became effusive again; the gesture was tauter, more nuanced, and controlled by the rigor Hartung desired.

Soon he introduced patches of color to accompany the graphism, and his work then developed on the dual dynamism of these patches and the delineating line. The purpose of the color was to establish the greatest possible tension between patch and graphism. The constant active principle behind his work, namely, simplify to intensify, led him around 1955 to conceive the gesture as a pure thrust opening in a cluster on a monochrome background. In his pictures of the '60s he did not lessen the intensity he had already achieved; he simply deepened it.

But to go further into the gesture, which by now he had explored and decanted to the utmost, required that he take the risk of adapting his technique to the imperceptible field he wished to reach. Using a spray-gun, Hartung pulverized color which, made transparent by glazing and reduced to tiny particles, revealed an incessant, infinitesimal tension.

Obviously this use of color modified the gesture of painting, its opposite. No more brushstrokes; the most tenuous line, with its self-contained charge of tension, could now identify itself with the invisible force named *energy* — final point of a work begun more than half a century ago.

Miró's Sobreteixims

by Yvon Taillandier (p. 38)

Perhaps I should have looked for him at once. Today I realize our meeting was inevitable. It took place in a large room at the Maeght Gallery that was divided and partitioned by Miró's « sobreteixims », which is Catalan for sacks with small pieces of cloth sewn on them. I was admiring their sumptuousness, comparable to that of the wall hangings of Francois I. Since most of these works hung from the ceiling, it was difficult to see anything but the legs and feet of the visitors. I was trying to figure out why these hanging walls of colored cloth made me feel so joyful. I saw in them a symbol of life before birth, of the paradise we once knew in the womb. In fact, the sacks recalled the placenta, and I thought of the processes they undergo before becoming the objects of Miró's creative concern: they are sprinkled with gasoline, ignited, and the fire is put out with water. The fire here evokes the womb, and the water the amniotic liquid in which the foetus floats like a fish. The charred traces left by the fire are reminiscent of the darkness in which we dwell before seeing daylight. The tears and patches in the sacks and sobreteixims could symbolize birth, and the presence next to them of the objects used in their manufacture — buckets that held the water to extinguish the fire, jars of nails, pots of paint, ropes, skeins of colored wool — reminded me of the umbilical cord that attaches the baby to its mother. I had reached this stage in my reflections when I suddenly saw the face. It was vague, yes,

but it was a face. The round shape of a bucket became a pupil — a graphism with the form of an oval arch, an enormous open mouth. To whom did it belong? To Miró, who had just turned eighty but whose extraordinary vitality resembles that we enjoy in our prenatal Eden? But perhaps that face, the sacks becoming mirrors, is that of the viewer: yours, mine. Here is the mystery. Someone approaches and his presence can be felt. A stranger, someone who is nameless and perhaps unnameable, who is unknown and perhaps unknowable.

Etienne Hajdu

by Pierre Courthion (p. 40-44)

« I sculpt, » Hajdu says, « in order to live fully. » The central theme of his work is the human figure with an emphasis upon the female and the woman as icon. However, the concern with plastic form always prevails over figurative references. I myself am particularly fond of the points, angles and curves, profiles and wings, diagonal rhythms and multitude of reliefs and signs that his art shows and that are distributed around it in zones of shadow and light. « Sculpture, » Hajdu told me, « is the science of shadows. »

His work really came into its own starting with the *Homage to the Spanish Republic* (1936). It became lighter in *The Bird with Eight Wings* and was amplified in *Battle of Airplanes*, the bas-relief in hammered copper (1948-49). Then came *Bird Battle* (1952), the marble so full of humor of the *Clowns* and *For Edgar Varèse* (1958). In 1964 Hajdu's sculpture became more linear, as can be seen in *Curves and Counter-curves*, which resembles handwriting in space. But the high point of his work in linear sculpture is the subtle and bold evocation of *l'Herbe* (1971). In the meantime Hajdu executed the *Seven Columns to Stephane Mallarmé* (1969-71), whose ideograms are articulated in an open-air environment. Finally, *Doris* (1973) combines both linear and monumental aspects in such a way as to give us a preview of the direction of Hajdu's future work.

What distinguishes Etienne Hajdu is his ability to identify himself completely with the different materials he uses — plaster, terra cotta, copper, bronze, mulberry or cherry wood, slate, onyx, stalactite, aluminum, duralumin, polyester. More than any other sculptor, he is a magician of tactility. As a boy, in his native Transylvania, he used to watch the potters mold and caress the clay with their palms. Hajdu has thus become a master of the hand and the touch, and he uses his skill to fashion a universe of reliefs and imprints, to hammer, cut and purify form until a Mallarmé-like *Odalisk* (1957) is created, in which the homage to woman attains its apogee of expression. The metallic stems in his recent work give us the impression that space has become embodied and solidified in his sculptures. For Hajdu, sculpture is a language that the artist creates through his inspiration and that communicates his thoughts, hopes and feelings as a man. By his incessant investigations that never back away from what is difficult, Hajdu has introduced a new vibration into contemporary sculpture. His style, easily recognizable in everything he does, even in his drawings, ceramics and the tapestry entitled *The Shadow of Time*, is distinctive, bold and expressive, made up of signs, confessions, confidences. It is a language for the eyes.

Graham Sutherland

by Pierre Volboudt (p. 45-52)

« Imagination, » Sutherland wrote, « is not in conflict with reality; reality is the scattered, disintegrated shape of imagination. » Both coexist in the painting. Art gives as much to nature as it takes from her. The image disassociates and rearranges as in a malicious parody the elements that constitute reality. For Sutherland, nothing is ever simply what it is. A permanent ambiguity transforms visual data into a virtual unreality that at any moment, depending upon the viewer's intentions, might be superseded by one of its possible versions. In other words, imagination engenders a perpetual metaphor. Disconcerting references to reality occur repeatedly in Sutherland's pictorial universe. The artist is particularly fond of the « anonymous personality » of things. His painting ferrets out and reveals disturbing analogies between porous shells of stone, vegetable fossils, skeletal remains. A man of nature, constantly on the look-out for the unexpected, Sutherland delights

in the inexplicable blend of bark and matrix, tentacular root and mineral vein, the thrust of evoked life and the gesture. His work frequently evokes earth, but a calcified, unfamiliar earth in which what is lasting seems unstable; there are vague fields outside of time and space, stagnant pools without ripples or reflections, beaches of sand and ashes encumbered with the detritus of some aborted genesis. Art becomes the materialized mirage of an abolished chance, making it possible to develop in an artificial way the timeless mutations of matter.

Sutherland's most recent works, which were just shown at the Galleria Bergamini in Milan, display a power of invention that, as if to affirm even more incontestably the artist's plastic mastery, is simultaneously close to nature and as far removed from her as possible. The artist plays upon analogy, beyond doubt one of the richest sources of his poetry. He starts out from some object; and then the metamorphosis begins and the rupture grows clearer and clearer. For Sutherland, the visible world secretes an anxiety. There is something menacing about those hippogriffs covered with eyes, impaled on their ferocious skeleton. The landscape itself is only the thick, impenetrable setting for this masquerade of the elementary. The outrage done to reality is resolved in a play of anamorphoses behind which the lines of the visible, at first unrecognizable, re-establish their perspectives. Everything is in place yet everything has changed.

To conclude, Sutherland's work depicts the remains of an antediluvian world petrified by the blazing sun that fixes the destiny of what it consumes and makes of it, as the poet says, « a Candle of vision. »

Yves Klein

by Alain Jouffroy (p. 53-59)

Yves Klein was an *absolute idealist*. Art existed to such a degree for him that he tried to make it stand apart, above everything and outside of time. He even spoke of Absolute Art with two capital letters. Art was a cult and for him Delacroix and Giotto were gods whom it was up to him to equal, and it is in the context of this naively « grandiose » rivalry that he must first be understood. The extraordinary candor of his thought and behaviour undoubtedly accounted for much of his strength. There have been few men in the 20th century so confident of the roles they were called upon to play and so gaily certain of the ultimate victory of their ideas.

His basic idea was simple: by eliminating the image (even that, still realistic, of Malevich's white square) he tried to dominate the controversy and impose the supreme evidence of the material existence of light and color free of any restrictions. Instead of « taking sides, » he wanted to go beyond all sides; he advocated totality. His large, ultramarine blue monochrome pictures represent declarations of independence and complete autonomy and affirm a desire to transcend the contradictions that others are subject to. A kind of sovereign will power is expressed in his works. Yves Klein, for whom only the universal mattered, violently invoked, without being totally aware of it, the extreme rights of the individual, and for that and for that alone individual liberty, which is only powerful when it is excessive, owes something to Yves Klein. What we refer to today as his « magnetism » arose principally from the ardent conviction with which he defended the indefensible. He was persuaded that with the help of a few friends he could change life by a « blue » revolution, for example, or an architecture of air and fire which would have consisted in restoring to the elements, light, fire, water and air, all the color, purity and magnificence that our technological and ideological complications have stripped them of. He wanted to make France *entirely blue*.

Yves Klein anticipated the two avant-gardes that came after him: Minimal and Conceptual Art, as well as what was later called Color Field Painting in the United States. Not only does his work owe nothing to American artists, but the influence it exerted, at first secretly from 1950 on and then in a spectacular manner during the last four years of his life, certainly has been a factor in the development — and simplification — of worldwide avant-gardes over the last twenty years. It is not necessary to be a Marxist to understand that individual extravagances are connected with certain laws of economic and social development. The role played by a few individuals, such as Klein, even if they were dandies, cannot be separated from what is going to happen, from what can happen on other planes unrelated to art. The enormous *tabula rasa* that Yves Klein made the condition of an integral renewal was certainly necessary for the articulation of new ways of seeing and decoding visual messages. The monochrome blue pictures

have the merit of recalling the illimitable space of the sky and of refusing at the same time any kind of framing of the image — that is, the limitation of the image itself. The international avant-garde that crystallized in Paris between 1959 and 1960 — and in a more general way, that which is continuing today in Europe, America and Japan — owes a great part of its vivacity to the desire for the absolute that inspired Yves Klein until his death.

U.S. Art II

Marcel Duchamp's Ready-mades

by Alain Jouffroy (p. 62-69)

Marcel Duchamp's arrival in New York in 1915, two years after the Armory Show, was the first sign of the upheaval which, some thirty years later, fomented a storm of innovations in that city and as far as the West Coast. On that first trip he stayed for three years until the end of the war in 1918. Refusing to be drafted, he evinced his indifferent attitude toward the conflict, his rejection of the standard of social «responsibility» that still seems shocking today. But militant nationalism was not Marcel Duchamp's main target (he couldn't have cared less) but a whole system of values, moral as much as aesthetic, in which «art» and «beauty» etc., form the axis around which all the other «values» have been revolving for centuries. Duchamp's attitude made a singular impression upon a few Americans who welcomed him warmly, especially Walter and Louise Arenberg who purchased most of his available works. Although the word «dada» had not yet become the apparent key to this attitude, it certainly prefigured the absolute iconoclasm that would lead Duchamp in 1923 to abandon normal «pictorial production.» In that year he stopped working on the Large Glass he had begun in 1915 in his New York loft.

Yet it is through the ready-made that Marcel Duchamp finally exerted the most subversive influence, in New York as in Europe. This new attitude toward the object produced a shifting of perspective that can help us understand the changes that have shaken life and artistic ideology for more than twelve years. Without Duchamp, Abstract-Expressionism, Tachism and other «retinal» forms of plastic expression would not have undergone the serious crisis that suddenly paralyzed them; without Duchamp, neither Pop, nor New Realism, nor the «optical machines» of kinetic art, nor the other machines presented as sculptures, would have obtained the rapid prestige they acquired. Without Duchamp, the contradictions between the intention presiding over the creation of an avant-garde work and the conditions of its use, distribution and «recuperation» would not have been illumined as powerfully. Finally without Duchamp, artists, who too often mistake a certain technical ability for intelligence and intellectual discovery, would have continued to slumber on the illusion of their exceptional importance in the social game. The frenzied need of renewal that has gripped New York since the war is at any rate not unrelated to the ironic interrogation of artistic production in general which Duchamp pursued for more than fifty years. The ready-mades should be looked at in the optic of traps triggered, in Paris as in New York, to wake aesthetes, critics, art lovers and the artists themselves out of their sleep.

What is the ready-made and why is it at the origin of the development of a certain avant-garde in the United States? In the *Phare de la Mariée (Minotaure)*, n° 6, 1934 André Breton defined it in this way: «Manufactured objects promoted by the artist's choice to the dignity of art objects.» The term appears to have been used for the first time in New York in 1915 to define the *Bicycle Wheel* of 1913. Its model remains the *Bottle-rack* of 1914, even though a phrase was engraved on the metallic circle of its base, thus implying a certain modification of the ready-made object. The *Comb* of 1916, also with an inscription, is likewise a lightly modified ready-made. But the 1915 *In Advance of the Broken Arm*, which is only a snow shovel a meter high, represents the most perfect, the purest of the ready-mades: only the title forces the viewer to adjust his perception of it. The assisted ready-made, for instance *Fountain* of 1917 (the upside down urinal), or the *Hat-rack* of the same year, which Duchamp hung by one of its prongs from the ceiling, are ready-made objects whose function has been displaced. From being useful or functional, they become useless and nonfunctional: if water ran in the urinal, it would splash the face of the viewer, the coat-stand «trips up» visitors instead of letting them

hang their clothes on it, the moving hat-rack only lets hats fall down, etc... The derision of the object is thus present from the start, since the *Bicycle Wheel* of 1913, another assisted ready-made, was installed on a stool, condemning it to spin in the void, excluding any idea of its functioning and likewise making it impossible to sit down on the stool.

Jasper Johns and Robert Rauschenberg on the one hand, Tinguely, Arman and Spoerri on the other, have only enlarged the possibilities of this language. Johns's *Flashlight I*, executed in 1958, presents a pocket lamp as a sculpture: he painted it and attached it with two rods to a wooden board, without modifying it any more. He did the same with *Beer-can*, and when he uses a ruler and a metal cup as in *Good Time Charley* (1961), he integrates them so perfectly into the paint that they scarcely can be distinguished from it. A similar deviation of the utilitarian function occurs in most of Jim Dine's pictures but with an underlying aesthetic intention Duchamp always refused, since the choice of his objects depended upon the «visual indifference» he felt toward them. In the same way, the 1961 «Constructions» of Rauschenberg, like *Empire I* and *Empire II*, and which consist of the formal interrelationships of objects found on the deserted lots of New York, are «artistic» applications of the anti-aesthetic theory of the ready-made. Their deterioration is sublimated by a new function that basically transforms something rejected and rickety into an art work worthy of contemplation. If we compare the *Dirty Corner* Duchamp created in New York for the Surrealist exhibition at the D'Arcy Gallery with Rauschenberg's *Interior* where through a half-opened closet door different filing boxes stuffed with images and paint-stained objects are visible, we realize that Rauschenberg's intention remains affirmative, inclusive whereas Duchamp's tries in a rigorously exclusive manner to place itself as far away as possible from art, in a region where the idea of «beauty» or «ugliness» loses all relevance.

