Critique d'art
Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

46 | Printemps/Eté 2016
CRITIQUE D'ART 46

Contre-culture, féminisme et politique : les enjeux du Pop art au prisme du global

Marine Schütz

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/21169
DOI : 10.4000/critiquedart.21169
ISBN : 2265-9404
ISSN : 2265-9404

Éditeur
Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée
Date de publication : 20 mai 2016
ISBN : 1246-8258
ISSN : 1246-8258

Référence électronique
Marine Schütz, « *Contre-culture, féminisme et politique : les enjeux du Pop art au prisme du global* », *Critique d'art* [En ligne], 46 | Printemps/Eté 2016, mis en ligne le 20 mai 2017, consulté le 19 avril 2019.
URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/21169 ; DOI : 10.4000/critiquedart.21169

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

EN

Contre-culture, féminisme et politique : les enjeux du Pop art au prisme du global

Marine Schütz

RÉFÉRENCE

The World Goes Pop: The EY Exhibition, Londres: Tate Publishing, 2015. Sous la dir. de Flavia Frigeri, Jessica Morgan
German Pop, Cologne: Walther König ; Francfort : Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2014. Sous la dir. de Max Hollein, Martina Weinhart
Ludwig Goes Pop + The East Side Story, Budapest: Ludwig Museum, 2015
Pop Art in Belgium ! : een/un coup de foudre, Bruxelles : ING Belgium : Fonds Mercator, 2015
Lawrence Alloway: Critic and Curator, Los Angeles: Getty Publications, 2015, (Issues & Debates)
Alain Jacquet : des images d'Epinal aux Camouflages (1961-1963), Paris : Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 2015

Arrivée à l'aube d'un paysage global qui place New York dans une position centrale, l'histoire du Pop art coïncide avec une double invisibilité : celle des artistes aux marges du monde occidental et des artistes femmes. Sous l'effet des moyens de communication, la diffusion de la culture américaine favorise une certaine uniformisation. Il reste qu'« il n'y a pas un pop universel mais plutôt des centaines d'itérations[1] ». Alors que l'étude des engagements pop concurrents de l'activité aux Etats-Unis, observée en Amérique latine et en Europe centrale substitue à la restriction géographique un corpus élargi, chercher à définir le Pop art lorsqu'il s'exerce hors de ses contours traditionnels pose problème. Peut-il être chargé de significations transnationales aussi complexes ? Considérer l'homogénéisation que charrie un terme générique, n'est-ce pas éliminer l'altérité de ses contextes variés ? Dans quelle mesure les notions traditionnelles d'une histoire de l'art occidentale sont-elles encore applicables aux productions globales à travers le monde ?

Investir ces questions et l'élargissement géographique du corpus comme une opportunité pour reconstruire une image du Pop art subversive, telle est l'approche d'un certain nombre de publications récentes. Quand elles réinscrivent le Pop global dans une histoire contre-culturelle, les analyses soulignent l'impact du processus de changement de paradigme historiographique *pop,* du modèle simulacre aux relectures dites référentielles, engagé par Benjamin Buchloh, Hal Foster, Richard Meyer ou Douglas Crimp. En 1999, dans l'essai *Getting The Warhol We Deserve,* ce dernier analysait la capacité du Pop art en tant qu'objet d'étude à surmonter la crise d'une histoire de l'art moderniste. En situant ses œuvres dans un décentrement permanent au regard de tous les codes culturels et sociaux de l'histoire de l'art, Andy Warhol, -et là est « l'effet Warhol »- révèlerait l'insuffisante interdisciplinarité de l'histoire de l'art dans la mesure où il opère un travail de sape sur la culture et force l'historien à « sortir des confins de l'histoire de l'art pour nous entraîner vers d'autres horizons[2]».

