

Les années Pop

15 mars-18 juin 2001, galerie 1, niveau 6

**Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04**

**attachée de presse
Anne-Marie Pereira**

**téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69**

**télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02**

**e-mail
anne-marie.pereira@cnac-gp.fr**

Sommaire

	pages
Communiqué de presse	3
Parcours de l'exposition	
Le plan	10-11
La scénographie	12
Publications	13
Extraits de textes du catalogue de l'exposition	
par Catherine Grenier	15
par Chantal Béret	23
par Martine Lobjoy	29
par Jean-Michel Bouhours	34
Le cinéma	
Le cinéma dans l'exposition	40
Cycles de films	42
Informations pratiques	46
La musique	
Parcours sonore dans l'exposition	47
Compilation CD	49
Grand Forum	50
Autour de l'exposition	55
Informations pratiques	57
Listes des visuels pour la presse	
arts plastiques	58
design	66
architecture	73
Parrainage	
Yves Saint Laurent Rive Gauche et Gucci Group	

Les années Pop

15 mars - 18 juin 2001, galerie 1 - niveau 6

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04

attachée de presse
Anne-Marie Pereira

téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69

télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02

e-mail
anne-marie.pereira@cnac-gp.fr

Une exposition pluridisciplinaire, qui retrace la création issue des mouvements «Pop», dans le domaine des arts plastiques, de l'architecture, du design, du film et de la musique. Elle s'attache à la période de 1956 à 1968 qui voit l'émergence, tant aux Etats-Unis qu'en Europe, de nombreux courants empruntant leur inspiration ou leurs matériaux à la culture populaire.

A travers une sélection exceptionnelle, rassemblant plus de 500 œuvres dont 200 pour les arts plastiques plus de 250 œuvres pour l'architecture et le design et 60 œuvres liées au cinéma, l'exposition traduit l'extraordinaire confluence des recherches dans les différents domaines des arts et du spectacle qui a marqué les années 1950 et 60 - années charnières - et a préludé aux mouvements contestataires de la fin des années 60. De l'émergence d'un mode de vie moderne, d'une culture populaire portée par la vague du renouveau économique et social, rayonne un dynamisme qui irradie toute la vie artistique, dans l'ancien comme dans le nouveau continent.

Fondamentalement positive - dans l'expression de l'adhésion comme du refus - cette période offre un champ ouvert à la libre expérience : du collage, de l'assemblage et du happening jusqu'au renouveau d'une peinture figurative. Ces nouvelles pratiques artistiques ont pour point commun l'ancrage délibéré dans la vie quotidienne. Les «années Pop» voient le retour en force de l'objet et de l'image, avec l'épanouissement d'une iconographie directement empruntée au flux des images générées par la société. Cette appropriation d'images dans la rue, dans les magazines, les bandes dessinées, les journaux, nourrit à la fois l'œuvre des plasticiens, des cinéastes, des designers et des architectes, décloisonne les disciplines, et fait entrer l'art de la rue dans les musées.

L'exposition «Les années Pop» a été réalisée grâce au soutien de Yves Saint Laurent Rive Gauche et Gucci Group

YVES SAINT LAURENT
à rive gauche

GUCCI
GUCCI GROUP

Trois grandes séquences structurent l'exposition :

- 1 - L'art et la culture populaire / les « Nouveaux réalistes »
- 2 - Un renouveau iconographique : les Pop arts
3. Rêve et Contestation (développements et détournements du «Pop»)

1- L'art et la culture populaire / les « Nouveaux réalistes »

Cette large séquence appréhende toutes les expressions internationales d'une création directement nourrie par l'environnement urbain, les objets, les images prélevées et détournées par les artistes. Le cinéma est intégré au parcours des arts plastiques, lui-même en étroite correspondance avec les sections d'architecture et de design.

