

MUSÉE MAILLOL

POP

ART

**ICONS
THAT
MATTER**

Collection
du Whitney Museum
of American Art



 culturespaces

FONDS MERCATOR



Tom Wesselmann
Great American Nude #57, 1964
Acrylique et huile sur papier et panneau
aggloméré, 122,7 x 165,7 cm
Acquis grâce aux Amis du
Whitney Museum of American Art
Inv. 65.10

France Goes Pop

L'arrivée du Pop art à Paris

Annabelle Ténèze

Directrice générale des Abattoirs, Musée d'art moderne et contemporain –
FRAC Occitanie Toulouse

«*World Goes Pop*»¹: c'est le titre, tel un slogan, que la Tate Modern à Londres donnait en 2015, à une exposition historique. Son étonnante particularité était de considérer la scène pop à l'échelle mondiale, à l'exclusion des deux seuls pays où des mouvements avaient historiquement eu le mot pop dans leur nom, l'Angleterre où le Pop art se matérialise sur la scène publique en 1956 avec l'exposition *This is Tomorrow*, et les États-Unis, où il explose au tout début des années 1960. Dans une histoire de l'art globalisée qui s'écrit enfin en prenant en compte les foyers de création transcontinentaux et la place des femmes, ce parti pris soulignait combien durant toute la décennie des années 1960, les techniques de traitement de l'image considérées comme propres au «pop» furent une lame de fond mondiale, de l'Amérique du Sud à l'Europe de l'Est, en passant par la Suisse ou l'Allemagne². Pour peindre la vie moderne des années 1960, l'esthétique des mass-médias, les couleurs vives et les formes simplifiées des publicités, l'appropriation concrète ou figurée de l'objet de consommation, s'avèrent des moyens universels. Bientôt, partout dans le monde, les artistes travaillent à une forme d'art qui fait sienne l'explosion nouvelle des images qui envahissent dorénavant la vie quotidienne de chacun, que ce soit l'espace domestique avec la télévision ou l'espace public avec les affiches. Cette révolution pop s'avère rétrospectivement une des plus

grandes révolutions plastiques du siècle – bien que le mouvement se termine officiellement pour les historiens au début des années 1970, ses moyens plastiques sont toujours des recours pour les artistes aujourd'hui –, et l'une des premières qui s'inscrit dans une échelle globalisée.

Les enfants de Marx et de Coca-Cola

Pourtant, si le recours à la ligne de contour égale et continue de la bande dessinée se révèle un nouveau trait commun, la réception du Pop art dans le monde se joue sur un mode ambigu. Beaucoup ne veulent pas voir derrière le lisse, le glamour et leur glorification faussement artificielle par le pop, la noirceur qui sourd des intérieurs américains ou la distanciation vis-à-vis de ce que l'on n'appelle pas encore le système médiatique³. C'est sur le fil de l'admiration ou du rejet gêné, que semble se construire, scène après scène, une réception locale de ce «global pop»⁴ qui s'accompagne quasi systématiquement du développement de courants qui allient la leçon du Pop art aux enjeux propres à chaque contexte, à l'instar par exemple du «réalisme capitaliste» imaginé par Gerhard Richter, Konrad Lueg et Sigmar Polke.

Qui sont parmi les artistes français ou vivant en France ceux qui sont associés au Pop dans l'exposition *World Goes Pop*? D'abord, plusieurs artistes femmes dont l'esthétique les rapproche du Pop art mais qui ont, de par