Prenant à la lettre l'appel à explorer d'autres horizons, tout un pan de l'historiographie actuelle élargit le lieu du Pop art et y puise un nouveau corpus abordé dans un projet avant tout historique, comme en atteste la place accordée à la genèse des expressions pop globales. Le phénomène d'historisation passe avant tout par une sélection d'œuvres très nombreuses et souvent peu connues, une approche qui témoigne du vif intérêt des expositions récentes en faveur d'un renouvellement des corpus d'œuvres. Ainsi, découvre-t-on, à travers les différentes éditions de la biennale de São Paulo dans les années 1960, l'une des « rencontres physiques du Pop art nord américain avec les courants réalistes pop[3] » locaux et la production de Glauco Rodrigues, Raymundo Colares, Antonio Dias et Marcello Nitsche, que l'art brésilien s'approprie le langage du Pop art, plastique (aluminium, vinyle sur bois, fibre de verre) et technique (collage, assemblage, relief). Simultanément, l'approche de la réalité quotidienne mise en jeu se révèle critique à l'encontre des moyens artistiques du Pop art, alors que ses incursions vers le volume prennent le pas sur la peinture. Ce double mouvement, entre assimilation et dépassement du modèle américain, donne lieu à la naissance de la *nova objetividade*, selon le terme d'Hélio Oiticica[4]. Pour ce dernier, qui croit en la spécificité de l'art brésilien, le cannibalisme des sources américaines est le signe d'une continuité avec le courant anthropophage, lancé par le brésilien Oswald de Andrade en 1928. La transposition de la rivalité dans l'histoire, à laquelle procède la nouvelle objectivité, signe la volonté de situer l'importance du Brésil dans la construction des manifestations artistiques,présentes mais aussi passées, ces dernières ayant la capacité de faire du modernisme brésilien des années 1920 la source du Pop sud-américain, et de faire rayonner le récit décentré des « modernités plurielles ». Les sources culturelles et théoriques du Pop art global font quant à elles l'objet, parmi d'autres chantiers renouvelés sur une figure capitale, de l'anthologie critique sur Lawrence Alloway, que publie le Getty Research Institute. Sa pensée contiendrait déjà en germe les ferments d'une vision mondialisée, comme l'étudie Michael Lobel dans un essai expliquant qu'« Alloway se positionne lui-même contre les approches critiques qui attachent de façon essentialiste les pratiques artistiques aux identités nationales » et que plus spécifiquement, « il rejette les oppositions entre la culture européenne, comme fixe et ancienne, et la culture américaine, comme une frontière mobile[5]».

Dramatisant les recherches locales pour les uns, marquant un coup d'arrêt pour les autres, les effets divers de la découverte du Pop art à l'échelle mondiale ne sauraient former une réponse unifiée. Mieux, un certain nombre d'œuvres semble prendre pour

sujet la rencontre transculturelle et la dialectique du transfert. Une telle situation ne saurait être plus visible qu'en Europe de l'Est, dont le positionnement géopolitique pourrait à première vue favoriser une réception polarisée du Pop art américain. Or, comme le remarquent les auteurs de *German Pop: eine Einführung in die Ausstellung* et Sarah Wilson, « le Pop art n'est pas juste une expression du capitalisme ou un signal subversif de l'Est libre, des pays situés derrière le rideau de fer[6]». Dans le sillage de cette auteure, prenant pour contexte l'ère de Leonid Brejnev, qui souhaitait « fournir des images édifiantes » du progrès soviétique, David Crowley s'intéresse aux opposants au régime soviétique que sont Vitaly Komar et Alexander Melamid, surtout après qu'ils ont été les victimes de la destruction réelle de leurs œuvres, à l'occasion de l'exposition de rue dite *Bulldozer* (lors de laquelle leur double autoportrait en Lénine et Staline est démoli par les autorités). En 1974, réalisant de singulières paraphrases de Robert Indiana (*The Confederacy: Alabama*), de Roy Lichtenstein(*Bratatat*) et d'Andy Warhol (*Campbell's Soup Can*), Komar et Melamid, captant le moment où l'image se brise,suggèrent ce à quoi pourrait ressembler « la propre image d'archive de l'art »[7] pop, si elle était soumise à un processus de destruction. Quand ils se servent du Pop art dans une parodie d'art soviétique, plus que par l'iconographie, Melamid et Komar sont donc guidés par son *conceptualisme,* un certain rapport réflexif de l'art à la société américaine : « Si le Pop art devait résulter de la surproduction des biens et des publicités, le Sots Art émergea d'une surproduction de l'idéologie soviétique et de sa propagande visuelle »[8].