Hence the ready-made has engendered two antagonistic currents of thought: 1) the aesthetic assimilation of the utilitarian object and the advertising image (Johns, Rauschenberg, Dine, Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Arman, Tinguely); 2) the desire to escape from the domain of art (Georges Brecht, Robert Watts, Daniel Pommeruelle, Daniel Spoerri). The latter current is by far the most astonishing and problematic, albeit marginal, precisely because it kills in the egg the traditional idea of a «work of art.» Certain artists like Lucas Samaras, H.C. Westermann and Tetsumi Kudo who, after Joseph Cornell, create object montages, have invented a true objective poetics that seeks to reconcile art and non-art by a latent surrealism of perception and all the symbolic games to which a dreamy vision lends itself. Whatever position one takes in respect to these different artists, it is clear that the introduction of a ready-made object inside or on the frontiers of the ideology of art has everywhere opened up to questioning the ideas of «creation» and of «personal expression.»

Lautréamont's encounter of a sewing machine and umbrella on a vivisection table which was, according to Duchamp, the model for the surrealist conjugation of objects, has made, in the form of a bicycle wheel and a stool, such a shattering entrance on the art scene that no one can go into a place any more, however ordinary, hotel room, café, office, drugstore, department store, or airport restrooms, without asking more and more frequently the most troubling questions on the role which we ourselves play there through the particular way we look at things and the unconscious intentions we attribute to their architects and decorators; and also on the growing interaction that has taken root, in the United States as in Europe, between the problematic aspects of art and those of everyday life. The question of the relationship between subject and object encompasses all the others; since Duchamp, it has not been posed so dramatically, in the United States as elsewhere.

Anguishing Identities

by Andrei B. Nakov (p. 70-74)

In the perspective of a total view of modern art, it would be useful to look at the originality of the qualitative American transformations with respect to certain European inventions that are at their origin.

Without exaggerating we can say that before the «brain drain» the U.S.A. benefited from a genuine art drain, as artists were chased out of Europe by the totalitarian spirit of the «petite bourgeoisie» in France, by the Stalinist counter-revolution and by German fascism. Material perspectives and the unconditional openness of the American spirit compensated for that «na-

iveté» and «the lack of real understanding» Archipenko complained about. The artists of the Bauhaus (Albers, Moholy, Mies Van Der Rohe) found in the United States not only material possibilities, but also a remarkably receptive human quality. Yet this transplantation of European ideas was extremely painful, because the «American artistic scene» had nothing to offer to the European exiles: if the human climate was warm, it was not «artistic» before 1950. The ideas of the Cubists and Dadaists, of Mondrian and the Russian Constructivists, had to take refuge in the universities out of which came the generation of young artists and critics of the '60s.

The relation of young American artists and critics with the tradition of the European 20th century is one of the most acute points in this struggle for independence. It isn't necessary to recall the impact of Parisian Surrealism and of German Expressionism (Hans Hofmann) on the conception of abstract painting. Likewise, the example of Marcel Duchamp, thought of as the father of the generation that appeared in the mid-60s. Concrete painting and the science of pure color (Albers) acquired new perspectives with the Hard-Edge; Schwitters found an heir in Rauschenberg, Dada in Christo and Oldenburg; Tatlin and Rodtchenko contributed their ferment to the young post-constructivist generation, by far the most numerous of these last years. Carl Andre, Wilmarth, Flavin, Judd, Morris, Sol LeWitt, etc..., conscious of the heritage of certain theoretical categories current in Europe between 1918-1939, of types of form-content relationships that have been in existence for some time, have attempted to develop in a parallel critical language the theoretical justification of the originality of a formal category. This has led the criticism of the last five years into an impasse of formalist sophistication that avoids the main discussion on the types of form-content relationships, as well as that of the sources of this new American art.

The outrageously formal level of American criticism, prisoner of a logomachy of «specialists,» attests to that phase of purely formal exploration of certain European examples, which has instigated a new metamorphosis of quality including the painting of Pollock and Morris Louis, the sculpture of Judd and Robert Morris. The latter, a very prolific writer, sculptor and critic at the same time, is conscious of the European legacy certain stages of his art reflect, but he also has been able to go beyond this stage to lead American art toward the true maturity to which it has acceded only in the last few years. In his texts Morris has lucidly analyzed the development of American art, insisting on the qualitative difference of this art that has at last «become itself,» but only after having abandoned the European heritage. Yet, at the end of his catalogue of the Detroit Institute of Art (1970), he doesn't forget to cite his own sources: Brancusi, Duchamp, Tatlin and Rodtchenko. Unlike many who imitate the form alone of their masters, Morris, similarly as the true American creators, sets out from the spirit of the discoveries of Brancusi, Duchamp and Tatlin.

The attention paid in the U.S.A. to the European art of between the wars permits us to hope that verbal inflation will yield to a true study of sources and developments. Only then will the real signification and impact of the new American school be understood. A sort of cultural imperialism that the European tradition atavistically promotes is perhaps responsible for this refusal of all cause and effect relationship between European examples (Malevich, Schwitters, Rodtchenko) and American creation. Not very long ago it was difficult to think of any other relations but that of subordination. To this ideology can be attributed the various faults of the young American historiography, reflected at its best by the exhibition of Henry Geldzahler (see my article in *XXème siècle* on the exhibit of the Metropolitan Museum (1970) «New York Painting and Sculpture 1940-1970»); on the critical level the desire for identity was manifested by the very naive imitation of the annoying «historical» example of the so-called «Ecole de Paris.» Only after the relations between American art and its European sources have been clarified will it be possible to understand its genuine originality. The distance of the levels of execution of certain concepts will enable us to see more clearly this qualitative originality of American art which without any fears today can confront critical maturity.

American Influences

by Gillo Dorfles (p. 74-76)

It is not my intention here to choose a large list of American and European artists and make comparisons between them: it would be rather

sad work. But I would like to search out the profound roots of a phenomenon that has been unfolding before our eyes during the last decades, the uniqueness and importance of which has perhaps not yet been realized by everyone. As is known, it all began with the famous exhibition of the Armory Show, when Duchamp, Brancusi and a strong group of the best Impressionists and Cubists were exposed together with the most important American artists of the time. It was 1913 and the United States was more or less thought of as a crude and uncultivated land upon which only epigones of the great European artists had sprung up.

Autochthonous artists — and we could cite the names of Marin, of Dove, of Stuart Davis, of Georgia O'Keeffe — many of them well-known in the United States, were, and still are today, almost ignored in Europe; and not wrongly, because their art could never establish itself in an autonomous tendency that could be opposed to that of the masters of the European avant-garde. The migration of many great European artists to the USA during the First World War constitutes a second contribution (after that of the Armory Show) of powerful European influences: the names of Max Ernst, of Albers, Duchamp, of a few architects such as Gropius, Mies, Mendelsohn, Breuer readily come to mind. But after the uncertain period between the wars, in which European influences, stimulated by the massive influx of fugitives fleeing Nazism and Fascism in Germany and other countries, still dominated, it was finally the turn of *action painting*. And at this point things began to change dramatically: when the first Pollocks arrived in Europe, the outcry was enormous and instantaneous. French *tachisme*, the modest «dripping» attempts of the Italians and Germans, seemed child's play compared to the eruption, violence and arrogance of the Americans. We think of the paintings not only of Pollock, but of Kline, Brooks, Sam Francis, and even of Tworokov and Guston, and finally of those who in a second wave would sweep over Europe, of Rothko.

Then came the second massive explosion of a new expressive form of a definitely American origin: Pop Art. The first reproductions of Pop artists and the first shows of Rauschenberg, Jasper Johns, Oldenburg had hardly appeared in Europe before critics at once were talking about Neo-Dada (for awhile, even, this was the label most often used to define these artists). Very quickly, however, it became clear to everyone that the Pop phenomenon — tied as it was to the consumer society, to the era of the supermarket, to the influences of mass-media and advertising, to a new mythology of stars and styling — could not be confused with the refined and academic nihilism of the first Dadaists. The gigantic tubes of toothpaste, the «soft machines» of Oldenburg, the hallucinatory silkscreens of Warhol, the plaster mannequins of Segal, the great billboard-style works of Wesselman or Rosenquist, were very far from the *Merz* of Schwitters, or from the distilled and humorous inventions of Picabia, Man Ray and Duchamp.

For this reason Pop signified once again a real wave of fearful and fascinating American influence upon Europe. Our Pop artists (from Spoerri to Arman, Peter Blake to Adami, Raysse to Hamilton) were only timid imitators (yet with their own authentic inventive quality) of that upsurge; and the precise reason for this lies in the fact that Europe was not yet in the technologically «desperate» conditions that were those of the USA in the 1950's; it was not possible for our art to have an impact equal to the ironic denunciations of the Americans.

After the triumph and the rapid decline of Pop Art, America had the merit (or the demerit) of giving life to another wave of artistic operations which enter into that tendency defined as «Primary Structures» or Minimal Art. Works by Tony Smith, Donald Judd, Robert Morris, Ronald Blade etc., soon began to crowd galleries and museums. Also in this case Europe on the rebound had its own «minimalists», without however expressing the same force and power. Missing to Europe was the size of the landscape, of museum rooms, of economic means.

A third wave — likewise of American origin at least for certain elements — came next with conceptual art, and with its European equivalent of «arte povera» (above all from Turin), even though the great conceptual fashion exploded in a similar way in the entire world (from Japan to Argentina). But at this point the priority of the phenomenon becomes more doubtful: Italian artists such as Pascali and Manzoni, Germans like Piene or Beuys or French like Klein had already anticipated this mode of artistic thought which, besides, had precursors in many concrete and visual poets like Gomringer, Kriwet, Do Campo, and many, many others. Perhaps only the experiences of Earth art or Land art (Oppenheim, De Maria, Heizer, McLean, Smithson etc.) were more American than European, and this again is due to the particular conditions of the American landscape with which the minute smallness of Europe cannot be compared. But before we go any further, we must take a step backwards and remember that at least one

current of plastic art ought to be recognized as being autonomously European and as having initiated many fashions tried out on the other side of the Atlantic. I refer to Op or kinetic Art. There is no doubt this thread, which has found numerous followers in the USA, can be considered as predominantly European, and it is perhaps from it that we can derive or at least relate the advent in the United States of Minimal Art, of Hard-Edge painting, and of much post-painterly abstraction (Stella, Morris Louis, Olitski, Noland etc.) which in this way loses that mark of autonomy often attributed to it by American critics. Finally, we can conclude by summing up the following points: 1) At the end of the second world war and with the presence in the USA of many important European artists, a period of genuine artistic renaissance began in America; 2) in the years between 1950 and 1970 many new currents such as action painting, Pop Art, Minimal Art, and to some degree post painterly abstraction, exploded in the New World, and many artists of first rank affirmed themselves. 3) All these artists had a profound influence on European (and in a way world) art of the same period, although (4) it is necessary to recognize that the originality and absolute priority of many of these currents stems from optical-kinetic art (Op Art) and from the forms of Neo-Concretism. And finally (5) the contemporary current of conceptual art is, insofar as can be judged, of European as much as of American derivation, and represents perhaps the beginning of a generalization of creative models no longer rooted in a particular national background but reflecting a ubiquitous existential condition that today surrounds all of humanity.

Who Owns Museums?

by Thomas M. Messer (p. 77)

Curator of the Solomon R. Guggenheim Museum

A decade ago, even five years ago, most art museums in the United States were managed or at least closely controlled by their trustees who, in the typical instance, determined the museum's operation through an appointed director and his staff. Legally and formally, this is still the case but outside pressures have developed in recent years that make it somewhat doubtful whether the powers lodged within trustee bodies can be effectively asserted under all present circumstances.

Those changes in museum hierarchy have been accompanied by a weakening of the entire institution with respect to the outside world. Museum policies and practices, which were once considered internal affairs have become matters of general public concern as pressure groups of every description demand, and frequently obtain participatory status — whether formally through representation on museum boards, or as self-appointed authorities not easily ignored. These groups, more often than not, have social or political rather than artistic objectives. Unions, minority groups, women's liberation, and others strive for changes and redefinitions that would strengthen their own positions at the expense of an established, institutional order. Attempts have been made by some organizations to impose their own definitions upon art. Staff hierarchies, directors included, tend to uphold professional and artistic ideals as those have been understood in the past and often consider social matters an issue apart. Both sides, in taking these positions, talk and act from opposite assumptions, thereby creating situations that are more difficult and troublesome than any before.

What constitutes a proper and defensible compartment in these cross currents? Where should museum leaders stand during the conflict between change-oriented artists and conservative authorities? Siding consistently with one or the other seems neither possible nor right. For while the function of a modern museum would suggest, to many of those involved with it, far reaching sympathies for radical positions, custody of an institution also requires concern for its preservation. Therefore, our position as museum professionals is, and probably, should be, ambiguous. To use the museum as an instrument of progress (if only through the efficacy of the symbols of art), we must also maintain it within the system that has created it. The obvious inconsistency of such a position is part of a contemporary dilemma with which we have had time to familiarize ourselves on an intellectual level. We, however, are committed to action and, in the end, it would seem to me that our individual and widely varying comprehensions of the meaning and the function of art is our best guide and our safest harbor. Art museum decisions are most properly made in terms of art — art as each of us understands it at a given moment.

American Graphics

by Jo Miller (p. 78-82)

Curator of Prints and Drawings,
The Brooklyn Museum

In the past 25 years artists in the United States have been producing silk screen prints and lithographs in such quantity and of such high quality that art lovers even in the most isolated sections of the nation have been able to see and purchase prints by major artists. Obviously, Americans are print enthusiasts and even in the most modest living rooms one may see a modestly priced silk screen print by Josef Albers or a lithograph by Larry Rivers. Literally, hundreds of thousands of original prints have been issued and collected in the United States in the past quarter century. Even at this writing, the publication of prints is at an all time high.

In 1947 access to a lithography press outside a metropolitan area was unlikely for the majority of artists and lithography itself was in a state of decline. The silk screen process, or as print curator Carl Zigrosser called it, serigraphy, was a medium scarcely more than a decade old and still bore a commercial taint about it despite its new name. Until the mid-1930's the medium had been used primarily for printing posters, decals and placards. Anthony Velonis was the first artist to explore the medium and to write pamphlets on the process. Artists like Ben Shahn and Robert Gwathmey, among others, began to use the medium as a serious art technique.