Les arts plastiques, représentés par un ensemble de 100 œuvres environ, s'articulent autour de trois sections regroupant des œuvres des années 50 et 60 : le Pop art en Angleterre (Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Peter Blake, David Hockney...); les « Nouveaux Réalistes » en France (Arman, César, Daniel Spoerri, Raymond Hains, Christo, Jean Tinguely...); les mouvements « Néo dada » et « art de l'assemblage » aux Etats-Unis (Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Robert Indiana, Larry Rivers, John Chamberlain, Edward Kienholz, Bruce Conner ...), ainsi qu'une évocation du mouvement international Fluxus (Wolf Vostell, George Brecht, Robert Watts, John Cage...). L'armature de cette section, qui n'établit pas de chronologie entre les mouvements mais organise des passages et des confrontations, est constituée par le vis-à-vis de deux grands ensembles d'art l'un européen, l'autre américain.

L'architecture est représentée par trois espaces thématiques :

- « Une architecture Pop ? » pose la question de sa définition à partir des expériences radicales menées au début des années soixante par les Anglais et un cercle d'Autrichiens partagés entre Vienne et New York. La confrontation de ces deux approches culturellement très différentes oppose les protagonistes de la scène anglaise, fascinés par la production de masse, la technologie et les sciences fictions (les débuts d'Archigram et le *Fun Palace* de Cedric Price) aux viennois (Hans Hollein, auteur des célèbres *Transformations*, Walter Pichler, Raimund Abraham). Claes Oldenburg, proche d'Hollein depuis 1958, est présent avec quelques-uns des « giant monuments ». Tous sont concernés par les procédures pop de l'appropriation, qu'ils utilisent sur des modes et avec des perspectives totalement différents, allant du détournement ludique d'une technologie omniprésente aux transpositions poétiques / politiques des « objets ».
- Une seconde séquence traite d'une question typique des « swinging sixties » : *la Maison du Futur*. Face à l'exemple fondateur des Smithsonian en 1956 qui la conçoivent en plastique selon les normes et le *styling* de la production automobile américaine, sont déclinées différentes variations de l'habitat futur- mobile, autarcique, capsule, gonflable... avec les projets de Lonel Schein, François Dallegret / Banham, de la Monsanto House, Matti Suuronen, Arthur Quarmby, David Greene, Angela Hareiter, Johanne et Gernot Nalbach... En contrepoint sont présentés deux exemples de méga-structures d'Arata Isozaki et de Walter Jonas.
- Une troisième séquence, intitulée *clichés made in USA*, présente la vision pragmatique américaine. Des projections sur grand écran présentent d'une part la démarche centrale de Robert Venturi et ses projets des années soixante, notamment la Guild House de Philadelphie, d'autre part sa découverte et sa lecture de Las Vegas, au travers de ses photos prises entre 1965 et 68 et publiées dans cette bible que fut *Learning from Las Vegas*. Simultanément sont projetées des images relatant la fondation du premier Disneyland à Anaheim en Californie, un autre laboratoire de l'« archi-entertainment », expérimenté dans ces villes du divertissement.

Le **design** est représenté par une section *détournement et grande consommation*, qui aborde deux phénomènes imbriqués. Avec le début de la société de consommation naît un nouvel « art de vivre » qui va devenir très vite accessible au plus grand nombre, grâce aux nouveaux matériaux et à la production de masse. Au même moment apparaît dans les arts plastiques la notion de détournement, dont les designers industriels, graphiques et de mode vont s'emparer. Des créations d'artistes et de designers illustrent ces phénomènes (François Arnal, André Casenave, Achille et Piergiacomo Castiglioni, Piero Gilardi, Ennio Lucini, Ingo Maurer, Peter Murdoch, Gaetano Pesce, Gruppo Dam, Superstudio, Roger Tallon, UFO... pour le design de mobilier ; Roman Cieslewicz, Paul Clark, Guido Crepax, John McConnell, Peter Max, Cliff Richard... pour le design graphique ; Yves Saint Laurent pour la mode). Un choix important d'objets du quotidien créés par des bureaux d'études intégrés ou par des créateurs anonymes (arts ménagers, radio, télévision, mode...) ainsi que des objets emblématiques des « fans clubs » complètent cette démonstration.