Comme le révèle l'étude de Crowley, interroger l'actualité critique du *global Pop* se prête à investir un modèle théorique privilégié : les *visual studies*. D'une manière générale, les études sur l'art du Bloc de l'Est de cette actualité critique exposent un phénomène de prise historiographique qui signe le rayonnement du projet d'histoire visuelle du Pop art conduit par Hal Foster notamment, qui souhaite « historiciser la vision moderne, spécifier les pratiques dominantes et les résistances critiques[9]». L'investissement des questions visuelles par David Crowley et Dávid Féher transpose à l'étude de l'art d'Europe de l'Est une approche d'ordinaire réservée au Pop art américain. Lorsque Dávid Féher étudie l'art pop en Hongrie et en Pologne, il s'intéresse précisément aux effets visuels que produisent les deux systèmes en compétition lors de la Guerre froide. Il voit dans la couverture pour *Opus International* de Roman Cieślewicz (1968), fondée sur le dédoublement, l'emblème du fonctionnement de la création sous la règle communiste et le signe d'une « dichotomie ambivalente[10]». Ce double portrait des superpuissances en *supermen* aux couleurs de l'URSS et des USA démontre, selon lui, les parentés entre les deux régimes qui se concrétisent dans les œuvres, visuellement ainsi que conceptuellement, pourrait-on ajouter, à travers les termes qui les médiatisent, de part et d'autre de l'Atlantique, du *réalisme capitaliste* (Gerhard Richter) au *commonisme* (Andy Warhol). En cela, la thèse de Féher relative au Popde l'Est évoque les recherches de James E. Curley, épigone de Foster, qui a forgé le concept de *cold war visuality* dans « A Conspiracy of images, Andy Warhol, Gerhard Richter and the art of the Cold War », pour traiter de l'action de la Guerre froide sur la perception et défendre l'idée que de part et d'autre du Rideau de fer s'observerait une visualité commune. Enfin, pour compléter cet aperçu de la fécondité du filtre des *visual studies* dans l'actualité critique sur le *global Pop*, il faudrait évoquer le texte d'Alain Cueff sur Alain Jacquet. Bien que l'auteur ne se réfère pas explicitement à ce canon, son essai sur la duplicité des *Camouflages* (initiées en 1962) confirme la pertinence de l'approche. Il évoque la « science du camouflage » en remontant en 1828 et aux uniformes militaires, avant d'étudier la façon dont Jacquet « jou[e] sur la coexistence des images, [en] construisant et déconstruisant les codes pour produire à partir d'images duplices,

une tierce image[11] ». On voit bien comment la référence visuelle à la guerre se dédouble, en motif et en façon de voir, comme si Jacquet peignait l'encodage et la fusion, soit deux des conditions de la perception en temps de guerre.

