

_Pop Art



2
Flag on orange Field, 1957
167 X 124cm



1
Black Market, 1961
152 X 127 cm



3
Two Cheeseburgers, 1962
17 X 35 X 28



4
Five Feet of Colorful Tools, 1962
141 X 152 cm



5
Girl with Ball, 1961
153 X 92 cm



6
Green Marilyn, 1962



7
Broome Street Trucks, 1963
182 X 182 cm



8
Movie House, 1961
260 X 375 X 370 cm



12
Green Coca Cola Bottles, 1962



9
Still Life #30, 1963
122 X 167 cm



11
Electric Chair, 1967
137 X 185 cm



10
Orange Disaster, 1963
269 X 207 cm

Le **Pop Art** américain désigne une tendance née d'initiatives individuelles. S'il n'est pas un mouvement structuré au sens d'un groupe qui organise des manifestations collectives, il a néanmoins une cohérence. Globalement issu du travail de **Robert Rauschenberg**¹ et surtout de **Jasper Johns**², il se caractérise par un intérêt pour les objets ordinaires, l'ironie, ainsi que par la confiance en la puissance des images. Le foyer du Pop Art américain est localisé à New York, où exposent tout d'abord des artistes comme **Claes Oldenburg**³ et **Jim Dine**⁴, **Roy Lichtenstein**⁵, **Andy Warhol**⁶, puis **James Rosenquist**⁷, **George Segal**⁸, et **Tom Wesselman**⁹.

Le Pop Art consiste, à l'origine, à introduire dans l'espace du musée des objets tirés de la culture populaire, canette de soupe, boîte de lessive ou drapeau américain. À la différence du ready-made, cependant, il en fait souvent des répliques peintes ou sculptées en forme de trompe-l'œil. Le Pop Art a été, pour cette raison, souvent comparé à un art célébrant naïvement la société de consommation, mais il est loin de se réduire à ce lieu commun.

Contre l'expressivité vibrante d'un **Rothko**, d'un **Motherwell** ou d'un **Newman**, le Pop Art revendique en fait une peinture sans profondeur, mécanique, superficielle, jugée plus apte que les émois de la subjectivité romantique à dire le trouble de l'immédiat après-guerre.

_Quelques dates

En 1955, le critique anglais **Lawrence Alloway** introduit le terme « Pop Art » pour qualifier des productions incluant des images issues de la culture de masse (publicité, presse, bande dessinée, télévision).

En 1964, la participation américaine à la biennale de Venise constitue un événement. Le Pop Art déferle avec un battage publicitaire sans précédent. Et l'offensive du marchand **Leo Castelli** prend les allures d'un manifeste politico-culturel. Cette date symbolique marque la fin de l'abstraction comme mouvement d'avant-garde, et confirme l'affaiblissement des artistes européens et la nouvelle puissance du marché américain.

_Andy Warhol et les icônes de la société de consommation

« Les artistes pop faisaient des images que tous les passants de Broadway pouvaient reconnaître en un quart de seconde : des bandes dessinées, des tables de pique-nique, des pantalons, des personnes célèbres, des rideaux de douche, des réfrigérateurs, des bouteilles de Coca... Toutes ces choses modernes formidables, que les expressionnistes abstraits s'efforçaient de ne surtout pas remarquer. »

Après une carrière couronnée de succès comme graphiste publicitaire, **Andy Warhol** décide, au début des années 60, de travailler librement comme artiste. Ses centres d'intérêt demeurent cependant focalisés sur le monde de la consommation et de l'industrie de masse. Au cours des années 1961 à 1964, Warhol remplace progressivement un langage pictural et formel individuel par un matériel iconographique déjà médiatisé et donc collectif, ainsi que par des procédés mécaniques d'imagerie.

Warhol croise le glamour et le morbide dans ses thèmes, aux couleurs vives et saturées s'ajoute un motif récurrent et parfois violent, tranchant totalement avec les symboles qu'il véhicule.

Appartenant à l'ensemble plus large des *Disaster Series*¹⁰, les sérigraphies sur papier *Electric Chairs*¹¹ neutralisent cette image emblématique de l'Amérique qu'est la chaise électrique au même titre que le *Coca-Cola*¹² ou Marilyn Monroe⁶.