l'histoire des artistes femmes, connu davantage des destins individuels, en dehors des courants officialisés, telles l'allemande Ruth Francken, l'espagnole Joan Rabascall ou la française Dorothee Selz. Puis, majoritairement, les tenants de ce que l'on a appelé en France la «figuration narrative», tels Henri Cueco, le finlandais Erró, Gérard Fromanger, ou Bernard Rancillac. Parmi les critiques français –Gérald Gassiot-Talabot, le jeune Otto Hahn, Alain Jouffroy, José Pierre, Michel Ragon, Pierre Restany, etc.– à constater au début des années 1960 un retour de la figuration sur la scène française, après l'essoufflement de l'École de Paris, l'un d'entre eux, Gérald Gassiot-Talabot, tente de donner une cohérence à cette nouvelle tendance. Paradoxalement, si la «figuration narrative», le terme qu'il forge, n'est jamais considérée comme un courant constitué, avec une liste d'artistes clairement définie, on date sa naissance d'une exposition, *Mythologies quotidiennes*, en 1964, que Gérald Gassiot-Talabot pense en vis-à-vis du Pop art⁵. Ce sont les paradoxes de l'histoire ! S'il était apparu favorable au premier abord à un artiste dit «pré-pop» et «néo-dada» comme Robert Rauschenberg, sa position se crispe rapidement comme on peut le lire dans le compte-rendu de l'exposition *Andy Warhol* à la galerie d'Ileana Sonnabend à Paris, qu'il publie quelques années plus tard dans *Art International*. Il y parle déjà de l'«abdication» et de la «capitulation» supposées du Pop ou même du Nouveau réalisme⁶. À plusieurs reprises, le discours critique de la figuration narrative va s'élaborer idéologiquement et artistiquement en vis-à-vis du Pop art. Comme la peinture de la figuration narrative présente bien des similarités de traitement avec l'esthétique pop de l'image, il faut à Gassiot-Talabot lui trouver des différences artistiques qu'il recherche dans une sensibilité de l'artiste –il oppose l'«objectivité monumentale du Pop art» au «subjectivisme créateur» de l'art européen– ou dans une forme de distance et de narration –il y aurait dans ce mouvement français de «l'humour, la malice, une lucidité qui ne se paye pas de mots», face à une «dérision statique» du Pop. C'est cette dimension

temporelle qu'il accentue finalement l'année suivante l'exposition *Mythologies quotidiennes* avec l'expression «figuration narrative», employée pour l'exposition qu'il présente à la galerie Creuze en 1965 sous l'intitulé *La figuration narrative dans l'art contemporain*. Cependant, en un an, le climat a changé. Lorsque s'ouvre en juillet 1964 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'exposition rassemblant trente-quatre artistes issus de la sélection⁷ faite par Gassiot-Talabot avec la conservatrice Marie-Claude Dane et les artistes Eduardo Arroyo, Peter Foldès et Hervé Télémaque, l'Américain Robert Rauschenberg vient de gagner le grand Prix de la Biennale de Venise, entérinant le basculement d'une géographie artistique de Paris à New York déjà entamée avec le succès de l'abstraction de l'École de New York.

Dans la France de De Gaulle, où les milieux intellectuels sont fortement marqués par les courants communistes et le débat sur la réception des théories marxistes puis maoïstes, les reproches faits au Pop art prennent place dans un contexte politique et culturel différent qui marque un nouveau chapitre dans les relations franco-américaines par rapport à l'immédiat après-guerre.



Vue de l'accrochage de l'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.) à la Galerie Daniel Cordier en 1959, avec au premier plan *Le Festin* de Meret Oppenheim et au mur *Target* de Jasper Johns

POP ART – Icons That Matter

Collection du Whitney Museum of American Art

Carrie Springer

Assistant Curator

Whitney Museum of American Art

À la fin des années 50, à l'époque où l'expressionnisme abstrait est à son apogée et domine la scène artistique, quelques artistes se détachent et entament une démarche radicalement différente. Le changement le plus manifeste est l'introduction dans leurs œuvres d'objets et d'images de la vie quotidienne, en trois dimensions ou sous la forme de représentations réalistes. Au début, certains d'entre eux, comme Jasper Johns ou Robert Rauschenberg, conservent des éléments de contenu personnel et expressif, mais la plupart fait ensuite appel à une imagerie et à des objets plus impersonnels et de grande diffusion, en recourant souvent à l'art et aux méthodes d'impression de la publicité ou en imitant l'aspect et la texture d'objets produits en série. Ce mode de représentation d'objets et d'images ordinaires de la culture de masse américaine est d'abord désigné sous différents noms, comme néo-dada ou nouveau réalisme. On l'appelle aujourd'hui Pop art. Les soixante-cinq œuvres sélectionnées pour cette exposition, toutes conservées dans les collections permanentes du Whitney Museum, offre un panorama de la diversité du Pop art à partir des années 1960 et 1970.

