

L'après-guerre et l'émergence de l'Ecole de New York

L'art dans le monde moderne

Le déplacement du centre artistique de Paris à New York

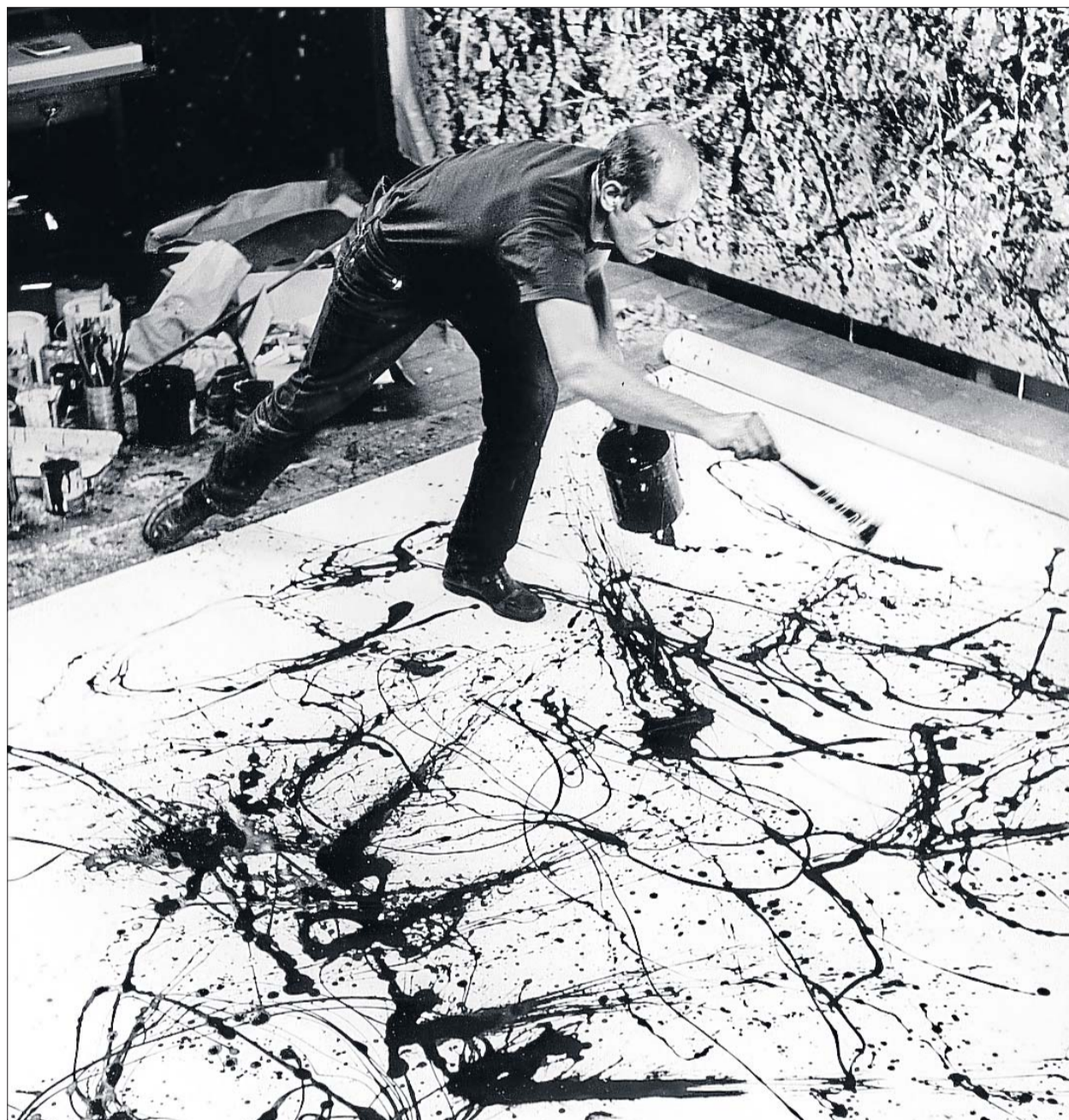
PAR CLAUDE MOYEN

«Vous comprendrez, quand vous verrez l'Amérique, qu'un jour ils auront des peintres, parce que ce n'est pas possible, dans un pays pareil, qui offre des spectacles visuels aussi éblouissants, qu'il n'y ait pas de peintres un jour» (Propos de Henri Matisse, rapportés par André Masson).