Simultaneously, lithography was also returning to its former prominence as a fine printmaking technique. There is little doubt that Picasso's bold lithographs influenced American artists to experiment in the medium. In the late 1940's and early 1950's strong individual lithographs began to appear throughout the nation. At the same time the «New York School» of painters was emerging as an international force in art and many of the artists were interested in making prints. In 1957, Tatyana Grossman founded Universal Limited Art Editions in a garage containing one lithography press located in Islip, Long Island, just a short drive from New York City. It was she who interested Jasper Johns, Larry Rivers, Robert Rauschenberg, Grace Hartigan, Helen Frankenthaler, Robert Motherwell and numerous major painters and sculptors in lithography.

In California in the early 1960's, June Wayne, an energetic artist, established the Tamarind Lithography Workshop in Los Angeles with the aid of a generous grant from the Ford Foundation. Artists were given two month fellowships to work in the shop with master printers and some of the finest lithographs issued in this country came from Tamarind. Tamarind also trained master printers who eventually founded their own workshops throughout the United States. One of the most elaborately equipped and staffed is Kenneth Tyler's *Gemini G.E.L.* also in Los Angeles where Josef Albers has produced numerous portfolios. Frank Stella, Claes Oldenburg, and Jasper Johns have also worked at the Gemini shop.

One of the most distinguished silk screen studios is that of Ives-Sillman in New Haven, Connecticut. Their most distinctive prints issued have been the screen prints of Josef Albers and it was Ives-Sillman who printed the magnificent silk screen illustrations for Albers' great book *The Interaction of Color*, one of the great silk screen projects of our time. At present far too much importance is being placed on photo-lithography and photo-serigraphy and other technological inventions. It is hoped that a new generation of artists in both fields will return to the making of hand-made original prints without the help of science.

Andy Warhol

by Jean-Claude Meyer (p. 83-87)

When he exhibited an upside down urinal, Marcel Duchamp wanted to poke fun at traditional art. Andy Warhol works against the Dadaist project: «I painted Campbell's Soup cans,» he has said, «because I found them pretty to paint. That's all. I like things. Pop Art is liking things. Marcel Duchamp and the Dadaists are too serious; I don't like what is serious.» By isolating the real from its ordinary environment — soup cans on a pedestal, fragments of comic strips, newspaper photos enlarged and framed — Warhol distanciates us from reality, somewhat as Brecht does. He wakes up our critical spirit, denounces our infatuation with things, and our crazed degradation under the wave of news and advertising. Revealing to

« one-dimensional man who has lost his soul in a high-fidelity chain » (H. Marcuse) his other dimension, he disalienates us. But Andy Warhol has no political pretensions. « Bertold Brecht? It's the critics who believe I like him. I don't know him. Aside from *The Four Penny Opera*. I don't want to make a revolution. Being a revolutionary is too tiring; you always have to go to meetings. Politics is one thing, art another. I used a race riot as the subject of a picture simply because I had just seen it on television. I'm for the consumer society. »

It is clear that Warhol has no intention of making anti-art or disalienating Society; his inspiration comes out of a simple love of things; and things, for him, only matter insofar as they are things, thus obeying the principle of Pop Art put forward by John Cage in *Silence*, 1961: « The object is a fact, not a symbol. » But in spite of Warhol these objects emanate an ineffable romanticism, a humor full of irony. Finally, what concerns Warhol the most is reality, reality as seen filtered through the mass media. Andy Warhol: « I find my inspiration in magazines and on TV. »

Warhol's universe thus symbolizes American society, based on the consuming of things — Campbell's Soup cans, Kennedy's assassination or the accidents, the Saturday car crashes —, obsessed by sexuality, the myth of the star. Andy Warhol can thus definitely be situated inside the capitalist industrial system; he expresses the « affluent society, » he is typically the reflection of an American society that has reached its maturity. Barbara Rose put it very well, « Pop Art is an authentic American expression of American experience. »

Warhol systematically attempts to immobilize things, with all the more power in that he chooses very mobile subjects for themes. His *Self-portrait*, one finger held before his face, his *Campbell's Soup Cans* (1965) or his *Flowers* (1964) without reflection — without a shadow of time —, his *Marilyn Monroe* (1962), her mouth open, caught in the act of speaking, his *Saturday Car Crash* (1964), with that passenger's body emerging from the torn open roof, are fixed. They themselves fix time.

Conversely, Warhol transforms the static into the repetitive; each instant is multiplied. His films, like *Sleep*, in which we see a man sleeping for eight hours, run on and on. Through repetitions, the static becomes even more static. These repetitions and variations likewise have the effect of freezing time in an instant that refuses to die. At the antipodes of the paraphrastic language of naturalism or the metaphors of Surrealism, Warhol's rhetoric uses redundancy. By these two opposite methods: the immobilization of movement and the repetition of the instant, Warhol stops time; time comes to a standstill.

« O time, suspend your flight, » dreamed the poet. Warhol similarly, like the gods, wants to halt time. Between this motionlessness of time and the end of the world, between this stoppage of time and the dream of eternity, the difference is minute.

Roy Lichtenstein

by Jean-Claude Meyer (p. 88-93)

How do we perceive reality? Plato accused the artist of being only an imitator of the cave's shadows. Far from the sky of Ideas. Far from the sun of Being. Since he equated reality with the deceitful world of appearances, art for him could only be the copy of a copy.

Lichtenstein is even worse than that artist denounced by Plato; his imitation is raised to the third power; certain of his works are reproductions of reproductions of Picasso and Mondrian; his still-lives (1972) retranscribe the images of a still-life guide for Sunday painters. Shadows of shadows, in Platonic language.

« I can't sit down before a tree in the city, because there aren't any more trees in the cities. When I think of a tree, it's the reproduction of a tree by the mass media — films, photographs, advertising... — that comes to mind. I perceive more the reproduction of the thing than the thing itself. Reproductions by the media are more important for us today than the objects themselves; that is what I want to express. »

But, paradoxically, it is when reality is faked that it becomes most true; the more his inspiration comes out of modern imagery and the more he enters the imaginary, the more Lichtenstein draws closer to the essence of reality. His mirrors are disconcertingly true, all the more so in that they appear so unreal at first glance. His ceramics, with their painted and fixed reflections that free them of changing sun shadows, pass from the domain of Existence to that of Essence. With Lichtenstein, Plato can rest in peace.

Lichtenstein is also Op. In the tradition of Seurat's pointillism, the repetition of Ben Day

dots is a constant in Lichtenstein's work — especially in his sea and landscapes (1964-65). The starry, geometrical, contrasted lines, without nuances, of his « explosions » (1965) also compose pure forms — pure of all language —, Op. The result of this is a certain coldness. Or rather: it is because Lichtenstein wants to be cold that he seems Op.

« You want to create a cold, hard, impersonal, mechanical art... »

Lichtenstein: « Yes, the modern world is cold, mathematical, structured, mechanical. I want to be cold and impersonal as well. The backgrounds of my pictures are thus 50% red, 50% white; that seems more mechanical. I don't want any nuances in my palette. I want to be unfeeling and contribute to the brutality of a world without any warmth. »

« But your themes, such as love or war, for instance in your comic strips, are emotional... » Lichtenstein: « Yes, the subject is emotional; but the means of expressing it is cold. I want my work to seem impersonal; but I don't think I am impersonal when I do it. Too often the style of the finished work is confused with the means used to create it. »

« Sometimes you resemble Léger, in *Aviation* (1967) or *Modern Tapestry* (1968) for example, by your themes — the mechanical coldness — and your colors — your mechanical palette. » Lichtenstein: « Léger? At first I didn't understand him. I've only admired him recently. He borrowed a great deal from the *art nouveau* style. He was not cynical. Whereas I always have a lot of irony. »

« Irony? But I thought you wanted to be cold. » Lichtenstein: « Once again: cold and impersonal in the style only. Léger also was an optimist: he believed in the success of machine civilization. As for me, I'm a pessimist. Because of the decline of culture. »

« But don't you want to kill this culture yourself, by revolting against art, as the Dadaists did? »

Lichtenstein: « In the beginning I wanted to fight the Establishment. Now I don't want to shock any more. I'm only interested in showing a different way of looking at the commonplace. I renew clichés. I'm interested in not doing what seems to be art. »

« So you don't consider yourself as an artist... »

Lichtenstein: « Art is not what seems to be art. »

« Finally, giving a new life to clichés is rather optimistic. You change the world a little. »

Lichtenstein: « Optimistic. Perhaps. I can even be romantic. But I want to create a romantic work — free of the slightest passion. »

Larry Rivers' Smile

by G. Gassiot-Talabot (p. 94-99)

It is not easy to judge the real importance of Larry Rivers. If we measure the secret troubles this work has provoked, the influences it has exerted, if we take into account that it stands perhaps at the origin of a certain pictorial way of saying the world, we must not forget either its position at the crossroads of a certain number of influences. Rauschenberg had already passed by in the same direction, and before him Abstract Expressionism. Pop Art was igniting its first fires outside America. Larry Rivers appeared much more as a man of synthesis than as an inventor of forms. It is easy, for example, to observe how much abstract language remains present in the freedom of his compositions throughout the 60s, even when he manipulates forms and splits up an image that owes a little to everyone. But beyond the fact of his belonging to a generation marked by some particularly important aesthetic discoveries, we can understand why Larry Rivers was never confused with the major American Pop artists. Although a large part of the themes he treats is specifically American, it is rather on the side of the English that he should be placed: he possesses that detachment, that fear of being taken seriously, that way of grazing with a smile each of his plastic affirmations and of letting it be understood, by those who write his prefaces, that « he was certainly not trying to say that anything is or is not more important than anything else. » We find here that desire not to let anyone get a hold on him which is so often irritating to the French. In addition, the methods Pop Art had of dealing with the object led to a magnification, an exaltation. Contrariwise, Larry Rivers analyzes, cuts out, erases, paints sketchily, insisting on the idea of movement, speed, swift temporal erosion. His pictures, around the mid-60s, resembled reproductions of photographs in double exposure, portraits half-effaced by a clumsy hand. All the information he gives us, notably when he dissects human anatomy and inventories every organ, seems, by its very obviousness, totally gratuitous and superfluous. Rivers incarnates that mania for labelling, marking, captioning observable in an entire section of Western painting these last few years. But in his

smile there is a sort of insistence reminding us once again that everything has both enough importance and too little, and that we must at once stop, sharpen our regard, immortalize a form, and pass on. He obtains this « immortalization » by referring extremely often to the imaginary museum, to which he sends us back by an operation that is simultaneously an obvious demythification and a friendly complicity. It is thus that the sacred works of Dutch and Italian museums appear next to everyday objects, the effect of which is to impart a special solemnity to the latter. Rivers does not so much shatter the conventional and respectful use of the image as he reorients a whole world destined for the commonplace.

Claes Oldenburg: Subversive Affirmation

by Gilbert Lascault (p. 100-105)

In a slightly joking way, the works of Oldenburg can be thought of as the sign of a radical generosity, of an exuberant consent. They excuse everything, believe in everything, hope for everything, support everything. To anything that comes their way, they give a frank and massive yes.

When in a long text Claes Oldenburg tries to define his idea of art, he makes a (funny) declaration of love to everything that could give someone even a shadow of feeling or thought: « I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum. / I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero. /.../ I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary. /.../ I am for art that is smoked, like a cigarette, smells, like a pair of shoes... »

All art is beautiful; all art is nice. Nothing can be preferred, distinguished; there is no more choice. No possible filing system. All tendencies are equally welcomed by Oldenburg, thus the very idea of hierarchy becomes absurd, derisory. In relation to the social and aesthetic Establishment, absolute affirmation is as subversive as revolt, as an exacerbated negativity. It is the reign of confusion. A night falls in which (to take up Hegel's expression) all the cows are black, blended together, and loved.

In order to bring into his aesthetic world the greatest number of objects possible, Oldenburg has never stopped changing his techniques. « It's very organized, » he said in 1964. « For awhile I worked by masses, then only by lines. There was a period when I eliminated color. Today, in Paris, I've learned to use relief. » The same sink, the same electric socket, the same light switch are often employed over and over again: drawn, sculpted, hard, soft, realistic, simplified. And Oldenburg's project is always that of a *loving encyclopedia of objects*, of an inventory that would neglect nothing, where everything would be duplicated and reproduced and loved in the patient gesture of re-creation.

Because it is in love, this Encyclopedia multiplies forms without worrying about the use of things. Innocently it deforms them. Perverse Encyclopedia! Gigantic, the multiple sockets won't adapt to any wire, to any current. The soft scissors do not cut; the soft telephone, the soft typewriter, the soft hammer and the soft sink are useless. They are pure amorous fetishes. They are metaphors of art, and at the same time metaphors of the fragmented body, soft metaphors of isolated organs. Even in the drawings the presence of a whole human body is rare. Everything here revolves around the *absent* body: the instruments no one will ever use, the clothes that do not clothe (the over-sized pants), the inhabitable room. Everything *talks* of the human body but does not adapt itself to it. And forgets it. The function of things is reduced to their metaphorical power.

In this way a perverse love, kind and disturbing, rules in Oldenburg's universe. But an absolute charity (in the biblical sense of love) comes and changes everything.

With the metamorphoses of objects his notebooks reveal, a new perversion arises to haunt and lead the encyclopedic project astray. Each object loves the other; each object joyously gives up its identity in favor of that — unstable — of the other. A pair of binoculars becomes a house or legs opened on a woman's sex. « Little by little, » says Oldenburg, « the bidet is transformed into an ear, then the ear into an oyster. » A drainage pipe becomes a crucifix. Breasts and breaded lamb chops are identical. Such an identity crisis can be related with the Surrealist game of « one in the other. » André Breton described it this way: « No matter what object is 'contained' in every other object; it is enough to singularize the latter in a few lines (touching substance, color, structure, di-

mensions) to obtain the former.» Breton and his friends thus defined the one by the other, the one *in* the other: the lion and the match, the fritter and the tear, sound and rhyme, the deep-sea diver and the scarab. The point here is not to label Claes Oldenburg as a Surrealist, but only to indicate how subversive his *excessive* affirmation can be.

Rosenquist's Ambiguities

by G. Gassiot-Talabot (p. 106-111)

Rosenquist likes to tell how, when he finished his enormous canvas *F III*, his friends and he joked about it, saying that this picture would keep President Johnson walking up and down the White House all night long. There are two ways of looking at this anecdote: first, this might be the only statement affirming the political content of this immense composition (in which we see an atomic bomber above a nuclear explosion, an umbrella, a mass of spaghetti, an American doll under a hairdryer, a tire, a cake, a deep-sea diver breathing out air, etc.). Secondly, this interpretation cannot be suggested or even admitted without taking it as a joke. In relation to Rosenquist it is impossible to talk seriously about political art, and yet during those years he himself recognizes it was difficult not to be concerned by current events. Rosenquist's whole attitude, and with it that of many American painters, can be summed up by this modesty and vacillation.