Depuis près de soixante ans, le Whitney Museum of American Art joue un rôle majeur dans la collection, la présentation et la mise en contexte du Pop art aux États-Unis. Le champ couvert par la présente exposition

reflète plusieurs décennies de l'histoire de cette collection, du milieu des années 1960 jusqu'à 2015. De nombreuses œuvres ont été acquises peu après la date de leur création, tandis que d'autres sont entrées au musée beaucoup plus tard, par le biais d'achats et de dons généreux. Dès le milieu des années 1950 et le début des années 1960, des œuvres aujourd'hui considérées comme pré-Pop, conçues par des artistes comme Johns ou Rauschenberg, commencent à figurer dans les expositions annuelles d'art contemporain du Whitney. Les expositions annuelles suivantes rassemblent progressivement un nombre croissant d'artistes de sensibilité pop, jusqu'à ce qu'à la fin des années 1970, les biennales du musée [qui remplacent les annuelles depuis 1973], acquièrent une tendance générale *hard-edge* plus marquée, froide et précise du point de vue formel.

John Wesley

Priscilla the Hun, 1971, extrait du portfolio *Panoply*, 1971

Sérigraphie sur panneau, édition # 113/125, 75,9 x 76 x 0,2 cm

Imprimée par Hans-Peter Haas

et publiée par Abrams Original Editions, New York

Acquis par le Comité des imprimés

Inv. 2007.105.8



guerre du Vietnam et alors que le mouvement des Droits civiques bat son plein, combine des références de sa vie personnelle à une déclaration politique forte. Prenant son père pour modèle, Big Daddy devient une figure symbolique que l'artiste utilise dans son travail à la fin des années 1960 et au début des années 1970 pour représenter «...une attitude autoritaire et fermée». Dans *Triple Daddy Blue*, la trinité de figures nues tenant un bulldog évoque à la fois de la sympathie et de la colère envers cette structure profondément patriarcale de la société américaine, que l'artiste voit comme aussi vulnérable qu'elle est dominante.

Qu'elles soient divertissantes ou profondément cyniques, les œuvres présentées dans «POP ART – Icons That Matter. Collection du Whitney Museum of American Art» offrent un panorama varié de l'esthétique pop en Amérique au cours des décennies 1960 et 1970. Au fur et à mesure de son histoire, cette collection s'est agrandie, elle a été présentée dans des lieux différents et étudiée à travers le prisme changeant du temps, une vision complexe a émergé, brouillant les frontières et éclairant notre compréhension des images qui ont frappé les artistes de cette époque.

Harold Edgerton

Bullet through Banana, 1964, épreuve vers 1985

Impression par transfert, 40,6 x 50,6 cm

Don de la Harold and Esther Edgerton Family Foundation

Inv. 96.126.6

1 La notion de *hard-edge*, forgée en 1959 par le critique d'art Jules Langsner, caractérise une peinture fondée sur la répétition sérielle d'éléments peints en aplats uniformes, aux contours bien définis, dans des tons francs et intenses, tranchants [N.d.T.].

2 «It would not have developed spontaneously in different places in the late 50s had it not been an authentic response to an historical situation». Lawrence Alloway, *American Pop Art*, cat. exp. New York, Collier Books et Whitney Museum of American Art, 1974, p. 16.