L'émigration aux Etats-Unis, et notamment à New York entre 1933 et 1942, d'intellectuels, d'architectes et d'artistes européens fuyant le nazisme a une influence déterminante sur les artistes américains dont elle secoue l'isolement ou le découragement face à la guerre et consécutif à la crise. Il suffit de citer, entre autres, l'anthropologue et ethnologue Claude Lévy-Strauss, l'historien d'art Erwin Panofsky, le philosophe T.W. Adorno, le poète et dramaturge Bertolt Brecht, les architectes Ludwig Mies Van der Rohe et Walter Gropius, le compositeur Arnold Schönberg, le poète et fondateur du surréalisme André Breton, les artistes Max Ernst, André Masson, Salvador Dalí, Marcel Duchamp et Piet Mondrian, pour comprendre les résonances spectaculaires sur le tissu culturel qui les accueille.

Ces Européens célèbres, d'un tempérament énergique et résolument optimiste, apportent quelque chose de nouveau: ils infusent à la scène artistique new-yorkaise la pleine conscience de son rôle à jouer dans la modernité. Les jeunes artistes américains souffrent en effet de l'absence d'un art américain indépendant. Ils se sentent écrasés, pour certains, par l'héritage ressemblant comme insurmontable de monstres sacrés comme Matisse ou Picasso, et sont partagés, pour d'autres, entre une immédiate expression de soi du surréalisme et une construction rigoureuse de l'abstraction géométrique.

Dès 1940, de jeunes peintres américains - Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko, Willem de Kooning, Clyfford Still, encore inconnus en 1942 - commencent à formuler leur propre projet artistique. De l'abstraction géométrique, ils conservent l'indépendance des moyens picturaux comme éléments de construction du processus créatif. Du surréalisme, ils mettent en avant «l'écriture automatique» ou l'automatisme psychique et se débarrassent progressivement de la figure. Ainsi, le motif du rêve freudien est remplacé par l'archétype de l'inconscient collectif de Carl Jung, qui à son tour est évacué au profit du seul événement pictural, débarrassé de toute anecdote. Leurs tableaux sont conçus comme le résultat d'un processus qui n'est pas planifié. L'arrêt de ce processus correspond à l'accomplissement du tableau. Cette «fin» est ressentie de manière intuitive par le peintre. Le geste pictural, la performance de l'acte de peindre, le corps du peintre, la réalité des matériaux et leur résistance physique font une entrée spectaculaire sur le devant de la scène. En même temps, ces jeunes peintres



Jackson Pollock dans son atelier, photographié par Hans Namuth en 1950.

(PHOTO: HANS NAMUTH ESTATE)

s'intéressent à l'art des Indiens d'Amérique. En quête d'une identité culturelle propre, imperméable aux références étrangères, les artistes américains tentent de retrouver dans l'inconscient et dans le mythe une énergie originale et fondatrice.



Mark Rothko, n° 3/n° 13, 1949, Huile sur toile (Museum of Modern Art, New York). (PHOTO: KATE ROTHKO PRIZEL & CHRISTOPHER ROTHKO / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK)

Le retour aux sources primitives, son expression artistique à travers l'automatisme se conjuguent dans un contexte de crise et de guerre mondiale où la confiance en une raison qui domine la nature a manqué. Le retour à la nature a manqué. Le retour à la nature a manqué.

des jeunes peintres donne naissance à l'Ecole de New York et à son programme: l'expressionnisme abstrait. La figure emblématique du mythe fondateur de cette nouvelle peinture américaine sera le peintre Jackson Pollock.

«J'ai besoin de la résistance d'une surface dure»

«Je ne fais pas une peinture de chevalier. Je ne tends pratiquement jamais ma toile avant de peindre. Je



Jackson Pollock, The She-Wolf, 1943, huile, gouache et plâtre sur toile (The Museum of Modern Art, New York). (PHOTO: POLLOCK-KRASNER FOUNDATION / ARS)

préfère clouer ma toile non tendue sur le mur ou le plancher. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Sur le plancher je me sens plus à l'aise. Je me sens plus proche de la peinture, je m'y intègre davantage puisque je peux ainsi en faire le tour, travailler à partir des quatre côtés et littéralement être dans la peinture. Cette méthode s'apparente à celle des Indiens de l'Ouest des Etats-Unis qui créent des formes sur le sol avec des sables de couleur. De plus en plus, j'abandonne les instruments de la peinture traditionnelle tels que le chevalet, la palette, les pinceaux etc. Je préfère les bâtons, les truelles, les couteaux, faire couler (NDLR: 'dripping') de la peinture liquide ou bien une pâte épaisse mélangée de sable, verre pilé et d'autres matières.»²

Dans ses tableaux révolutionnaires de la fin des années quarante, Jackson Pollock fait couler la peinture sur le tableau en créant des configurations de plus en plus complexes, rythmées par les gestes et les mouvements tantôt contrôlés tantôt extatiques sur la toile. Comme l'écrit le critique américain Harold Rosenberg, la toile devient «une arène offerte à son action plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou exprimer un objet réel ou imaginaire.» Une telle définition met en valeur non seulement la performance de l'activité et l'exploit physique mais aussi l'auteur, qui devient une sorte d'héros au centre de son arène. La nouvelle image héroïque du peintre américain est à l'image de la nation triomphante. La victoire américaine de 1945 euphorise la vie artistique new-yorkaise et impose l'expressionnisme abstrait avec une puissance d'impact qui fait de New York le nouveau centre artistique mondial.