In the inevitable ambiguity presiding over our knowledge of any pictorial work, we can stick with those glimpses into his activity the painter has given us in his statements, which can be generally resumed as: we are moving toward a dazzling light and we knock against the bulb like insects, but our mental acquisitions are surpassed and outmoded directly we believe we possess them. The acceleration of technology condemns us to the perpetual pursuit of ideas and sensations we cannot seize. Whatever our desire for originality and individuality, we are thrown back upon an undifferentiated, common destiny, we feel ourselves thrust toward the melting-pot of an irresistibly attractive consumer society. The picture is a coded fragment, an individual reaction and a way of deciphering that the painter in his turn throws into the «melting pot.»

Aside from that, if we analyze a picture like *F III*, which we can consider as an archetype, we see that it is made up of color combinations, analogical reminders of forms, the choice and positioning of objects whose presence on the canvas seems the result of the accidents of any biography, of every subjective experience of the world. The virile image of the tire, the various meanings of the umbrella, the air bubble of the deep-sea diver, can become a pretext for many subtle reasonings that finally seem pretty vain. Rosenquist has a humanist conception that is less a protest against the technocratic system than a vigilant alarm against the behavioural transformations the latter gives rise to. Without any illusions about his real powers, Rosenquist sees in the artist a sort of modest intercessor: «someone who makes an offering, who gives an anti-poison, a relief in a heavy atmosphere.» Curiously, the origin of this idea of offering can be traced to his interpretation of advertising (which makes a gift of the object) and of the symbolism of the hand.

In an emphatically personal way, Rosenquist plays upon the signs of the City. In a recent study on him, L. Alloway speaks of an «unfulfilled epic.» He shows how Rosenquist in his epic treatment of the object depicts the world at the moment we lose contact with it. By using known objects, he makes us aware of the degree of abstraction they undergo. The blown-up size, the fragmentation, the illusions of the materials, the peripheral vision bring us back, apropos of more recent works, to the fundamental observations we can make on *F III*, which is definitely the Big Circus that contains all the researches, obsessions, ambiguities and illusions of Rosenquist.

Robert Indiana

by R. Sydney Horn (p. 112-116)

Autoportrait of the Artist in 1969

«IND» is the primary image. The star in which it appears (one of the artist's favorite motifs) indicates that Indiana is one of the United

States. The numeral «1» is both the self whose portrait this is, and the number that combines with the «0» of the circumference (the work is one of the 10 autobiographical paintings in a series titled «Decade»); inside the circle is the indication of a decagon. «9» is mystically the number of loss ('69 is the ninth year of the decade of the 60's). In 1969 Robert Indiana suffered the loss of a close friend. «Hallelujah» relates to «Vinalhaven»: in 1969, following his personal loss, Indiana found a quiet retreat on the island of Vinalhaven. «Tiger» is the name of Indiana's regular companion, a favorite cat. The autoportrait of «69» was painted in «71.» The words «Skid Row» is slang indicating the region of New York where Indiana's studio is presently located (a neighborhood, by the way, of derelicts, and so providing the values of association which contrast with those of Vinalhaven).

Finding LOVE

LOVE has been reproduced again. The familiar image is advertised on a poster, where its appearance as a postage stamp is enlarged to about the original size of the painting. The LOVE stamp arrives at homes and offices everywhere in the nation. Although it was printed 200 million times, the blocks and rolls are sold out after a few weeks. Stamp collectors add LOVE to their albums, people hoard LOVE to use on special letters, secretaries are disappointed when the issue is exhausted. The poster is taken down by the postman, and brought home.

LOVE is designed with the letters of a stencil. The profiles of this alphabet were not invented by the artist: he returned painted LOVE to the public domain where he found it. Everybody has seen its indelible forms, on a wall, on the side of a freight train... Europeans will have seen them on wooden crates, showing CARE U.S.A. This might explain the popularity of LOVE, but not its meaning.

The stencil alphabet invokes all of the surfaces it has covered. LOVE is another grouping of the silhouettes that announce points of origin or of destination, on the American continent. The emotion in words such as DANGER, FRAGILE, and CARE is expressed through the same characters as LOVE. The artistic forms are unambiguous. The reflex of people is instantaneous at every point in the continental space.

LOVE uses a public sign to stand for an intimate act. The arrowhead which emerges to break the horizontal bar of the L, the triangular wedge joining the four characters, and the oval space within the elongated O, symbolize one of the senses of love. These are formed by negative space. The forms that cause them to emerge and unify are the letters used for commercial graffiti. The source of LOVE transforms love: from private to public, from intimate to impersonal, from unique to standard. LOVE shows us that meaning can remove the spirit from the letter, and still exist. LOVE is absurd.

Let us investigate LOVE by what it is not. The perspective drawing of Durer supposes that the viewer's eye is in a fixed position. Distance, for Durer, was where the body could go by the slow degrees that wind or horse power made possible. Any landscape representing this experience had to show the foreground, the plain, and the horizon. Like the Christian view of history, space began and ended at specific points. The surface of the painting showed «true» space if it agreed with the formulas of geometry, which were believed to exist a priori. Renaissance man looked through his expanded «window», and only *imagined* that space extended further than the vanishing point of a horizon. The optical «truth» simply schematized the visible truth of the world.

LOVE embodies the periphery of the furthest horizon. Infinite transparency of color is exactly what we see of space while catapulting through it at 35 thousand feet, and 600 miles per hour. The congruous sunlight forbids the artist to cast shadows across the surface of his canvas; there may only be simultaneous color of equal (that is, infinite) depth. The linear destiny of the Renaissance has been transformed into Joseph Albers' *space without destination*.

LOVE imitates the slogan in almost every American sign, and thereby admits the debasement of the artist's medium. The surface of the canvas exacts our faith in a product! LOVE shows us that art can have utility. LOVE assumes that we are perfectible; the technique LOVE is forced to employ demonstrates that we are not. LOVE is a corrupt moralization that becomes ethical through parody.

The nominal reference we understand is to the object, LOVE, whose attributes we see. Students in Central Park have quoted LOVE while yelling «love»; children can have pointed out the *thing* they said. A film-maker recorded the advent of LOVE. To the priest, LOVE is the word made steel. Anarchists spray «shit» on LOVE with aerosol bombs. Taxi drivers honked their horns at LOVE. Sociologists take LOVE to mean «societal disaffection.» The mayor posed in front of LOVE. Anthropologists agree the 20th

century Glyph is LOVE. Jungians label LOVE an idol. Whores take a ritual walk to LOVE. School children danced around LOVE. Rapists stalked the vicinity of LOVE. A poet can have fused the allusions which together depict LOVE. LOVE, - the imperative taunts us.

Food in U.S. Art

by Gilbert Lascault (p. 117-123)

In 1966 Tom Wesselman isolates a great mouth, half-open, half-offered. It resembles an ambiguous advertisement, urging the onlooker to use toothpaste, to eat as much as he feels like, to smile constantly. A painted bronze of Jasper Johns (1960) puts two cans of Ballantine beer on a pedestal. Among other injunctions, the letters of Indiana advise one to eat: U.S.A./EAT (1964). Wayne Thiebaud takes up certain forms traced on Duchamp's *Grand Verre* when he represents rows of pastries (*Cakes in a Window*, 1963). In *Leroy* (1962), Joe Goode places three milk bottles at the foot of a canvas made up of monochrome screens. Two chrome lead hot dogs shine on a plate in a sculpture by Robert Watts (1964). Hard or soft, often gigantic, the works of Claes Oldenburg divide or rearrange (in often uneasy colors) éclairs and sausages, icecream, oysters, various pastries, lumps of meat: a multiplication of alimentary references.

These are more frequent than one would imagine in the work of Lichtenstein. The open door of a gas stove (1961) shows off some very pretty, but undoubtedly fake, food. Are also exhibited a turkey on a plate (1961); a joyously sloppy pie (1961); a young woman with a vacuous smile cleaning a refrigerator; a hot dog (1963); a hand with long-nailed fingers spreading mustard on a piece of bread (1963); an ice-cream soda (1963). With Andy Warhol, Coca Cola bottles and Campbell's Soup cans stand by themselves or pile up, retaining or not their original color. It would be easy but tiresome to give other examples of pictures. The movement called Hyperrealism certainly does not scorn the sad brilliancy of restaurant façades, the glow of an apple, or the colored complexity of a slice of watermelon. In Kienholz's *The Portable War Memorial* (1968), an automatic vending machine permits the spectator to drink Coca Cola in front of the announcement of his own death. With a stubborn insistency, American art thus multiplies a metaphor which, consciously or unconsciously, links what is known as the consumer society with food products, with the act of eating, of absorbing. Here we have, played out in many diverse scenes, the circus of the oral, to use psychoanalytic terms. Food is offered, forbidden, digested, not digested, used, consumed. Such is the great consumer theater.

The «consumer» society is, in reality, infinitely more founded on product presentation, their purchase, and this repeated close-circuitedness, than on actual consuming. In contemporary American art, there are very few *déjeuners sur l'herbe*, family meals or orgies. Most of Warhol's bottles and cans are closed. In *The Beanyery*, the spectator is cornered in the bar, frustrated. Hot dogs, cakes and icecream are under cellophane, behind windows. Offered to the eye, the products are denied to taste. Exciting desire without ever satisfying it, they anticipate their staging, their approval by painting or sculpture. Eye-food! In the same way, the women of the *American Nudes* of Tom Wesselman are, as is vulgarly said, comestible; but simultaneously washed, cleansed, deodorized, hygienic and artificial objects, they become untouchable, «impenetrable.» A curious consumer situation: food is made not to be eaten, and the female body is shown from a distance, exposes itself *in order not to be loved*.

To this incessant chatter, to this abundance mixed with taboos, to this never appeased desire, the silence of Rothko's pictures are not the only response. The effective enjoyments that can be seen in certain of Warhol's films; those that (more or less clumsily) come out of certain Happenings: these satisfactions are on the horizon of Pop art's deceptions. To bite a raw chicken, partake of bread and apples in a lay mass, allow bodies not to be strangers to each other, these are some of the actions artists and theater groups have organized (for example the *Bread and Puppet*). A nostalgia exists, which art harvests: Americans desire that the oral should not necessarily be linked with separation and frustration. In a recent science fiction novel, the highest pleasure is obtained through the oral act: «Then mercifully his eyes closed, and she thrust him in her mouth like a thick piece of sugared melon.» It is no longer a question of buying, of looking at the melon; the melon has become the metaphor of the desired body.

The Panza Collection

by Guido Ballo

(p. 124-127)

I saw the Panza collection at its birth and as it grew, but for a year now I had a little lost sight of it and then a recent visit to the Varese villa again succeeded in astonishing me.

Giuseppe Panza is, basically, a new humanist; for him reason is more important than the intricacies — however attractive — of irrational life. This explains the linear coherence of his collection, firmly oriented toward American art, after the European acquisitions of the first years (Fautrier and Tapiés). Aside from Kline, he possesses a stupefying series of Rothko, exhibited in the salons and on the walls of the inner staircase in his Varese villa. Pollock is missing, however, and also Newman, De Kooning and diverse other Americans of Action Painting and the abstract school; but from the beginning, Giuseppe Panza chose to exclude the names of dead painters or painters already too well-known (a few of whom are now inaccessible); with a subtle sense of adventure, he has turned toward the most audacious researches of the avant-garde: toward Pop Art (at the moment when almost no one was buying it), then toward Minimal and finally toward *arte povera* and American Conceptual Art.

I would like now to report our conversation which, better than any commentary, will show the uniqueness of this collection.

«You do not belong to a family of artists or collectors; how did this passion start, and how is it that you oriented yourself toward certain avant-gardes at a time when no one believed in them?»

«Since my childhood I have had a passion for art. I remember that when I was an adolescent, at school, leafing through the Treccani encyclopedia, I amused myself by covering up the captions and trying to figure out to what artist, school or period the reproductions corresponded. Before I began to collect, I was as interested in ancient art as in modern and contemporary art; finally only contemporary art interested me: when it is of high quality, its power and the emotion it gives are much greater than those of an ancient work, because it becomes an integral part of our life. It is something that we can experience totally, because it opens up new horizons to the spirit, helps us to go forward in our inner knowledge, and interprets facts and situations that did not exist in the past and that consequently artists could not have imagined. «This does not mean that there is an incompatibility between the old and the new; on the contrary, the latter always comes out of the former, and without the past we would not know how to interpret the works of today.»

«The fact that few collectors buy the works that interest me has never worried me. I never asked myself why others didn't appreciate the artists who pleased me. In '56, when I bought Kline and Tapiés, the others laughed when they saw them; in '59, those very people who should have been able to understand Rauschenberg were ironical about the objects he incorporated into his works. In '62, before my Oldenburgs, Lichtensteins and Rosenquists, qualified art critics urged me to get rid of these 'derisions of true modern art' (which for them stopped at Kline and Rothko).»

«I am familiar now with the artists of your collection, but can you tell me according to what successive criteria you developed it?»

«I began in '56 with Tapiés and Kline, followed by Fautrier in '58; then I bought my first Rauschenbergs and Rothkos in '59; then Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist in '62; Robert Morris, Dan Flavin in '66; Larry Bell and Irvin in '67; Richard Serra in '68; Weiner, Heubler in '69; Kossuth, Barry, Bruce Nauman, Richard Long, Sol Lewitt, Dibbets, Maurizio Mochetti in '70; and finally, in '71, Ryman and Fulton.»

«You were one of the first to buy Conceptual and *arte povera*. Your house is in the process of becoming a museum in which the Conceptual is finally realized as a concrete materialization. What do you think of this style?»

«What interests me in these works, is the idea that inspires them; instead of being rendered by a philosophical discourse, it is visualized; the form becomes a by-product of the idea, indispensable, even if it is a subordinated element. For the first time in art history, ideas uniquely communicable through philosophical reasoning have been visualized through new and appropriate means, thus offering a possibility of immediate comprehension.»

«The Naumans you own challenge the behaviour of the viewer; how do the people you know react in front of them?»

«Those who don't know much about art react better than one would imagine. If they have prejudices to overcome, they are not behavioural prejudices, whereas the cultivated spectator is used to understanding an art work through the image and its mental elaboration. Thus he is

traumatized by this reversal of the assimilatory process, which goes from the senses to the spirit rather than from the image to the spirit.»

«In their dynamic works the Futurists anticipated an interaction of the arts and the senses; today, in these recent works of your collection, doesn't the interaction between sound and image, between mechanism and the visible and auditory effect, make you find the other images, reduced to their visibility alone, a little obsolete? Or, finally, do you prefer an absolute visibility?»

«For me, it is not only a question of the relations between the different senses and the image, but of a synthesis of the different relations between the individual and the environment. For example, in Nauman's works, touch and hearing are not used separately, but as means of perceiving an environmental situation that conditions the whole being and inserts it into a specific space that determines specific psychic situations.»