3 Note de Rosenquist datée de 2002, dans dossier documentaire conservé au Whitney Museum of American Art, New York.

4 Frederic Tuten, *Roy Lichtenstein. Bronze Sculpture 1976-1989*, cat. exp. New York, 65 Thompson Street, 1989, p. 8.

5 Dossier documentaire avec note de Lindner datée de 1967, Whitney Museum of American Art, New York.

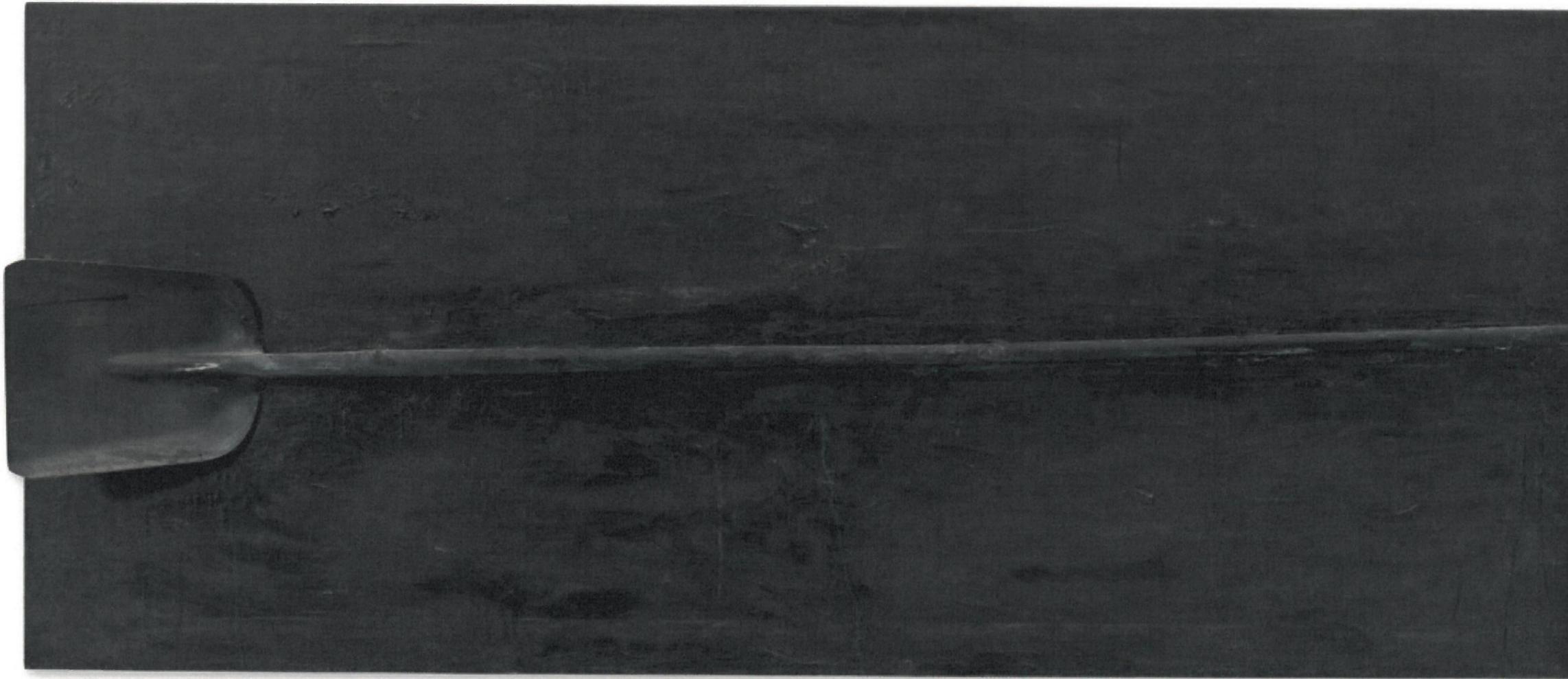
6 Correspondance datée du 2 septembre 2014, dossiers de la conservation, Whitney Museum of American Art, New York.

7 Carl Belz, «Talking with Mel Ramos», dans *Mel Ramos. A Twenty-Year Survey*, cat. exp. Waltham, MA, Rose Art Museum, 1980, p. 20-21.