Cet impact est autant formel, que théorique, social et économique. Il va surtout devenir le produit d'un système redoutablement efficace de promotion, de spéculation et de diffusion de l'art, organisé et développé à une échelle jusque-là inconnue.

¹ Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art, Editions Hermann, Paris, 1972

² Jackson Pollock dans Possibilités n°1, New York, Wittenborn (Motherwell, Rosenberg, Chareau et Cage éd.), hiver 1947-1948

Kunst und Skandale

Jean Dubuffet und die Kunst der Geisteskranken

Antikultureller Impuls und Suche nach dem Ursprünglichen



Adolf Wölfli, Heilanstalt Waldau, 1921.

VON MARKUS PILGRAM

Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich in Paris recht schnell ein Konsens unter Kulturschaffenden, dass die französische Hauptstadt als international maßgebliches Zentrum der Avantgarde seine Rolle wiedereinnahmen würde. Das Projekt der Moderne, das seinen Ausgangspunkt im späten 19. Jahrhundert genommen hatte, sollte sich trotz des Bruchs des Krieges fortsetzen und in einer zur „Weltsprache“ hochstilisierten gegenstandslosen Malerei vollenden.

Gegen diese fast einhellig geteilte Meinung positionierte sich ein Quereinsteiger in die Kunst, dessen absichtlich antikulturelle Malerei Verwirrung und Skandal erzeugte: Jean Dubuffet (1901-1985), der zunächst als Künstler dilettiert hatte, bevor er sich dem väterlichen Weinhandel zuwandte, beschloss 1944 ernsthaft, Künstler zu werden. Als Außenseiter stellte er sich absichtlich und wohlüberlegt dem damaligen Zeitgeist und der Elite der, wie er sie nannte, „intellektuellen Karriere“, entgegen, indem er sich der Abstraktion verweigerte und figurlich malte und darüber hinaus mit vollkommen „unwürdigen“ Materialien arbeitete.

Die kräftig gestalteten Oberflächen seiner Gemälde, die er mit als unästhetisch geltenden Stoffen wie Teer, Kohle, Kieselsteinen, Korndeln, Sand, Zement und Haaren realisierte, empörten und faszinierten Kritiker und Publikum zugleich. Seine ersten in den Jahren 1944, '46 und '47 in der Pariser Galerie René Drouin und die nur wenig später in New York durch Pierre Matisse organisierten Ausstellungen lösten harsche Kritiken aus, hatten aber in ihrer Unangepasstheit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf seine Zeitgenossen, für die sich mit seinem geistigen Konzept einer absoluten Freiheit gegenüber den Traditionen ungekannte Türen öffneten.



Jean Dubuffet, Bertelé bouquet fleuri, portrait de parade, 1947, huile sur toile, National Gallery of Art, Washington.

„Eine künstlerisch Sackgasse. Die Bilder aus Dreck und Abfall würdigen die Moderne zu einer Farce herab“ war zu lesen, während andere meinten: „Dubuffets Arbeiten sind von brutaler Aggressivität und erinnern an das Gekitzel von Kindern.“

„All das ist tief ernst zu nehmen“

Die Kritiker hatten nicht völlig Unrecht, hatte sich doch Dubuffets antikultureller Impuls an Kunstformen orientiert, die früher bereits durch ihre Andersartigkeit eine romantische Faszination ausgeübt hatten. Volkskunst, „primitive“ Kunst, Kinderkunst und die von Dubuffet sogenannte „Art Brut“, hatten immer wieder beeindruckt. Bereits 1912 hatte Paul Klee hier die Urfänge von Kunst gesehen, als er schrieb: „All das ist tief ernst zu nehmen, erster als sämtliche Pinakotheken.“

Doch was Dubuffet als kalkulierten Skandal geplant hatte, als Kampfbegriff gegen die „arts officiels“, wurde bald ebenso schnell von der Kunst und ihren Denkern eingeehrt wie die meisten anderen Ausbruchsversuche. Dubuffet, hatte von der „Bildnerlei der Geisteskranken“, wie sie in dem epochemachenden Buch des Arztes Hans Prinzhorn schon 1922 beschrieben wurde, bereits eine Vorstellung, als er sich 1945 bei einer Reise in die Schweiz in mehreren psychiatrischen Kliniken Bilder von Patienten zeigen ließ, die ihn veranlassten, Werke dieser „rohen“ Künstler zu sammeln.