«When one walks in the middle of a meadow, one absorbs sensations from all sides, the smell of the damp earth, of the grass one steps on, the heat of the sun on one's skin, the impression of being in a boundless space. Nauman wants to do something similar — or maybe opposite — by the means of an artificial nature.»

On these words we went out into the gardens, where the trees were illuminated by the lights from Varese. Out of the row of stables transformed into avant-garde environments another light emanated, a light that was not only physical but subtly hallucinatory.

Happenings

by Bernard Noël

(p. 128-131)

There are epidemics of theater. It is, one would say, when vitality is at its peak and consequently solitude is more aware of itself. This took place in New York, in the early '60s, at a time when America believed it had conquered its artistic autonomy. Significantly, whereas everywhere in the West the theater has always been a part of literature, this time painters were responsible for it and it was they who diffused it. This epidemic, although brief and quite restricted, was not any the less exemplary, because it had its particular form which has already deeply influenced everything that one calls «theater.»

This form has received the name of Happening, though the word does not define it any better than Dada a priori defined something. Allan Kaprow, who involuntarily invented it, finds it unfortunate, because in the beginning he only used it in a «neutral» way and solely in order to avoid having to adopt such terms as «theater pieces,» «performance,» «game,» etc. But other artists found it convenient, used it, and it became almost at once the label under which their own creators recognized the product of their creation.

What is a Happening? Neither a fixed form, nor an established genre, and especially not, as its name and its pale French imitators would tend to suggest, an improvised spectacle. At first sight, it resembles a mobile collage, a collage in which the actors have no more importance than the objects. Speech itself is without value: it is a noise like any other. As for the action, it remains undetermined. There is action because there is movement, period. And the meaning, will anyone be surprised? The meaning is linked to the action and the space it occupies, but it does not appear «signified» because the connection remains a-logical. The result is that, for once, the «meaning» is not reductive: it does not collect the unknown to bring it back to the known; it does not explain: it secretes the unknown and dispenses it such as it is. There is an obvious temptation to look for the cultural references of a similar spectacle, in order to «can» it. We can please ourselves by enumerating the Dada performances, the *Merzbau* of Kurt Schwitters, Satie's «furniture music» and the theater of cruelty, but what more do we know? The radical newness of the Happening is that it creates a physical atmosphere in which the spectator's reaction means as much as the «acting» because it is what makes up the theater. That the theater is nothing but this reaction, which equally affects both sides of the footlights, is a truth as old as it is forgotten. There is then in the Happening a return to the sources, a return to the theater's past when the meaning of the spectacle coincided with an energy discharge and not with a rational story. The main center of the Happening was the Reuben Gallery in New York. And of course it is significant that performances were enacted in a place traditionally reserved for the exhibit of art works. Happenings were performed elsewhere, in New York and across America, but

the premiere occurred on the 4th of October 1959 at the Reuben Gallery. The work was entitled: *18 Happenings in 6 Parts*, and the invitation specified it was a new medium that the author, Allan Kaprow, found «refreshing enough to leave untitled.»

Allan Kaprow divided the gallery space into three small rooms separated by great leaves of semitransparent plastic. Open doorways connected the rooms and joined each to a long corridor. The spectators sat on folding chairs in each of the rooms. Colored lights flicked on and off. In the first and the last room, one of the «walls» was a large collage. There were six participants: three men and three women, and the program warned the spectators that they would be playing a role, and that they would have to change their seats and room at specified times.

In a Happening, the reveries of a man become the primitive reveries of all the spectators, and this happens not through a growing comprehension but by a contamination which, in relation to the intellect, could only be described as savage. Clearly the body could only return to the stage by confronting its own intellectual excrements. The Happening in this sense burst the old bag of thought; the three unities, discourse and literature were to disappear from the theater. Whereupon, after two or three beautiful winters, the Happening died: it was primitive, childish, full of promises, in short without a future, like youth. But its example had a deep influence, and it was retransmitted through the Living Theater, through Robert Wilson, through... And something is approaching, a thing which will play upon all our possibilities, with nothing to conserve or can us, a thing which will be Theater and will be a Feast.

Four Champions of Field Painting

by Nicolas Calas

(p. 132-140)

The Theatrical Morris Louis

Morris Louis (1912-1962) passes as a master of the much vaunted openness. Although he belongs to what has become known as the first generation of the American school, his fame and influence began only in the last years of his life. Most of his paintings resemble «dyed cloth» — Greenberg's expression — for he renounced all tactile feeling associated with the pigments of Expressionist painting for the tactile feeling of canvas. In terms of technique, he is the complementary opposite of Jackson Pollock: while the latter dripped paint onto a canvas spread on the floor, Morris Louis stained the hanging canvas by letting colors gradually soak in and run down. Both artists took advantage of technical innovations. Pollock made use of heavy lead paint while Louis resorted to acrylic paint, highly water-absorbent. Louis often stained and retained the canvas with different colors, producing the effect of layers of transparent multi-colored veils. The paintings suggest elegant backdrops for dancers such as Isadora Duncan. The dripping from a wet hanging canvas sometimes resulted in the formation of an overturned triangle bearing a resemblance to a crucifix covered by a transparent colored veil (Veronica's veil?). Owing to the downward pull, the effect is more depressing than exhilarating. The veiled impression links these paintings to Rothko's mists and to the aesthetics of the thirties with their indeterminate shallow spaces.

Michael Fried considers that, in his best works, Louis achieves a «synthesis of figuration and opticality,» transcending «the traditional dualism between line and color.» The basic antithesis, however, is between figure and ground: to the clearly delineated figures of Greek vases, of quattrocento paintings, and of geometric figures of Malevich and Albers, we contrast atmospheric effects, of Leonardo, Rembrandt, Monet, Rothko, and Morris Louis (veils). This approach avoids the complication of introducing a term as imprecise as «opticality.»

Kenneth Noland and the Beauty of Order

Noland is the most eloquent disciple of Morris Louis. While Louis appears to have hesitated to introduce geometric figures into the field from fear of reestablishing the figure-ground antithesis, Noland was able to do so, having found a way of using circles and chevrons as modifiers of the field. By omitting a dash from a group of concentric circles or an angle in a row of chevrons, he asserts, as it were, the presence of the field within the confines of the geometric figure; additionally, by reducing his geometric figures to color bands of unequal width, he establishes the personality of the figure suffi-

ciently for it to serve as an instrument of color variations in the field. To cite an analogy: as a green field becomes an Impressionist painting because of its patches of poppies, so a primed canvas becomes a color field because of its necklace of chevrons. Like the poppies, the chevrons, whether off-center or not, are modifiers, catalyzers of optic effects capable of expanding the painting.

Noland's chevrons present a wide range of variations: they may be placed well off-center of canvas as in «eccentric chevron» series (1964); they may be separated by off-white bands of canvas; they may vary sharply in width; they may strike by dramatic color contrasts, such as two red stripes and a black one of graduated width or by a subtle juxtaposition of cool colors, blue, light brown, pink, light green (reminiscent of Kandinsky's late period). Noland has said that he wants his colors to pulsate. They do. But this song of colors is cut short by the epigrammatic simplicity of form. The artist seems to have become aware of this, for in 1967 he gave up geometric figures for a series of parallel bands of color, first in «diamond» series, then concentrating on «horizontal stripes» series (1967-1970). Pulsation is now expressed in terms of broad space and the intensity of contrasts generating grades of luminosity. Vertical pulsations of color serve to blur the edges of the horizontal bands. The effect is quite dazzling and beautiful. The artist conveys the idea that order can produce an impression of beauty.

Frank Stella, the Theologian

Coloristically as well as thematically, Stella is indebted to Delaunay, with the difference that the latter strove for the sublime. With the color wheel ever in mind Stella forms triads of colors by using a compass instead of a ruler. In *Sinjerli Variation III*, he seems to take into consideration contrasts between earth and sky, night and day, since the upper half is keyed to violet and the lower to brown. The effect is stunning and most agreeable.

Viewed as objects, Stella's disks are more satisfactory than those produced by either Robert Delaunay, Sonia Delaunay, or Kupka. For Stella accomplishes what he sets out to do, to make an object that is a finished painting. Delaunay's disks are apt to be as incomplete as Cézanne's landscapes. Stella omits geometric figures whose absence is indicated by the presence of their parts. His omissions might mislead the orientaling Westerner to mistake his *tondi* for Yogi disks, beautifully elaborated in Tantra art. Upon close study, however, the semblance of mystery vanishes for the statement is explicit and the picture can be admired as a brilliant exercise. Stella is the most prestigious among those artists who have turned abstract art into a self-relying system. He is a theologian, theology being a self-referent system of belief whose ultimate function is to eliminate mystery in order to discourage, and whenever possible forbid, any ineffable communication of the alone to the alone.

Ellsworth Kelly: Dialogue Between Painter and Sculptor

In the mid-fifties, Ellsworth Kelly, as well as Youngerman and Krushenick, followed the lead of Leon Polk Smith in trying to overcome the contradiction between figure and ground by the juxtaposition of positive and negative forms. Kelly's basic forms at the time were biomorphic, largely derived from Hans Arp. His endeavor turned out to be self-defeating, since shapes derived from plants, associated as they are with leaves and flowers, detract attention from the required abstract character of the positive-negative situation.

While still in his biomorphic period, Kelly produced a bewitching sculpture suggestive of a water lily. It is made of two identical white oval metal disks rising at a shallow angle from the floor and crossing one another lightly at a single indentation they have in common (*Whites*, 1963). By 1966, Kelly had translated his experiments with volume projections into sculpture. His early free-standing *White Angle* and *Blue White Angle* (both epoxy on aluminum) are formed of two planes set at a right angle in a floor-wall relationship. His most brilliant achievement to date is probably his *Untitled* painted steel (1968). Seen from the front, it consists of two adjacent triangles, a blue one pointed upwards and an overturned green one. A rear view of the sculpture reveals a very different configuration: a metal sheet, painted white, is folded into three triangles, one flat on the ground supporting the two vertical ones. Upon study, the sculpture can be identified as a section of a right-triangular prism.

The simplicity and ease with which Kelly reinterprets solids in terms of color is both an enchantment to the eyes and a delight to the mind.

From the book *Icon and Images of the Sixties* by Nicolas and Elena Calas.

Copyright © 1971 by Nicolas Calas and Elena Calas. Published by E.P. Dutton & Co., Inc., and used with their permission.

Minimal Art

by Paul Lebeer

(p. 141-145)

In its most radical form Minimalism can be understood as a reaction against the gestural extravagances of Abstract Expressionism, which reigned over American painting from 1947 to 1954, although even at that time the works of Still, Rothko and Newman were quite removed from the dominant automatism, and today a re-evaluation of Pollock's work shows how it leads into a wholistic kind of painting.

During the '50s Jasper Johns painted his *Targets*, Noland his *Circles* and Stella his symmetrical black paintings, but the most aggressive blow against Abstract Expressionism was made by Rauschenberg in *Factum I* and *Factum II* (1957) in which he metamorphosed, to use Alloway's expression, «a gestural mark into a repetitive object.» At the same period, artists like Leon Polk Smith, Kelly and Reinhardt attempted to reconcile «geometrical art in its structural precision with recent American painting's emphasis on color intensity.»

But it was only toward the start of the 1960s that a true change in the collective sensibility was felt and the Minimal definitively arrived. Emblems of this deep mutation are the first chevrons of Noland, the copper canvases of Stella, the grids of Downing and especially the canvases of Newman with their equal surfaces freed of any internal tensions. The canvas painted by a brush in a sacred delirium yields to the soaked or primed canvas, to a symmetry of format and pictorial elements. A clear, clean color takes the place of a tangled texture; angles and lines become hard and precise whereas before they were vague and imprecise. The picture is no longer the illusionistic altar upon which a paroxysmal and ecstatic subjectivity is sacrificed; rather it is the object of a dispassionate and systematic investigation concerned with the limits of its own resources.

The language of Minimal painting consists of figures, modules, clearly legible grids, infinitely repeated in a periodical or serial form within unique colored areas or fields limited to a few colors. Alloway, defining *one-image-art*, has written «form becomes meaningful, not through spontaneity or surprise, but through its repetition and expansion. The recurrent image is subject to a continual transformation, destruction and reconstitution, and asks to be read in time as well as in space... its repetitive character does not belong to the domain of meaning anymore, but to that of syntax.»

Art is presented here as a return to things (in a Husserlian perspective): the Minimalist is suggesting that the meaning of a work is related to its simple presence and does not come out of any absent sense.

Nearly all Minimal sculptors are ex-painters who have in common a keen awareness of the limits of painting support. All are oriented toward the creation of three-dimensional structures (often anti-sculptural). Their goal is to create «a new spatial complexity by recourse to a single form and to reach surrounding space above, below or on the inside of this form.» They differ just as much among themselves by the solutions they propose.

Ronald Bladen and Tony Smith do not eliminate every dimension of drama or mystery from their sculptures, whereas Judd, Andre, Morris and Lewitt, much more rigorous in this respect, stick to facts and concepts they have freed of any expressive aura, even if the latter are sometimes tinged with idealism. If Bladen, Smith and Grosvenor erect monumental constructions that display a certain violence toward the surrounding space, Flavin and Andre adapt their assemblages to given situations and seek above all to remodel the environment. Tony Smith continues to think of sculpture as a «presence in nature,» but he places it in an organic context marked by stability and something secret: «if you could see how it was done, it would lose its mystery.» Bladen says he is concerned by natural or man-created phenomena (waves or bridges) full of precariousness and tensions; Grosvenor only sees his works as so many «ideas operating in space between the ground and the ceiling.» Rightly considered the most rigorous Minimalists, Judd and Morris develop structures that fascinate most by their complete coldness. Sol LeWitt's open or closed cubes inscribe themselves in space like so many postulants to the exact purity of axiomatic principles. Flavin, ignoring every structure, submits propositions that directly aim at the environment. Starting with extremely simple modular units — neon tubes fixed in the corner of a room or arranged on the middle of a wall — he revolutionizes perception by creating expansive and encompassing luminous spaces that have absolutely no relationship to objects that are dependent on single light sources.

As Gregory Battcock accurately observed, «Minimalists force the viewer to grow conscious of the existence that goes beyond the presence of

every particular art object. The viewer is obliged to move through a newly mapped and defined space and it is art that determines the path.»