8 Sam Hunter, *Tom Wesselmann*, New York, Rizzoli, 1994, p. 20.

9 Janel Porter, *Christina Ramberg*, cat. exp. Boston, The Institute of Contemporary Art, 2013, p. 47.





Jim Dine
A Black Shovel, Number 2, 1962
Pelle et huile sur toile,
92,4 x 214,5 x 19,4 cm
Don du Dr. et Mme Bernard Brodsky
Inv. 67.63

lors de son transfert du monde "ordinaire" vers celui de la galerie ou du musée, éclairant et questionnant par le fait les concepts qui entrent en jeu dans la définition de l'œuvre d'art, Dine attribue à l'objet une toute autre fonction. Dans la continuité des projets performatifs entrepris avec Oldenburg, l'artiste mobilise les objets du quotidien au même titre qu'il utilise la peinture: comme un matériau qui va lui permettre d'exprimer une idée ou une émotion. Autrement dit, il s'attache à incorporer les éléments qui constituent son environnement dans

la construction de son œuvre. La pelle, ainsi peinte en noir et fusionnée avec la toile, intègre l'univers sombre qu'il a commencé à construire quelques années plus tôt, à travers lequel il explore ses angoisses et revisite ses cauchemars. On retrouve ainsi la pelle noire dans une autre pièce issue de la même série [*Black Shovel*, 1962], suspendue au-dessus d'un bac à sable, dans une allusion plus évidente à l'enterrement et à la mort.

De la même façon, dans son diptyque *Double Isometric Self-Portrait* [*Serape*, 1964], Dine se représente

à travers un de ses objets les plus intimes, utilisant des morceaux de serviette de bain pour reconstituer son peignoir, un autre accessoire récurrent dans son œuvre. Sur les deux panneaux, le long de chaque peignoir, il a suspendu un crochet relié à une cheville en bois, vraisemblablement en référence à son histoire familiale [ses parents tenaient une quincaillerie]. Produit deux ans après la série des *Black Shovels* et l'exposition séminale de Hopps, ce double autoportrait porte plus clairement la marque de l'esthétique pop. Le dédoublement, de

même que la variation des couleurs rappellent en effet le travail de Warhol, qui reproduit dans ses ensembles de sérigraphies multicolores quelques-uns des objets et personnages les plus représentatifs de la société de consommation. Mais si, chez Warhol, la répétition renvoie au procédé industriel par lequel ces objets quotidiens prennent forme, chez Dine, elle semble encore une fois servir un projet plus intime, évoquant, peut-être, les multiples facettes de sa personnalité. **LP**

Juif allemand né en 1901 à Hambourg, Richard Lindner grandit à Nuremberg avant de se former à l'Académie de Munich. Jusqu'à son départ précipité pour Paris en 1933, il travaille à Munich comme directeur artistique pour la maison d'édition Knorr & Hirth, issu d'une bourgeoisie brutalement déracinée par les événements politiques et condamné à commencer une nouvelle vie, il gagne Paris puis New York en 1941. À la suite de quelques recherches autour d'un art construit au contact de son aîné Fernand Léger, exilé lui aussi aux États-Unis, Richard Lindner explore la ville, ses cabarets, son music-hall et sa publie-cité urbaine, domaine dans lequel il s'exerce profession-nellement durant les années 1950.

L'artiste s'appuie sur une série de dessins prépa-ratoires très précis, ne laissant jamais rien au hasard pour construire une œuvre qui abonde en métaphores. Le sens de cette figure frontale qui pose au centre de l'ce [1966] apparaît clairement. La mise en scène, la pose et le vêtement de cette immense vestale, qui domine le plan pictural, les seins nus, portant des gants violets et des cuissardes dont les rayures bigarrées évoquent le *colorfield*, une glace à la bouche, semblent évoquer le désir d'un peintre qui s'identifie à un voyeur. Pour Lindner, transformer l'acte de peindre en une fantaisie érotique et prendre au piège le spectateur de son propre désir nécessitent de faire fi du bon goût et d'exploiter

1901, Hambourg, Allemagne - 1978, New York, N.Y.