Si certains leitmotive semblent caractériser le corpus du Pop global, dans la rencontre que suscitent le schéma général centre/périphérie et toutes les tensions convergentes qu'il contient, la subjectivité des artistes apparaît d'autant plus vivement qu'elle y est constamment mise à l'épreuve par les mécanismes médiatiques de la mondialisation, les échanges et les interactions. Qu'advient-il de la formation du sujet sous l'invasion de la publicité américaine en particulier quand l'individu est à la fois son trophée et sa victime ? C'est sans doute parce que l'identité et la subjectivité sont rendues problématiques par l'éthos mondialisé des années 1960, que ces deux notions reparaissent avec vigueur. Le texte de Kalliopi Minioudaki, « Feminist Eruptions in Pop, Beyond Borders[12]», s'applique précisément à montrer combien l'oblitération de la dimension féministe du Pop est liée à celle de ses expressions globalisées. Au sein de cet « engagement spatialisé » (Marsha Meskimmon), les approches féministes popconvergeraient, nous dit Kalliopi Minioudaki, sur le projet d'affirmer une subjectivité féminine, capable de miner le Pop art, de l'intérieur, par la mise en scène d'une esthétique interrogeant l'*autre*. Dans le *global Pop,* explique l'auteure, les femmes artistes se saisissent de « la divergence dans le traitement des objets banals », née de modes de faire qui, loin du pur constat, « capture[n]t l'irréductible diversité du pop[13] ». Minioudaki souligne que la différence s'opère d'abord sur un plan formel, l'interaction que proposent les premières, et leurs effets « par essence déconstructifs[14]» s'opposant aux œuvres des seconds, qui jouent du pur constat. Autrement dit, la force critique de leurs œuvres tiendrait à la capacité des moyens plastiques, dont la « reconceptualisation » des symboles et l'appropriation, à rejouer la fracture des genres à travers l'écart qu'instaurent les artistes femmes popau regard de leurs contrepoints masculins. En termes de méthode, l'auteur se livre à l'étude de la différenciation au niveau des thèmes, qui rendraient visibles la revendication du féminin par la mise en image du monde domestique ou de la description des apprêts de la représentation. L'auteure déconstruit par exemple le thème de la conquête spatiale, dans laquelle elle voit l'aspiration au dépassement du genre, la sublimation des rapports de force terrestres, montrant alors comment s'opère un renouvellement des thématiques féministes. Une telle cartographie des thèmes féminins rappelle l'importance des méthodes de Lucy R. Lippard qui n'est pas explicitement citée, pourtant. Dès 1976, et dix ans après son étude pionnière sur le Pop art, Lucy R. Lippard se consacre aux femmes et suggère que les modes de faire féminins intégreraient une relation particulière au travail, la reconnaissance du contenu émotionnel et la valorisation de l'art populaire, dimension qui transcende les objets qu'elle étudie[15].

Comme l'indique ce léger décalage entre analyse historique et corpus théorique, l'usage que fait l'actualité critique des nouveaux outils méthodologiques reste ambigu. L'ambigüité tient d'abord à la dévalorisation des sources théoriques. Elle tient ensuite à la capacité des textes récents sur le *global Pop* à répondre au problème du renouvellement de l'historiographie d'une façon dédoublée. D'un côté, une telle actualité entérine le renouvellement durable de l'historiographie du Pop art, celui du passage du modèle simulacre au modèle référentiel, caractérisé par la réévaluation du potentiel critique du Pop art. De l'autre côté, du point de vue du débat historiographique général, il ressort que l'impact des tendances théoriques récentes se concrétise surtout par l'investissement des

visual studies dans la cadre de la visualité de la Guerre froide, limité qu'il est quant aux études féministes et sans doute insuffisamment exploité pour ce qui est des études postcoloniales. Compte tenu du projet d'élargissement géographique assumé, cela constitue un véritable paradoxe. Certes, l'on retrouve ici, dans l'usage du terme *border* ou là, dans celui de *beyond*, les traces du glossaire postcolonial. Mais il se dispense souvent d'une confrontation aux œuvres qui révèlent, précisément, une structure récurrente, liée à la modalité de la rencontre interculturelle et à la perception du modèle impérialiste au prisme d'une culture spécifique, qui sont des termes au cœur des études postcoloniales. Il apparaît en en fait que, pour une auteure comme Jessica Morgan, le *global Pop* se prêterait plus à l'étude de la rencontre culturelle qu'à l'idée d'une rencontre interculturelle, comme en témoigne la convocation de la théorie critique. Pour décrire la subversion du langage de l'autre qui, remarque-t-elle justement qualifie le *global Pop*, Jessica Morgan choisit la notion « contradiction performative[16]», empruntée à Jürgen Habermas. Pour cette raison, les textes des auteurs qui éprouvent le territoire global constituent un aboutissement partiel de l'appel de Douglas Crimp à investir de nouveaux territoires critiques dans l'étude du Pop art, -appel longtemps compris comme une injonction à l'analyse du Pop art au filtre des *cultural studies* et des *queer studies*, à même selon lui de « rendre compte des enjeux politiques et historiques de l'art, de l'historicité des formes[17] ». Les « nouveaux horizons[18]» sont ici investis d'une manière avant tout physique. Mais le fait de ne pas investir pleinement les nouvelles méthodologies semble moins le fruit d'un effet d'affichage ou de limites analytiques –Kalliopi Minioudaki, l'une des auteures étudiées, est par ailleurs responsable d'une étude plus longue, intitulée *Seduction and subversion*(2010)– que le choix concerté des curateurs, faisant primer le projet d'historisation sur la théorisation. Il apparaît en définitive que le parti d'un auteur comme Carl Jacobs[19], de retracer l'histoire au détriment de toute notion conceptuelle, trahit une vision assumée de l'exposition visant à l'écriture d'une histoire qui passerait avant tout par les œuvres.