13
Diver, 1962
228 X 431 cm



13
Target with two Faces, 1955
85 X 66 cm



13
Painted Bronze, 1960
14 X 20 X 12 cm



14
Soft Pay Telephone, 1963
118 X 48 X 22



14
Two Cheeseburgers, 1962
17 X 35 X 28



15
Girl with Ball, 1961
153 X 92 cm



15
Drowning Girl 1963
171 X 169 cm

Jasper Johns¹³ et les signes

On peut rattacher au **Pop Art** les œuvres de **Jasper Johns** de la fin des années 1950, en particulier la série des drapeaux américains. Selon Lucy Lippard, « lorsqu'on comprit que la question : « est-ce un drapeau ou une peinture ? N'appelait pas de réponse car elle n'offrait aucun intérêt, la voie était ouverte au Pop Art ». Les réponses de Jasper Johns à des éléments extérieurs « pré-formés, conventionnels, dépersonnalisés, factuels » restent toujours ouvertes ou volontairement ambiguës, l'artiste mettant l'accent sur la possibilité donnée au spectateur de transformer sans cesse son angle de perception. Ses premières peintures exécutées à la cire, matière épaisse et translucide, présentant des drapeaux, des cibles et des nombres, sont dévoilées au public à l'occasion de sa première exposition personnelle à la Galerie **Leo Castelli** de New York en 1958. Le choix des objets, bidimensionnels et familiers, ainsi que la dissociation opérée entre peinture et expression personnelle annoncent l'avènement du **Pop Art** en même temps que l'éclipse progressive de l'**Expressionnisme abstrait**. Cependant, Johns s'efforce de se tenir à distance du mouvement, afin de préserver la singularité de son œuvre. En utilisant une imagerie issue de lieux communs, « des choses que l'esprit connaît déjà », il s'interroge sur la fonction propre de la peinture. La représentation d'un même motif lui permet de pratiquer différentes techniques de mise en relief de l'objet.

Claes Oldenburg¹⁴ et l'objet

Sa version du **Pop Art**, art populaire qui se veut à la portée donc de tout public, consiste à imiter des objets quotidiens, liés à l'univers de la marchandise alimentaire ou vestimentaire, qu'on achète dans des échoppes ou des boutiques "bas de gamme". Les répliques qu'**Oldenburg** propose de ces objets sont agrandies, avec une mise à nu de la matière et une exacerbation de la couleur. Sucettes géantes, hamburger, casquettes, vestes, façonnés en plâtre et peints grossièrement avec des coulures, envahissent l'espace et s'imposent à l'enseigne du mauvais goût.

Roy Lichtenstein¹⁵, la publicité populaire et le modèle de la bande dessinée.

Le Pop art comme « n'étant pas une peinture américaine, mais une peinture industrielle ».

Roy Lichtenstein est une des figures majeures du **Pop Art** américain. En 1961, au moment de l'éclosion du mouvement, il a l'idée de peindre l'agrandissement d'une image de bande dessinée choisie dans un magazine. C'est le point de départ de toute une série réalisée à partir de bandes dessinées et d'images publicitaires qu'il poursuit jusqu'en 1964. Lichtenstein est fasciné par l'efficacité de ces représentations populaires où les objets et les passions sont réduits à un essentiel accessible et anonyme qui lui paraît d'une vitalité bien supérieure à l'**Expressionnisme abstrait**, lequel sombrait alors dans l'académisme. À la recherche de la plus grande neutralité, il en vient à peindre les effets produits par les techniques de l'imprimerie et les contraintes publicitaires : ses hachures, les aplats de quelques couleurs standard et la trame de points pour l'ombre et le relief.

Robert Rauschenberg et le recyclage de la culture de masse

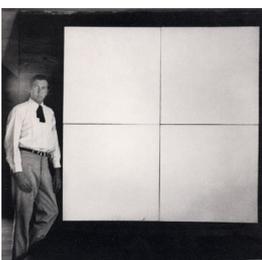
« Je désire intégrer à ma toile n'importe quel objet de la vie »

Robert Rauschenberg est avec **Jasper Johns** l'un des précurseurs du pop américain en introduisant dans les *happenings* et ses œuvres des objets et des images de la vie courante. On trouve dans cette construction située entre le réalisme et l'abstraction l'un des éléments rendus célèbres par **Warhol** ainsi que certains des ingrédients idéologiques qui flattent la culte de masse américaine.

Entretien des relations de plus en plus subtiles entre peinture et sculpture, image photographique et abstraction, se réclamant d'un art total qui inclut la musique, la danse, et qui inscrit le temps dans l'œuvre plastique, l'artiste n'a pas arrêté de questionner et de dépasser les limites entre les arts.