American Sculpture Since 1960

by Patricia Railing

(p. 146-151)

Sculpture in the late '50s and early '60s was a response to the painting of the period with its emphasis on gesture, materials being chosen for texture, their sensuous quality and a romantic view of the «abandoned.» John Chamberlain chooses discarded car parts (*Score*, 1961) (fenders, doors, etc. or paper bags and mashes them into shapes and expressions according to what the material will do. «I'm sort of intrigued with the idea of what I can do with material and I work with the material as opposed to enforcing some kind of will upon it.» (An Interview with John Chamberlain, *Artforum*, Feb., 1972). He also uses plexiglass and foam rubber. Chamberlain claims that David Smith's work expresses a freedom from which he derived his sculpture: the sense of «just being there-ness» of Smith's sculpture means that Smith had used iron to be iron and his work occupies space with an «awareness of itself.» Chamberlain's sculpture is large and voluminous; it expresses the feeling of what the material is. Chuck Ginnever's work of the early '60s employs the abandoned material of junk sculpture. Ginnever uses wooden trusses and twisted steel, joining these pieces into massive constructions that spread into space. So does Marc di Suvero in works like *Hankchampion* (1960). Both artists eliminated the base and set their works on the ground out of doors. One may relate their work of this period to the gestural and colossal painting of Franz Kline: they span internal voids with railroad ties (Ginnever's *Project II*, 1959-61), or block and planks tied with steel wire or chain (di Suvero's *Tom*, 1961). Di Suvero and Ginnever are part of a tendency to use found material in similar ways as Sugarman and Stanekiewicz, all artists springing their works into undefined space, using materials that give wide margin to the element of chance in the final statement of the work.

In the late '50s and early '60s, Robert Rauschenberg did a few sculptures using found material (*Empire I* and *Empire II*, 1961). He also attached objects to his paintings, such as clocks, chairs or ladders, as Jim Dine has done (*Shoes Walking on my Brain* 1960). Although Rauschenberg is usually considered a painter and neo-dadaist *par excellence*, he has always had a three dimensional concern. He blurred the distinction between painting and sculpture; and his most recent works are discarded cardboard boxes spread out on a wall; both flat and in relief, the printing being as important for its color as for its horizontals, verticals and diagonals.

In the sculpture of Robert Morris one finds many aspects of his own dance and theatre consciousness: repetition; duration, progression, motion and silence are all present in his work. For Morris and other Minimal sculptors, especially Don Judd, perception is an act of duration in time, sequence in time. Sculpture must be perceived as a whole, and the use of modular units (Morris' *Untitled*, 1968 or Judd's *Untitled*, 1968) of boxes permits immediate understanding of a composition — of its parts — but the parts are the sequence of progression in space and time. Judd claims that he «hates imitation of movement,» that visual art must be static. Judd's concern with progression — repetitive elements contained within a static framework (a box, for instance) — is only another way of exploring the continuum of the spectator's participation. Movement in what Judd calls «older art» is confined within the work, each part defining the contained motion of the entire composition (e.g. Raphael or Ingres); it is determined by «incredible assumptions about everything,» meaning the larger world order. Judd's order is his own; and his order (which he calls non-compositional) and progression proceed out of the work into the infinite.

While Judd explores the stationary progressiveness of cubes other sculptors also use the cube and other geometric forms. Sol LeWitt takes a cube and breaks it up into multiple parts. Tony Smith uses it alone (*Black Box*, 1962) or combines solid rectangles in *Free Ride* (1962) related horizontally and vertically, carving other rectangles in the space it occupies. Ellsworth Kelly's colored sculptures are a juxtaposition of geometric shape (e.g. rectangular panels placed perpendicularly against a wall and a floor as *Blue White Angle*, 1966) whose form is altered

by the juxtaposition of color. Kelly is one of the few sculptors to explore the shape of color. Perhaps the constructivist work of Burgoyne Diller is important for Kelly, since Diller's solid blocks of colors juxtapose both color and geometric shape.

This fascination with the instability of space may be understood by the work of Ron Bladen with its regular volumes and voids, or by the mere implication of boundary. Carl Andre says his main concern is «to seize and hold space,» his process of working being the «business of form into structure into place.» Space determines the object and vice versa. His *Brick Piece* (1966) consists of units placed together and may be perceived as a whole in much the same way as a Judd. Works like *Copper Piece*, (1969) define spaces near the floor and create a whole new spatial problem. This work is a sinuous stretch of copper ribbon. It cuts through the floor space and implies an imaginary boundary upward, stimulating a new space consciousness. Balance and weight are the primary concerns of Richard Serra's work. His *Moe* (1970), *One Ton Prop, House of Cards* (1969) or *Circuit* (1972, shown at Dokumenta) employ large metal plates which are stood against the other to achieve a perfect equilibrium in which each heavy plate supports another. This interaction of supporting elements sets up a play of forces. These works deal with that one moment which holds the elements together, that split second in time and the delicate touch of each unit which creates a perfectly cohesive structure. The works are usually large, man being obliged to walk among and around the inclining planes/walls, space stopping and extending behind the viewer. Serra's plates in a landscape (*Joe Pulitzer Piece*, 1970-71) span a meadow, blocking out the view beyond and changing the outdoor space, the field being no longer a unit of space but areas which vary in size and shape according to where one is standing — or lying or sitting.

Dennis Oppenheim also cuts into nature's material (snow, for instance) making a shape into which man can go. He will trace a line on a frozen lake, reshaping the flow of that frozen space. Bruce Nauman's exploration of space is the essence of his work at this year's Dokumenta, *Elliptical Space*. One enters a pale green elliptical space (one person at a time) and is required to stay half an hour. This being-inside-space and experiencing change in walking in this ellipsis, never seeing much beyond one's own space, expecting the continuing of the curve but never seeing it, is probably the most dramatic of space experiences.

Artists who seem to be concerned with the ambiguity of space rather than its structuring use various techniques. Dan Flavin is a sculptor of lights: he places colored fluorescent bulbs in parallels or perpendiculars or regular geometric shapes, (relating to each other and to the wall or floor). His works are of strictest geometric clarity but the quality of the light makes the space surrounding the sculpture imprecise.

American sculpture is created with the intensity of a man discovering himself, the endless process of change and the total lack of fear in the instability of the now. For within the present is a profound existence, transforming itself into a different now and proceeding to a renewed stability. In spite of all apparent differences, American sculptors have abandoned story telling and (contrary to contemporary European concerns) the curiosity of light or texture studies. In a lecture, John Cage finished a section with, «But what we are doing is in our ways of art to breathe again in our lives anarchistically.» «Apparently it's continuous.»

Cinema and Video

by Bernard Borgeaud (p. 152-155)

In the framework of American art of the last ten years, the use of film constitutes an important phenomenon that has developed historically in three successive phases.

First, in 1963, there were the films of Warhol. In 1966-68, Michaël Snow made his most important films and, toward 1968, Bruce Nauman began to film his performances.

Finally, from about 1970 on, the movement grew larger and developed around artists such as Vito Acconci, Dan Graham, Dennis Oppenheim. It is difficult to talk about the films of Warhol the painter in the sense that he moved from painting to the movies rather quickly. However we can distinguish in his work a first series of films (1963-65) coinciding with his painterly activity which ceased around 1965. From that date on, he began a second series of films, quite different, and more directly related to specifically cinematographic ideas.

A few already well-known works belong to the first group, such as *Sleep* (1963) in which a projection of 6 hours shows a man sleeping, or

Kiss (50 mn. 1963) in which we see different couples embracing, or *Eat* (1963) which lasts 45 minutes, or *Empire* (1964) which consists of one fixed shot of the Empire State Building filmed uninterruptedly for 8 hours, etc... In all these films we see the same situation, if not the same image, progressively transformed, evolving or repeating itself until absurdity is reached, or until it becomes a sort of empty diagram of elementary gestures of daily life rather than a realistic representation. In this sense, the spirit behind these films remains almost identical with that of Warhol's pictures.

Michaël Snow, a Canadian artist living in New York, developed very early as well extremely innovative cinematographic ideas which are, besides, very related to his photographic work on the mechanisms of perception. He is most interested in the medium as a means of apprehending reality. This comes out very clearly in his famous *Wavelength* (1966) which shows an empty room. The projection begins with a wide-angle general view of the space. During 45 minutes the visual field grows imperceptibly narrower, and the film finishes on a very large close-up of a photo hung on the wall, a photo of the ocean. Through this very unusual zooming Show brings framing and duration into a close and continuous relationship and breaks down our traditional mental system which expects the perception of space and time to be separate, whereas Snow offers us a global perceptual experience of these fundamental constants.

The films Richard Serra made in 1969 fit quite directly into this perspective. Thus in *Frame* (22 mn.), Serra's hands, armed with a pencil and a ruler, try to trace on a white wall the exact limits for the framing as given orally by the cameraman. In *Hand Catching Lead* (3 mn. 30), a close-up shows Serra's hand trying to catch pieces of lead falling before the lens. Everything that happens on the screen is in close relation with everything happening off the screen, outside of what one sees. In this way Serra emphasizes the limits of the perceptual field and indicates the relation between mental activity (memory, habit, imagination) and physical sensation in its perceptual synthesis.

Bruce Nauman explores two similar experimental paths. On the one hand he creates the conditions for perceptive experiences intended for the spectator (corridors, sound walls, etc...); on the other, he uses himself as a subject for experiments on fundamental phenomena such as sound (noise of breathing, musical sounds, hand-clapping, etc...) and physical movements (body manipulations, walking, distortions of the face and body, etc...).

Nauman's camera never moves; conversely, for Dan Graham the camera is a true extension of himself. As with Snow, what is filmed has no importance. All the interest lies in the camera movement and what this movement can reveal. But whereas Snow animates the camera through the help of a machine, Dan Graham forces it to follow the movements of his own body. Thus in *Roll* (1970) Dan Graham, stretched out on the ground, rolls over on himself several times while filming; at the same time, a second camera, motionless, aimed at him, furnishes an outside or «objective» vision of his action.

In *Zone* (S8, 15 mn. 1971) we find a similar spirit: a performer walks round and round a cat until a hypnotic climate is created that deprives the animal of its normal reactions and keeps it from fleeing.

Terry Fox is very engaged in an art with political implications; his work is situated on a mythic and symbolic level, a little in the style of Beuys. For instance, in one of his pieces he uses wire to connect the most sensitive parts of his own body (face, sex, hands...) with an agonizing fish in such a way that he can feel the death of the fish in his own flesh.

The Super 8 films and video tapes of Oppenheim deal with processes of change and transformation linked to human activity. He has made a series of almost sportive exercises or performances aimed at developing his own physical aptitudes (broad jump, dive, etc...) with the hypothetical aim of leaping across the width of a canyon. In another work we see Oppenheim haphazardly drawing a line on the back of his son who, guided only by his tactile sense, simultaneously copies the drawing on the wall. A second film, projected at the same time, shows the same situation, but with the roles reversed.

All the artists we have talked about, from Warhol to Oppenheim, do not bring their ego into their work. They express nothing that is specifically intimate and do not impose in any way their personal conception of the world and of man. More humble, but also more efficient than the demiurgic artist of the past, they limit themselves to exploring the body, perception, and the relations linking an individual to his environment and fellowman. Their goal is more practical than theoretical and aims for a change in mental structures at the level of each individual. The use of film and video does not correspond to a simple change in medium. Artists have not just replaced painting by a more modern technique. They have transformed the very function of art and of the artist in society.

Conceptual Art

by Michel Claura
and Seth Siegelaub

(p. 156-159)

S.S. The name of Conceptual Art is simplistic and misleading. Like all categories meant to define and control every aesthetic change, Conceptual Art in effect says nothing at all. If it were possible to specify the aesthetics of 10, 50, 500 artists — and I don't think it is — then a general description would show these artists involved in an art whose chief characteristic is the predominating use of language, as well as the use of everyday information which is commented upon, and sometimes the systematic analysis of the visual aspects of our physical and intellectual environment. It differs from preceding forms of art in the sense it neither interprets, changes nor adds a new object to the environment, but only isolates and draws attention to the existing phenomenon.

M.C. The definition of Conceptual Art as the disappearance of the object in art was a fraud. It is not by not making an object that one can conjure away the problem of the art object. And what is a sheet of paper with words on it, a book, a verbal or written information, in short what is Conceptual Art if not a presentation of objects?

S.S. The beginning of Conceptual Art is unique, because it appeared simultaneously throughout the world. In the past artistic movements were very localized, all the leaders lived in the same city (and even the same neighborhood). Conceptual Art was probably the first artistic movement that didn't have a geographical center. We could believe it evolved out of New York, but this is certainly because New York was the headquarters of artistic promotion, reviews, books, galleries, etc...

M.C. The ideology of this form of art is not specifically American. By its recourse to the written language, it could even be more European. In any case, the ideology underlying Western art today covers the world much more uniformly and simultaneously than in the past.

S.S. In New York the immediate origins of Conceptual Art are Minimalism and, in a general way, the «reductive» tendencies that were so predominant in sculpture as in painting. I think Pop Art also had a great, though indirect, influence through its subject matter and its attempt to depict the life of every day in a flat, direct manner.

The importance the media had then could also be mentioned. A work of art very often only becomes known through newspapers or conversation, without anyone making the effort to see the work itself... The particular nature of Conceptual Art (often only a printed page or a photo) enabled the work itself (and not its reproduction) to be circulated rapidly and inexpensively by mail.

It is difficult to attribute Conceptual Art's development in New York to certain people more than others. It was talked about a lot, but everyone was either still making «traditional art,» or else really beginning to «make» Conceptual Art but still talking in terms of traditional art.

But two artists impose themselves as being of primary importance: Ad Reinhardt and Carl Andre, although of course neither of them ever made «conceptual» art. Ad Reinhardt, in his wholly black paintings, mysterious and calm, seems paradoxically concerned by the question of the essential function of art, which he envisioned as a particular activity exempt of any expressionism, any delectation of the self but rather as a more general, accessible and knowable thing. Carl Andre's intransigent sculpture, made up of small units that form a large one, without mystery, talent or beauty, appears to be saying anyone could do the same and turns this fact into a virtue.

Artists like Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner came together at the end of 1967 and thus became the center of all the ideas growing out of Conceptual Art, but there are many other artists who are following the same path of thought: Richard Long and Art and Language in England, Hanne Darboven and Bernhard and Hilla Becher in Germany, Baldessari and Ruscha in California, N.E. Thing Co. in Canada, On Kawara in South America, Jan Dibbets and Stanley Brown in Holland, David Lamelas etc...

S.S. But the initial success for Conceptual Art came from Europe. Even today it has relatively little official support in the United States. In fact, aside from what I did myself, not a single American gallery was interested in it until 1971, whereas in Europe there was a whole band of dealers behind it: Sperone in Italy, Fischer in Germany, Art & Project in Holland, Lambert in Paris. The same for collectors and museums. This group of European galleries had a substantial success selling Conceptual Art; it is only very recently in the United States that famous galleries (Castelli, Weber, Bykert) have begun

to show Conceptual Art, and these galleries were well established before that. One of the reasons why dealers, collectors and museums were so slow to pick up on Conceptual Art was that they did not understand how an idea could be sold. Not understanding how they could combine their aesthetic interest and their taste for speculation, they simply waited and watched with interest the activity as it developed. Their European colleagues understood much more quickly the importance of Conceptual Art, including the profit they could make.