RICHARD LINDNER

Richard Lindner
/ce, 1966
Huile sur toile de lin, 177,8 x 152,6 cm
Acquis grâce aux Amis du Whitney
Museum of American Art
Inv. 67.17

la stridence d'une gamme sourde de couleurs arti-cielles, aux tons chair, incarnat et pourpre. Évocatrice de certains fantasmes collectifs, /ce s'ancre en même temps dans l'autobiographie du peintre. L'accord de ces visions vernaculaires et de son obsession pour le corps masculin, en provenance de la mémoire des supplices médiévaux associés à la ville de Nuremberg, donne vie à une iconographie fétichiste qu'il décline en peinture dès 1960. Comme le rappelle Daniel Marchesseau au sujet de Lindner, «la forte personnalité de sa mère – son physique de walkyrie, son activité de corsetière –, l'effacement de son père, la passion pour sa sœur [...] sont de lointains jalons qui concourent à modeler une persona-lité atypique, secrète, gourmande et parfois sanglée».

Le thème de la contrainte des corps ancré dans le roman familial du peintre s'explique en termes plastiques dans la mise en place d'un espace hermétiquement clos. De la révélation de ce potentiel érotique indissociable de l'imaginaire sadomasochiste, l'artiste aura eu conscience sans doute, dans ses promenades le long des sex shops



de la 42nd Street. Au traitement du corps féminin, harnaché et casqué, répond l'impression de clôture spatiale. Tout, dans cette toile symétrique, basée sur un dessin élaboré, converge vers la logique de l'emboîtement. L'image d'un d'indien d'Amérique s'inscrit dans une étoile logée sur le ventre de la belle qui, elle-même enserrée dans des vêtements moulants, s'expose dans un losange, inscrit sur les bords du châssis. Rappelant les poupées russes, le principe compositionnel ouvre plus grand encore la porte du désir pour un corps enchâssé et multiple. **MS**

¹ Daniel Marchesseau, in *Richard Lindner (1901–1978), Adults only*, Paris Musées, 2005, p. 21.

Andy Warhol est l'artiste le plus célèbre du mouvement pop. À l'instar de Pablo Picasso, il est un des rares artistes plasticiens du xx^e siècle dont le nom est connu bien au-delà des cercles de l'art, symbolisant un monde du règne médiatique qu'il avait lui-même annoncé – « dans le futur, chacun aura droit à quinze minutes de célébrité des biens de consommation ou la mise en scène de la fête transparaît un visage plus sombre, et sous le sourire la crispation sociale de l'Amérique. »

Warhol naît Andrew Warhola le 6 août 1928 à Pittsburgh, en Pennsylvanie, dans une famille émigrée d'origine slovaque. Au cours de son enfance, malade, il découvre les revues consacrées aux célébrités. Pendant ses études au Carnegie Institute of Technology à Pittsburgh, il développe une technique de dessins inédits et colorés qu'il utilise bientôt pour des travaux publicitaires. Il part s'installer à New York au tournant des années 1960 en imaginant un cinéma dès le début des années 1960 et s'est entremêlé à la musique et à la danse en particulier dans l'aventure menée conjointement avec le Velvet Underground. De plus, il a été un photographe parmi les plus prolifiques de la seconde moitié du xx^e siècle ; il a participé à dissoudre les formes artistiques dans la vie et à rendre populaire l'art contemporain avec le lancement du magazine *Interview* en 1969 ou encore la création de l'émission *Andy Warhol TV* au début des années 1980.

Andy Warhol
Nine Jackies, 1964
 Acrylique, huile et sérigraphie sur lin, 153,4 x 122,6 cm
 Don de l'American Contemporary Art Foundation, Inc.,
 présidée par Leonard A. Lauder
 Inv. 2002.273