Seine im Lauf der Zeit stark angewachsene Sammlung ist heute im Musée de l'Art Brut in Lausanne zu sehen. Doch während Jean Dubuffet mit dem Begriff der „Rohen Kunst“ einen scheinbar so vereinheitlichenden Begriff schuf, der heute oft als ein „Stil“ neben anderen begriffen wird, zeigt ein genaueres Hinsehen, dass die Künstler der Art Brut, ob sie nun Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz oder Louis Soutter hießen, kaum über einen Kamm zu scheeren waren, und dass das Etikett, das ihnen mit dem Begriff der Art Brut angeheftet wurde, einerseits zwar eine Blicköffnung hin zu Werken dieser gesellschaftlichen Außenseiter ermöglicht hat. Andererseits behindert aber genau dieses Etikett auch einen vorbehaltlosen Blick auf Kunstwerke, die rein ästhetischen Kriterien absolut standhalten.

Guy Debord et la critique de la «société du spectacle»

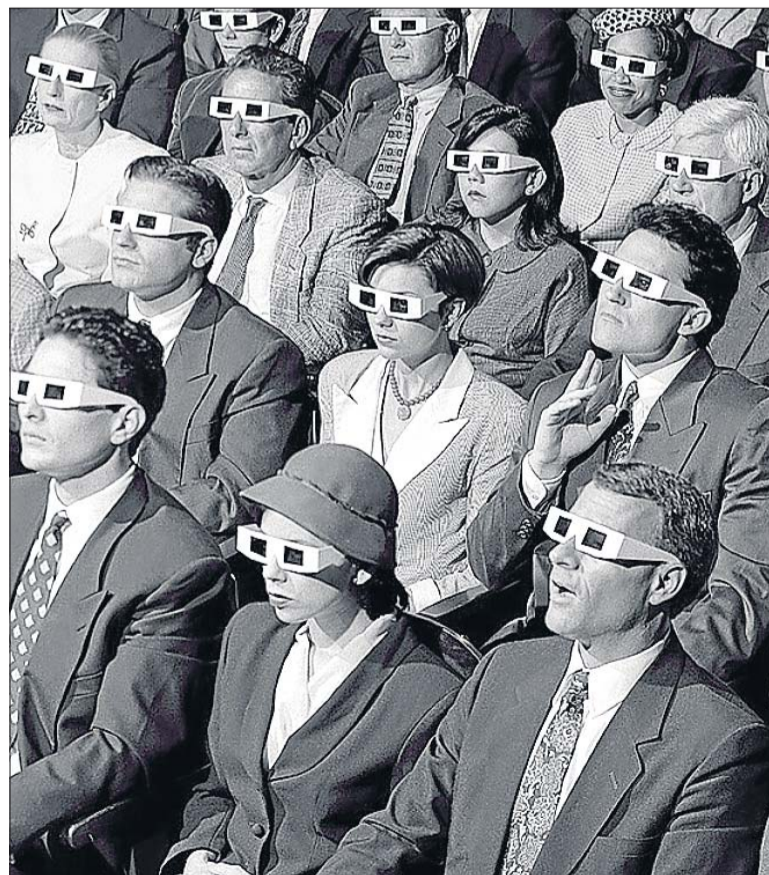
L'internationale situationniste

PAR CHRISTIAN MOSAR

«La poésie doit être faite par tous». Les situationnistes entendaient faire de cette idée de Lautréamont une réalité. Ils ne souhaitaient ni révolutionner les formes et les modes d'expression, ni saboter de l'intérieur l'art estimé morbide, ils projetaient de le dissoudre dans une révolution permanente de la vie quotidienne fondée sur la «construction de situations».

L'internationale situationniste, dont Guy Debord a été le fondateur et le principal animateur, a existé de 1957 à 1971, année de son auto-dissolution. Les situationnistes développaient des techniques comme la dérivation et le détournement qui devaient proposer une alternative à la société du spectacle. C'est à celle-ci que Debord consacre en 1967 son célèbre livre «La Société du spectacle». A l'époque de Mai-68, c'est un best-seller qui accompagne de nombreux combats et de nombreuses réflexions.

Debord articule son essai autour de 221 thèses. En voici des extraits: «Quand l'art devenu indépendant représente son monde avec des couleurs éclatantes, un moment de la vie a vieilli, et il ne se laisse pas rajeunir avec des couleurs éclatantes. Il se laisse seulement évoquer dans le souvenir. La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie.» (thèse 188) «L'art à son époque de dissolution, en tant que mouvement négatif



Extrait du film de Guy Debord de 1973. Le commentaire de ce film est entièrement composé d'extraits de la première édition du livre «La Société du spectacle» et l'emploi des images est orienté par le principe du détournement.