LES MONOCHROMES

Au début des années cinquante **Rauschenberg** commençait sa carrière artistique par des peintures monochromes¹⁶ blanches, noires, or et rouges, avec papier journal marouflé et peint produisant des effets de différentes textures. Il voulait déjà abolir en art le principe sacro-saint de l'expression de soi. Ces surfaces, et en particulier les *White paintings*, se veulent des miroirs, des surfaces neutres prêtes à accueillir le reflet du monde.



16
White Painting, 1951



17
Erased De Kooning, 1963



18
Winter Pool, 1959
227 X 148 cm



18
Bed, 1955
191 X 80 X 20 cm



18
Monogram, 1959



19
Untitled, 1963
147 X 127 cm



20
Oracle, 1965
236 X 450 X 400 cm



21
Open Score, 1966

_ET L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT

Robert Rauschenberg en 1953 attaque à la gomme un authentique dessin de **Willem de Kooning** (*Erased De Kooning Drawing*¹⁷), un geste interprété comme une façon de se débarrasser de l'expressionnisme abstrait, mais pour l'artiste une expression de son « amour ».

_LES COMBINE PAINTINGS

Comme le nom l'indique, les *Combines*¹⁸ sont des œuvres hybrides, qui associent à la pratique de la peinture celle du collage et de l'assemblage d'éléments les plus divers prélevés au réel quotidien. Ni peinture ni sculpture mais les deux à la fois. Les tableaux de Rauschenberg, de style post dadaïste, mêlent peinture et objets, et incorporent toutes sortes d'ustensiles : boîtes de conserve, produits alimentaires, chiffons, drapeaux, matelas ...

Ces *combines* s'inscrivent dans le sillage de l'invention du collage par **Braque** et **Picasso**, ainsi que dans celui de l'assemblage dadaïste. **Rauschenberg** réinvente ces pratiques pour leur donner un impact autre. Héritier de l'esprit dada, Rauschenberg est marqué par les assemblages de **Kurt Schwitters**, à l'instar duquel il suggère que l'art et la vie ne font qu'un. Néanmoins, l'art de Rauschenberg puise sa source dans l'Amérique de l'époque, et c'est à l'*Expressionnisme abstrait* et à ses visées d'absolu que l'artiste réagit en intégrant l'image tirée de magazines dans ses œuvres ainsi que des matériaux non artistiques.

_LA PÉRIODE DES SILKSCREEN¹⁹

L'image et sa reproduction prennent de plus en plus de place et coexistent avec la peinture. Utilisant la technique de transfert d'image à l'aide d'essence sur la soie, **Rauschenberg** y laisse affleurer sa passion pour l'image photographique qui ne le quittera jamais. L'artiste avait hésité, au début, entre être peintre ou photographe, il conciliera, en effet, les deux pratiques. Ces œuvres ressemblent de plus en plus à des miroirs où s'inscrit, par les différents procédés d'utilisation de l'image de presse - transfert, montage et collage -, l'histoire des Etats-Unis des années soixante.

_LES SONS RÉCUPÉRÉS

Rauschenberg influencé par les idées de **Cage** sur l'interchangeabilité du son, du silence et du bruit, s'intéresse au son des objets trouvés, qu'il assemble dans *Oracle*²⁰ en 1965.

Réalisée en collaboration avec les ingénieurs **Billy Klüver** et **Harold Hodges**, *Oracle* est une sculpture interactive composée de cinq éléments qui sont autant d'objets de récupération (baignoire avec douche, escalier, montant de fenêtre, portière de voiture, conduits de ventilation), appartenant au monde de la « technologie quotidienne », et auxquels est intégré un système sophistiqué de radio captant les diverses émissions du lieu où est présentée la pièce. Les postes de radio étaient à l'origine reliés à une console manipulable par les visiteurs. Les cinq éléments, dont l'emplacement peut varier en fonction de l'espace d'accueil, ont chacun une structure et un fonctionnement particuliers.

_MERCE CUNNINGHAM

_LES PERFORMANCES

Dans *Open Score*²¹, **Robert Rauschenberg** fait dériver le contenu de sa performance des caractéristiques du lieu où elle est présentée. La joute de tennis évoque à la fois un *ready-made* (en temps normal, l'Armory est un terrain pour pratiquer ce sport) et une danse improvisée selon certaines règles. Cependant, l'éclairage qui diminue à chaque impact des balles sur les raquettes confère aux gestes une fonction liée à un système technologique complexe. Lors d'un deuxième moment dans l'obscurité complète, une foule sur scène, filmée grâce à des caméras infrarouges, semble dédoubler la masse de spectateurs dans les gradins.