M.C. The success of Conceptual Art, at least in Europe and from the start, was largely the result of a misunderstanding. The very name of the movement provoked this. In it there was the seductive appeal of a highly intellectual pretension. In fact it was a mixture of a light gag and great thought: instead of having a picture, one only has the title, but at the same time «that creates a problem.» Word magic creates instantaneous assimilation; if it's «Conceptual,» it's interesting. Undoubtedly many people were hoping through Conceptual Art to achieve a spiritual and intellectual elevation.

S.S. Conceptualism, more than any other preceding type of art, questions the basic nature of art. Unfortunately the question is strictly limited to the domain of fine arts. Yet Conceptual Art has the potential permitting it to examine everything that surrounds art, although its artists have only devoted themselves to exploring the aesthetic problems of the avant-garde.

M.C. The principle of the avant-garde is to continue art while modifying its appearance, and to modify the appearance of art in order to insure its continuity. It is also, in other words, to play the game of an apparent freedom; to repudiate one's father in order better to preserve tradition, civilization, and art once again.

The Surface of Realism

by M. Deschamps-Huppert

(p. 160-162)

The reality of the American city has been insidiously reintroduced into painting. But what is the point of this duplication of an image that, since Pop Art, has become so familiar? In the new Hyperrealistic painters we feel none of the impact of the advertising image, of the dizzying speed of the city, of the omnipresent object, as revealed by Pop. In their work, man has parked his car and disappeared. If this is called realism, we might ask ourselves of what reality?

A capitalistic realism first of all, which the Pop artists implicitly ironized, whereas here the viewer, as the painter, is confronted by a ubiquitous industrialized uniformity that he accepts, and in which everything is beautiful, that is, technically perfect, polished, impeccable. This painting reassures, offering us a «cool» world from which all passion has been purged by the cold, bluish color. No emotions are attached to the virility of the motorcycle, the power of steel, the imperialism of the highway.

In the works of Eddy, Estes or McLean, there is hardly any third dimension; each detail is of equal importance, and the objects represented are only present insofar as they refer to a self-contained untouchable system whose only reality is the image and more precisely the surface. Appearance alone matters, even the motorcycles of Parrish or Blackwell are not made for speed but for their icy, shiny look. In this way the sheer quantity of information he receives suffices to give the modern spectator the illusion of knowledge.

If Pop Art explored the new modes of perception and consciousness born from mass urban culture, photographic realism plays along with it completely. What is important is to realize that its realism comes with no guarantee and only flatters the viewer by reinforcing the image-reflection of his preconceptions.

America in Crisis

by Pierre Restany

(p. 163-168)

To affirm that the dimension of time is a determinative factor in American visual culture might seem just as banal as saying that bourgeois art is the consumer product of the dominant class. And yet never so much as today has American

been so affected by the global phenomenon of time. How does this temporal dimension make itself felt in language, and more particularly in the domain of visual language?

Time is first of all the sense of history; the awareness of the rapidity with which certain experimental researches become cultural phenomena, that is to say normalized processes of communication. «Culturalized» art falls into the public domain: each is free to use such an objectified fact as he pleases, either to more or less partially recuperate it, or to mold it into a system of reactionary references. The famous exhibition Henry Geldzahler organized two years ago at the Metropolitan Museum marked an epoch: it represented a true summing up of the postwar New York School. The more or less great impartiality of this inventory does not matter. It was clear to everyone that Geldzahler's exhibition signified the end of an era and the consequent culturalization of all the languages connected to it. It was easier for the young generation to take its distances from an immediate past that weighed all the more heavily in that it corresponded to a highly creative period, without precedent in the artistic history of the United States.

To a certain degree the American crisis helped the young distance themselves from their Establishment elders. Because the crisis is double. It is at once ideological and structural.

The ideological crisis broke out in 1968, and in New York as in Europe, it reflected the student revolt, or more exactly was the sign of the chain reactions of a linked crisis of youth and culture. A young art critic from Kansas, who died at the age of 33 in a 1969 August auto accident, incarnated this awareness of the necessity of a radical re-evaluation of the idea of art. Gene Swenson, who closely followed its rise and development, could have become the official critic of Pop Art. He knew Warhol, Wesselman, Indiana, Lichtenstein, Rosenquist. His friendship with Arman enabled him to situate precisely the original contribution of European New Realism in relation to New York Neo-Dada. But Swenson was not cut out for the Establishment. He could not be assimilated and he amply proved it during the last two years of his life by creating a true style of dissident criticism. His scandalous actions are now part of the folklore of artistic activism. In 1968, in front of the Museum of Modern Art, he did a systematic «picketing»; he walked up and down holding a gigantic question mark. He publicly called to account the Establishment critics (Clement Greenberg), the museum curators (Geldzahler), and especially the art-dealers, in the person of Leo Castelli whom he accused of capitalistic exploitation.

The new American criticism insists on its rights to the full expressivity of the ego. In this sense it affirms the fact to which it adapts itself: the non-objective evolution of the most recent art. The more art becomes non-objective, the more the self assumes the transfer of expression. Hence there is a natural transition from Conceptual Art to Body Art, from Carl Andre to Vito Acconci. In a parallel way Dennis Oppenheim's evolution is very significant. The new criticism that expresses itself by the total liberation of the self corresponds to a non-objective and event-structured art. It is not by chance that these new critics had next to the artists a determinative role in the formation in 1969 of the AWC, Art Workers Coalition, an activist action league in the art world. The AWC obtained certain positive results on the level of technical vindications; it associated itself with many socio-political gestures (solidarity with the postal strike in New York in 1970, coordinated action with the W.L.M., Women's Liberation Movement, support of the Siegelau initiative concerning the contract of the cessation of rights to works of art, etc...), but it has evolved very rapidly toward neo-corporate unionism.

In their activism American artists attest to the permanence of one of the qualities of the Judeo-Christian culture out of which they come: pragmatism. Their political consciousness is exactly situated at the level of the recuperative and repressive mechanisms of power. The action that results is deliberately fragmented, limited to a particular conflict, to the contradiction of such and such a problem, or the tension of such and such a situation.

The future will tell us if they were the effective ferments of a new culture or simply the catalysts of a reformist evolution of the Establishment. Taken at short notice in the beginning, the Establishment reacted in depth and organized its defense mechanisms: it lacks neither ability nor resources. The Establishment's defensive reaction was articulated on the second panel of the American crisis, its basic structural aspect, the financial crisis of the dollar.

The structural crisis that broke out in 1970 is the immediate cultural reflection of the economic crisis. If a demonstration of this was necessary, it has now been done. American culture follows the dollar. Its diffusion, development and structure depend on the swiftness and rhythm of the dollar. The infrastructure of research, information, promotion (foundations, universities, museums) the whole world envied was in fact

a colossus with clay feet, the tangible manifestation of a financial euphoria and economic prosperity without a fault during... precisely the postwar period, 1945-1970. During this euphoric period cultural investment was in a way the moral justification of social promotion. By financing cultural institutions the business world gained both a good conscience and an increased social standing. Between 1945 and 1970 a double relay of private and institutional patronage was thus created. By the intermediary of foundations and the Boards of Trustees of universities and museums, the business world directly financed the cultural system. Also, liberal tax deductions encouraged the building of great private collections of contemporary art and the donation of art works to museums. The result of this was an artistic over-equipment, the proliferation of departments and art galleries in the universities, didactic and promotional activities in museums. All this contributed to making American cultural life more dynamic and to actually imposing the international hegemony of New York, which in effect became the miracle city, the Eldorado of material success and the Pantheon of consecration. Throughout this same period the enrichment of the collective American patrimony was prodigious. In short, there was something in it for everyone until the moment when art, carefully idealized and protected, stepped out of the safety of museums and universities to descend into the street and become political. Young artists started to protest against the system of their promotion, the art market, the reduction of their work to its value. The economic crisis arose just at the moment when institutional patronage was perfecting promotional mechanisms better adapted to the non-objective and eventual character of the new art.

How to react against the de-objectifying of art if not by returning to the dialectical knot of the preceding historical situation: painting as an object of participation or painting as an object of contemplation, urban folklore or color aesthetics, Pop Art or Post-Painterly Abstraction? By progressively de-objectifying the creative process, by inserting it into the exact spatio-temporal equation of an event, Minimalism and afterwards Conceptual Art had defused the problem. The re-examination of culturalized values gave the dilemma a singular consistency. Reflections on Pop Art brought about the flood of Hyperrealism, while the reference to the Post-Painterly Abstraction of Morris, Noland and Olitski stimulated a revival of half-tinted colorfield painting, very close to European Informalism in the second half of the 1950's.

In America of 1972, that is to say in an America in crisis, the basic question for everyone is to endure, to survive. But the stakes of survival are not the same. To survive by insuring the present continuity of a language whose premises are already recognized as cultural values — with the effective complicity even if it is not sought of the classic Establishment — is one thing. To survive by assuming a de-objectifying process of art that aims at the total liberation of the individual self placed in radical opposition to all the systems of established language — with the more or less forced tolerance of the progressive parts of the Establishment — is another.

The financial measures taken to salvage the dollar that are being elaborated now on an international scale risk to put an abrupt end to the structural crisis of the American economy. Austerity will be succeeded by euphoria again, dynamism, all the temptations of cultural optimism. Will the transitory compromises change the anti-establishment into a liberal establishment, the radical revolutionaries into empirical reformers? It is at that moment that the Carl Andre, Walter de Maria, or Lawrence Weiner, the Gregory Battcock, Lucy Lippard or Jill Johnston should listen to the voice of their conscience, who is called Gene Swenson.

CHRONIQUES DU JOUR

19th-Century Academic Painting

by Gilbert Lascault

(p. 169-172)

It rises out of the cellars, the attics, the reserves of the provincial museums. It reappears, invading the Musée des Arts Décoratifs. It: the academic painting of the 19th century, with all

of its passion and pathos, its real or fake elegance. Impressionism and the development of painting in the 20th century had condemned it to oblivion.

The painters of these works respected and represented the social and artistic establishment of their time. Art, based on an educational model, was supposed to transmit knowledge and techniques. The artist was defined as being the student of A and the master of B. The State offered official prizes, medals and decorations. In what optic should we consider these pictures? First, they make us laugh. The museum no longer functions as a place of admiration and consecration but becomes equivocal. The derisive, grotesque aspects of certain works are heightened by the meticulous care with which they were painted, by the fact that they were awarded medals. Representing Spring, a nude woman is uncomfortably perched on a branch (J.L.D. Bouvier, 1870). A warrior gleefully returns to his decapitated heads and writhing prisoners (P.J. Jamin, 1893). A consoling Virgin by William Bouguereau (1877) looks particularly ridiculous. But we should not forget that these burlesque religious pictures were commissioned. Patriotism and the cult of the army were equally profitable. In short, this official art was the reflection of the ideas and values of a triumphant bourgeoisie. Even when artists portrayed the poor, it was for picturesque reasons or out of pity.

But their ideas about women clearly reveal the bourgeoisie at its best. Women were meant to be beautiful and frivolous; a critic (1880) raves about those painted by J.J. Henner: « She is the one who has betrayed humanity a thousand time, who will do so a thousand times again; she is the fearful sister the fates have made for us, the eternal enemy. How many glories and dreams has she bedded in the triumphant gold of her hair! » These works show a blend of puritanism, scornful sensuality, misogyny, and a fetishistic fascination before what the epoch thought of as sin.

That this painting has a perverse efficacy is clear from the ease with which we can identify it with our own phantasms. Questions can also be asked about the similarities (and differences) between this meticulous, theatrical and academic art and Hyperrealism. Bourgeois and hallucinatory, grotesque and troubling, produced to please the dominant class of the 19th century, these works today make us feel a strange uneasiness. Fear clearly forms a part of this uneasiness: isn't academic painting one of the possible directions of contemporary art?

The Laurens Rooms

by Maiten Bouisset (p. 173)

The Museum of Modern Art in Paris recently received an exceptional donation made by the heirs of Henri Laurens and completed by the legacy of Daniel-Henry Kahnweiler. The works can now be seen by the public in two large rooms filled with light on the edge of the Seine. The bronzes and terra cottas in the first room represent the sculptor's Cubist period. Like his friend, Braque, and many other artists of his generation, Laurens felt a terrible and anxious need to free art of objective reality in order to attain that other more permanent and authentic reality that is stripped of whatever is accidental and contingent. Further on, the *Large Draped Standing Woman* (1928) shows the artist's withdrawal from a discipline that was too strict and his return to a more fluid and supple line. Laurens' style reaches its full measure in the second room where the large female figures, lying close to or even on the ground (*Stella*, 1933, *Amphion*, 1937, *l'Adieu*, 1940, *Autumn*, 1948) unfold their forms, dense and concentrated or, on the contrary, supple and springing outwards. In them we can easily see that constant discipline, restraint, quality of execution and sensibility that prove the mastery of an authentic artist.

English Painting Today

by Julien Clay (p. 174-176)

The exhibition «English Painting Today» at the Museum of Modern Art in Paris gave us a new outlook on English art and revealed many painters who have seldom, if ever, been shown in France.

The artists can be roughly divided into abstract, semi-abstract (like Richard Smith), Op (represented only by Bridget Riley) and figurative. The latter are interesting because their pictorial conception has no direct equivalent in the School of Paris. As much can be said for John Hoyland, an abstract painter whose works are, in fact, more related to those of Kenneth Noland, although his use of color is less «pure» and mystical. The colors are softer in Robyn Denny's work, as if they were slowly emerging from some London fog. On the other hand, the paintings of Richard Smith are marked by their bold strength: one side of the canvas, for instance, ends in a curve or sharp angle, and the stretcher is abandoned for some other system of support. Bridget Riley does not depend on mechanical or complex electrical means to obtain her optical effects; a canvas, a colored emulsion, suffice. I am not particularly fond of Op Art, but her works are a perfect success of their kind. A dazzling suavity, a preference for light and evanescent colors, exceptionally links Howard Hodgkin to the School of Paris. If his pictures are difficult to decipher, the contrary is true of David Hopper: *The Resident of No. 20 Leaving his House One January Morning Last Year* shows a strict yet subtle and mysterious realism that makes us think of some naive painter afflicted with gigantism. David Hockney's works bear an even stronger resemblance with Hyperrealism, but his minute inventory of reality is based on pictorial rather than photographic means. Richard Hamilton, however, has often used photography, his *Chicago I Project* was even painted by someone else after his telephoned instructions.

This exhibition should remove the French bias that the English have no innate talent for the plastic arts.

Carlo Guarienti

by Patrick Waldberg (p. 177)

An overall look at Guarienti's work shows clearly its relationship with Surrealism. This relationship is particularly evident in the way it joins and fuses the world of everyday perception with the world of pulsions and desires in which anguish and joy are inextricably mixed together. The result of this is that his pictures produce a sense of shock and occasionally of terror. For instance, haggard, epileptic horses are often depicted, and there are many portraits, mostly of women, that upset and disturb us through their unusual rendering of the human figure. However, a certain humor is present as well — anxiety and euphoria converge in a vengeful laugh that brings to mind Baudelaire's description of Melmoth, whose laughter is «the highest expression of pride, tearing and burning the lips...»