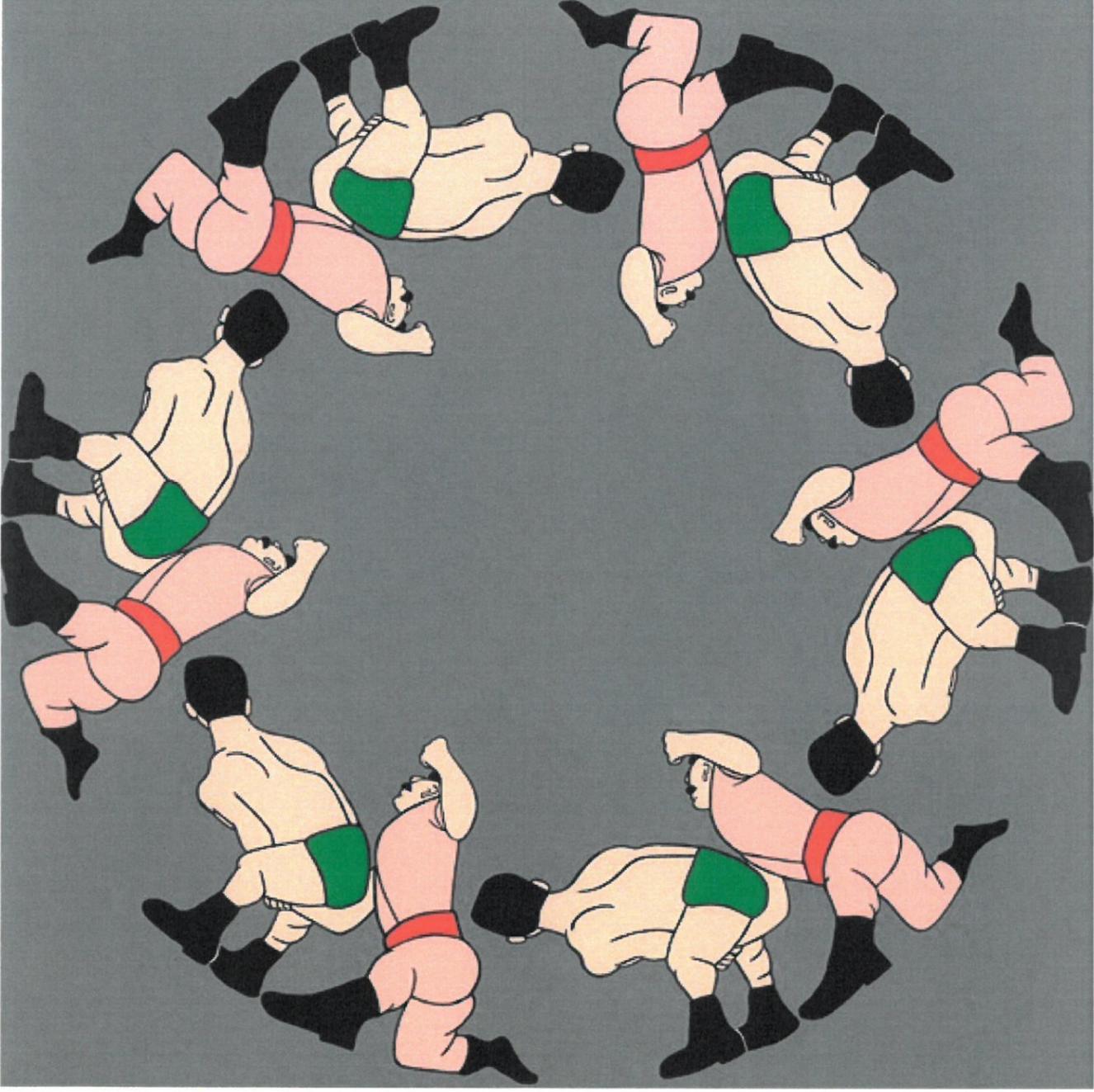
1928, Pittsburgh, Pennsylvania - 1987, New York, N.Y.

ANDY
WARHOL





John Wesley
Ovum, 1971, extrait du portfolio *Panoply*, 1971
Sérigraphie sur panneau, édition # 113/125, 76 x 76 x 0,2 cm
Imprimée par Hans-Peter Haas et publiée par
Abrams Original Editions, New York
Acquis par le Comité de peinture et de sculpture
Inv. 2007.105.2



John Wesley
Balkens, 1971, extrait du portfolio *Panoply*, 1971
Sérigraphie sur panneau, édition # 113/125, 76 x 76,2 cm
Imprimée par Hans-Peter Haas et publiée
Abrams Original Editions, New York
Acquis par le Comité de peinture et de sculpture
Inv. 2007.105.6