NOTES

1. Morgan, Jessica. « Political Pop: An Introduction », *The World Goes Pop: the EY Exhibition*. Londres : Tate Modern, 2015, p. 16

2. Crimp, Douglas. « Avoir le Warhol qu'on mérite », *in Le Tournant populaire des Cultural Studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)* (sous la dir. d'Annie Claustres). Dijon : Les Presses du réel, 2013, (Œuvres en société), p. 349

3. Lamoni,Giulia. « Unfolding the "Present": Some Notes on Brazilian "Pop" », *The World Goes Pop*, *op. cit.,* p. 59

4. Oiticica, Helio. « Situação da vanguarda no Brasil, 1966 », cité dans : Lamoni, Giulia, « Unfolding the "Present": Some Notes on Brazilian "Pop" », *The World Goes Pop*, *op. cit.,* p. 62

5. Lobel, Michael. « Spatial. Disorientation. Patterns », *Lawrence Alloway: Critic and Curator,* Los Angeles: Getty Research Institute, 2015, p. 83

6. Wilson, Sarah. « Children of Marx and Coca-Cola »,*The World Goes Pop*, *op. cit.,* p. 113

7. Cité dans Crowley, David. « Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule », *The World Goes Pop*, *op. cit.,* p. 25

8. Komar, Vitaly. « The Avant-Garde, Sots-Art and the Bulldozer Exhibition », 1974, cité dans : Féher, Dávid. « The "Pop Problem" – Pop Art and East Central Europe », *Ludwig Goes Pop + The East Side Story,* Budapest: Nemzeti Kulturális Alap, 2015, p. 126

9. Cité par Curley,John J. *A Conspiracy of Images,* New Haven: Yale University Press, 2013, p. 7

10. Féher, Dávid. « The "Pop Problem" – Pop Art and East Central Europe », *Ludwig Goes Pop + The East Side Story, op. cit.,* p. 126

11. Cueff, Alain. « Images duplices, peintures cannibales », *Alain Jacquet : des images d'Epinal aux Camouflages (1961-1963)*, Paris : Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 2015

12. Minioudaki, Kalliopi. « Feminist Eruptions in Pop, Beyond Borders », *The World Goes Pop*, *op. cit.,* p. 73-94

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Pour une approche concise de l'apport de Lucy R. Lippard aux théories féministes voir : Dumont, Fabienne. *Théories féministes en art et histoire : un long combat intensifié depuis les années 1970,* 2007, édition en ligne, http://www.artsetsocietes.org/seminaireantibes/f/f-dumont.html

16. Morgan, Jessica. « Political Pop: An Introduction », *The World Goes Pop*, *op. cit.,* p. 20

17. Crimp, Douglas. « Getting the Warhol we deserve », *in Le Tournant populaire des Cultural Studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008), op. cit*., p. 349

18. *Ibid.*

19. *Pop Art in Belgium ! : een/un coup de foudre*, Bruxelles : ING Belgium : Fonds Mercator, 2015