Guarienti's pictures have a corrosive fairy-like atmosphere that is not without charm. His women-rebuses (for some time now Guarienti has called his pictures rebuses) are made up of assemblages of different materials, and it pleases me to imagine these ambivalent creatures of Guarienti's dream-world in the setting of the Nymphenburg Castle at Munich. It might not be very interesting historically but certainly would be close to the «starry castle» André Breton talked about that was located «on the side of an abyss» and built out of «philosopher's stone.»

Dubuffet in the Bazaars of the Hourloupe

by Daniel Abadie (p. 178-180)

Dubuffet's latest painting, *Coucou Bazaar*, belongs to the cycle of the Hourloupe, which is in fact less a cycle, that is something with a beginning and an end, than the establishment of a new means of seeing and interpreting visual data. More precisely, *Coucou Bazaar* is «animated», as Dubuffet himself has put it, and, like all the other works of the Hourloupe, it aims at a new understanding of the problems of communication.

To put it another way, what Dubuffet wants is to make the eye more than a simple recording

machine. For him, vision must restructure the perceptual units that it encounters on its path, which are taken apart in favor of a new attraction, a new center of gravity. As his writings on art attest, Dubuffet has always rejected the comfort of preconceived ideas, even if, at the start, it was he who originated them. «I am for confusion,» he wrote in 1946. «Situations are interchangeable. I am a fervent believer in the equivalent nature of things.»

It is interesting to observe that *Coucou Bazaar* is subtitled «The Ball of the Hourloupe.» In fact, all his works can invariably be seen more as festivals than as demonstrations of the perceptual laws they embody. Concretely, *Coucou Bazaar* is made up of heterogeneous elements, some of which are mobile (mounted on castors) or portable. The actors, dressed in black tights so that they blend with the darkness, are simply the mechanics of this visual opera. It would be a mistake to impose a hierarchy upon this work: to think, for example, in terms of decor as opposed to actors, of what is static as opposed to what is mobile. What is at stake here is really a profound challenge aimed at our visual habits. Contrary to those tableaux vivants whose goal is solely immobility, Dubuffet's desire is to impart movement to the picture. *Coucou Bazaar* is a spectacle only in the etymological sense of the word, a way of *learning how to see*. In his written works Dubuffet has often expressed his concern to escape from a single angle of vision, as much physical as mental. In the Hourloupe surfaces are broken up, fractured, and the arbitrary use of color heightens the visual instability of the viewer. The eye is not limited to taking into account the successive transformations of the surface but has an overall view of it that elicits and even demands a subjective intervention. In this context Dubuffet has talked about «a certain portrayal of things such as they ought to be seen or at least might be seen in a festival of the spirit where they would appear in a very funny, unexpected, surprising way so that we would never grow tired of looking at them or of finding new meanings in them.»

From Queneau to Céline, certain artists have intuitively foreseen what McLuhan predicted at the end of the *Gutenberg Galaxy*, namely the advent of «hot» information and the rejection of Cartesian categories in favor of an apparent confusion of values which is, in fact, a revolt against the humanist hierarchy. Dubuffet has developed this idea over the last ten years with such absolute logic that his work has transcended style and become no less than a mode of thought.

Tériade Celebration

(p. 181)

Some reviews play an explosive role. The *Soirées de Paris* by Apollinaire, 391 by Picabia, *Littérature* by Breton and Aragon, and the *Revolution Surrealiste* immediately come to mind. Other reviews, such as *Les Cahiers d'art*, *Minotaure*, *Verve* and *XX^e siècle*, continue and propagate the ideas begun by the former, which they transform into history. Both are equally necessary. Tériade was the editor of *Verve*, which was one of the rare examples of a fortunate meeting between the intellectual and formal avant-gardes; and the *Homage to Tériade* that was on display this year at the Grand Palais should be seen in the perspective of the historical clarification of the ideas and forms that since the start of this century have transformed not only art but our habits of perceiving and understanding the world.

Tériade's career began in 1925 when Christian Zervos appointed him editor of the modern section of *Cahiers d'art*. In 1932 Albert Skira asked him to become the artistic director of the *Minotaure*, the first review in which illustrations and photos played a key role. In 1937, when it was important to keep internal disagreements from damaging the progress of the avant-garde, *Verve* was born, and in it Tériade used the most advanced graphic technique to illustrate and defend the art of the 20th century. His accomplishments as a publisher and the homage paid to him should not be underestimated.

The extraordinary quality of the books he published (Chagall's *Daphnis and Chloe*, Léger's *Circus*, Miró's *Ubu roi*, to name a few), the clarity of intention and execution, the perfect harmony between text and image, should serve as historic models for publishers of contemporary art today. Yet it should not be forgotten either that art is, above all, a struggle and that this struggle still precedes all monumental celebration, when it does not contest it.

Guadagnucci

by Pierre Courthion (p. 182-184)

Guadagnucci's works are imbued with sensuality and curves reminiscent of flowers or women. He seems to sculpt with the irradiations of light and knows how to impart a transparent lightness to the marble. His forms, without in any way reproducing the objective reality of what they portray, become bird, suspended breath. Everything for him is from then on crest and fissure, impulsion and burst. Under the hand of the Tuscan artist born in Massa, capital of marble, the hardness of matter is transformed into light, airy, delightful works.

Guadagnucci grew up with the stone that was to become the material of his life, substance of his creations. He began working with a full form, even though it was already rimmed and traversed by convex and concave surfaces, by crevices and round shapes, seeking, after the example of an illustrious ancestor, « to unite the curves of women with the shoulders of the hills. »

In his workshop, which is surrounded by flowerbeds from Carrara, there is an incredible feeling of lightness, flight and euphoria. Guadagnucci is the sculptor of forms that take off and soar.

For Jorn

by Jean-Clarence Lambert (p. 185)

The unthinkable death of Asger Jorn — but what death is not strictly speaking unthinkable? — touched me more deeply than I can say. Or must we accept the fact that every destiny is unfinished? For Jorn was in full possession of both his means and his ends: he had just taken up sculpture (this new phase of his work was shown for the first time in New York), was doing more and more paintings and gouaches and pursuing his amazing investigations in every direction, publishing in Denmark a portfolio on the *figuration of the beard* — an iconographic theme that led him to develop the hypothesis of a common origin between the Dacians and the Danes. His new companion had also just given him a son, Ib.

Such, indeed, was Jorn: the very image of a generous, fertile and prodigious force, the incarnation of freedom. No painting was more energized than his, simultaneously structuring and destroying forms in a kind of continuous yet stable explosion. And how he knew how to laugh! A remarkable theorist (his aesthetic writings are some of the most interesting that abstract art has produced), he was also a confirmed parodist. His incisive attacks against certain specialists (the archaeologists of Scandinavian civilization, for example) led him to create an imaginary Institute of Comparative Vandalism, which nonetheless made it possible to study the graffiti of the churches in the Eure and Calvados regions — a study that Jorn by a difficult mental leap transformed into the *transcendence of dialectic* or *trilectic*.

Jorn and Cobra; Jorn and the Bauhaus; Jorn and the Situationists; Jorn and pataphysics... There are so many whom he enriched through his passions and his example: Constant, Baj, Alechinsky, to name a few. Jorn dead?

Two Lovers of Italy

by San Lazzaro (p. 185)

With the premature death of Asger Jorn and that as well of the octogenarian Jacques Lipchitz, Italy has lost two of the foreign artists who gave a certain vivacity to the artistic life of the peninsula.

Asger Jorn appeared at Albisola about fifteen years ago; he camped out with his family on a deserted lot. Thanks to the protection of Fontana, he succeeded shortly after in acquiring an inaccessible palace on a neighboring hill, where a pope was born. There he was able to gather under one roof his numerous children who, in the meantime, had been housed by the fishermen of the small Ligurian town. Like Lam, he divided his time between Albisola and Paris.

Jacques Lipchitz, much older, had on the other hand left France completely, where he did his

best works, as well as the United States which had welcomed him when World War II broke out. He also established himself in an episcopal dwelling, as inaccessible as Jorn's papal palace. It was here, at Pietrasanta, that Jacques Lipchitz executed his last, a trifle baroque, monumental sculptures. He wore his hair long, like a Florentine page, and a mustache à la Taras Bulba. In the evening he and his young wife could be seen in the company of Henry Moore and Marino Marini at the large society gatherings.

Men die and civilizations disappear. What will soon be left of Albisola? And of that great creative fervor that strangers brought to sleepy Tuscany?

Gianni Bertini

by G. Gassiot-Talabot (p. 186-188)

There is an incompatibility in Bertini between his temperament and imagination. For over twenty years the latter has been in a state of constant vigilance, quick to grasp the mutations of forms, the relationships with reality and to transform these slowly into another reality which is work, discourse, act. On the other hand, the former is brutal, vehement and convulsive, injecting a sort of haste, of anguish and possessiveness into the creative mechanism. For some years now Bertini has seemed like a man in a hurry, in a hurry to make an inventory, to catch up, to be on time for a decisive rendezvous with his destiny, his work, his career. There is accordingly something peculiar about this flight into the future on the part of an artist who has always been, precisely, ahead of his time and who has preceded his contemporaries with an implacable insolence: emblematic numbers before Jasper Johns, tachism before the word was invented, gestural painting immediately oriented towards the mechanics of the imagination, the attachment of objects to a treated canvas before Rauschenberg, as well as provocatively inventive graphic ideas in the field of book-making.

Finally, and for his greater glory, Bertini remains an artist who cannot be classified. Today we can see that his gestural period has an incredible strength; rather than leading to the *informel*, it prefigures an art based on the rhythms of the mechanical world, on a violence that is both interiorized and objectified. Everything in it is movement, energy, acceleration. However, two seditious factors offset the honest intelligibility of these works: humor and possessiveness. The former is at the limit of the comic and the provocative; as for the latter, it is a powerful means of appropriation: the « bertinization » is not only directed against national insignia but also the painter's earlier work. In his latest works the mineralization of the color accentuates the brutality of the processes: cosmic analogies, mechanical references, the theme of woman and sport, the recourse to the imaginary museum leave us with an impression that is both violent and bitter. It is as if, trying to escape from the traps of sensibility, Bertini had exteriorized his game in the same way as, lucidly aware of the grimaces of the avant-garde, he has chopped the problematics of art into slices. Which, as he says, makes a lot of sawdust. For all his puns, word-play and aggressive humor, couldn't we say that Bertini's gaiety masks a form of despair?

Marc Chagall's "Biblical Message"

(p. 189-192)

The « Biblical Message » was inaugurated in Nice on July 7, 1973 in the presence of Messrs. André Malraux and Maurice Druon, Minister of State. The « Biblical Message » contains more than four hundred works by Marc Chagall that are all related to the theme of the Bible. There are 361 paintings, gouaches and sketches; twelve major paintings are on display in the large Room of Genesis and Exodus, and five others can be seen in the Room of Songs. Three stained-glass windows, *The Creation*, *The Species* and *The Lord's Rest*, radiate their light in the conference and music room, while the mosaic of the *Prophet Elijah* is reflected in the pool on the patio. In addition, the Foundation is endowed with four sculptures, a tapestry woven at the Gobelins and

a ceramic work. The « Biblical Message » is not so much a museum as a collective place for meditation and contemplation where the vibrations of Chagall's monumental works attain their highest intensity. The edifice is perfectly accorded to the ambient Mediterranean light which evokes Chagall's phrase that the world is a desert « where his soul wanders like a torch. »

« As far back as I can remember, the Bible has fascinated me. I still feel, just as I have always felt, that it is the greatest source of poetry of all time. Since childhood I have looked for its reflection in life and in art. The Bible resembles a vibration of nature and I have tried to communicate that secret. »

« These pictures, as I see them, do not represent the dream of a single people but that of humanity at large. They are the result of my meeting with the French publisher Ambroise Vollard and of my trip to the Near East. I wanted to leave them in France where I was born, so to speak, a second time. »

« It is not up to me to comment on them. Works of art should speak for themselves. »

« The style, forms and Movement that should be used to embody color have often been discussed. But that color is something innate that depends neither upon the style nor the form in which you place it. It does not depend either upon the mastery of the brush. It is outside of all Movements. Of all the Movements in the history of art, only those, very rare, have survived that possessed a sense of innate color... the movements are forgotten. »

« Isn't Love the real inspiration behind painting and color? Is painting anything more than the reflection of our inner self? This is precisely why the mastery of the brush has no importance. Your character and your message are contained in color and its lines. »

« As all life moves inevitably toward its end, we should during the span of our own try to color it with the colors of love and of hope. The social logic of life and the essence of every religion can be found in this love. »

« For me, perfection in Art and life springs out of this biblical source. Without it, the mere principles of logic and of construction in Art as in life would not bear any fruit. »

« Perhaps those who are young and those who are not so young will come to this House to look for an ideal of brotherhood and love as dreamed of by my colors and lines. »

« Is this dream possible? »
« But in Art as in life everything is possible if, in the beginning, there is Love. » (Marc Chagall)

Malraux at Maeght

by Julien Clay (p. 192)

The Malraux exhibit at the Maeght Foundation brings together a number of letters and documents that trace the development of his extraordinary life, as well as many works of art that can be seen as a sketch for his Museum Without Walls. Just as real museums, this imaginary museum will remain forever incomplete, for, as Malraux writes, « The museum evokes in an imperious manner everything that it is lacking; because of the confrontation it imposes, it itself can be thought of as an evocation. »

More than 150 works are assembled and confronted with each other, their common denominator being Malraux's interest in them. Some emerged out of a religious context but, as Malraux puts it, « Art is capable of creating a world of its own that owes nothing to the world of the Sacred, of Olympus or of Christ that it once portrayed. »

It is not possible to analyze here, even briefly, the contents of the eleven rooms that make up the exhibition. Each person must select those works he feels most strongly about. I will only mention some of those that gave me the most pleasure, for instance, the steward Ebih II of Mari, which I have often visited in the Louvre.

Is it this figure's air of withdrawal, the way the eyes of blue stone shine, or the expression of Semitic benevolence on the face that so fascinates me?

I was also impressed by the 12th-century « Head of a King, » which, with its eyes closed, has a heavy, impassible look of serene majesty and forms a nice counterbalance to the well-known « Tempter » from Strasbourg in the same room. The totally different spirit and form of these two works makes us realize that between the 12th and 13th centuries art developed as quickly as today; gothic avant-garde was accepted more readily than the avant-garde of modern art.

« Vincent's Room at Arles, » « The Hungry Lion, » by the Douanier Rousseau, « Two Women on the Beach, » by Picasso, and « Still-Life with an Old Shoe, » by Miró struck me as being the most characteristic works in the rooms devoted to modern painting.