Au même titre que les journaux, la bande dessinée ou la publicité, le **cinéma** de science fiction, les séries « b » hollywoodiennes, en tant que prototypes d'une culture vernaculaire sont un matériau de référence pour les artistes de l'*Independent Group* en Angleterre ou du Pop Art américain : leurs stars, leurs formats et leurs proportions de l'image cinématographique, leurs couleurs viennent enrichir un nouveau vocabulaire pictural, pour constituer ce nouveau réalisme, détecté de chaque côté de l'Atlantique.

2 - Un renouveau iconographique : les Pop arts

Cette séquence présente le renouveau iconographique de la peinture aux Etats-Unis et en Europe. Elle est caractérisée par une pratique de réemploi d'images existantes extraites des magazines, de la publicité, des bandes dessinées, qui vient revivifier une pratique de la peinture figurative auparavant mise à mal par l'apogée des mouvements abstraits.

Les arts plastiques (100 œuvres environ) s'articulent autour de :

- deux sections thématiques iconographiques réunissant artistes européens et américains : autour de la BD d'une part (Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Mel Ramos, Öyvind Fahlström, Hervé Télémaque, Bernard Rancillac...) et autour des images de magazines et de pub de l'autre (James Rosenquist, Tom Wesselmann, Edward Ruscha, Raymond Hains, Peter Stämpfli, Gianfranco Baruchello...)
- un ensemble de films de performances (Claes Oldenburg, Grooms, Robert Whitman, Jean-Jacques Lebel, Yayoi Kusama, Carolee Schneemann, Martha Minuhin...)
- une succession de présentations monographiques et de confrontations d'œuvres de Andy Warhol, Claes Oldenburg, Martial Raysse, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Alain Jacquet, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Peter Klasen.
- l'évocation de deux lieux emblématiques où se manifestait le lien entre la création et les cultures marginales et populaires :
 - la « Factory » de Warhol est évoquée par un ensemble d'œuvres et d'objets (collages, photographies, photomaton) créés dans l'orbite de ce lieu mythique et liées à la question du cinéma (Jack Smith, Gerard Malanga,...) auxquelles se mêlent une série de documents sonores, affiches, films sur les spectacles pluridisciplinaires de Warhol et du Velvet Underground - Exploding Plastic Inevitable (EPI) (Velvet Underground...). Enfin, cette vision sera complétée par un choix d'œuvres de design graphique et de robes.
 - « The Store » de Claes Oldenburg - célèbre galerie-supermarché dans laquelle l'artiste vendait ses gigantesques reproductions d'objets familiers ou d'aliments et où il réalisait des performances est reconstitué, dans sa version de 1962, pour la première fois avec une telle ampleur.

Le design s'organise en deux sections :

- *les changements de mode de vie*: ils sont mis en évidence à travers des reproductions de « micro-environnements », et d'une sélection de pièces de mobilier conçues par de grands designers (Joe Colombo, Piero Gatti & Cesare Paolini, Verner Panton, Jonathan De Pas / Donato D'Urbino / Paolo Lomazzi & Carla Scolari, Ettore Sottsass...). Cet ensemble vise à illustrer les modifications du cadre de vie, ce dernier traduisant pratiquement « en temps réel », la remise en cause par la société contemporaine des valeurs propres aux générations précédentes.

Un choix de créations de vêtements innovateurs permet de compléter cette évocation.

- *le design spatial*: engins spatiaux, cosmonautes et astronautes ont fortement marqué l'imaginaire collectif: la Science Fiction devenait réalité.

La prolifération de créations, dans tous les domaines du design, illustre cette fascination: meubles, luminaires, radios, tourne-disques, télévisions, vêtements, affiches, bandes dessinées... Outre des objets « anonymes », des pièces de grands designers éclairent ce propos (Eero Aarnio, Gae Aulenti, Mario Bellini, Peter Ghcycz, Joe et Giani Colombo, Yonel Lébovici, Cesare Leonardi et Franca Stagi, Vico Magistretti, Verner Panton, Gino Sarfati Roger Tallon, Marco Zanuso et Richard Sapper... et, pour la mode, Pierre Cardin, André Courrèges - photomontage réalisé par Peter Knapp -, Paco Rabanne - photographie d'un modèle porté par Françoise Hardy).

Le cinéma n'a pas échappé à l'esprit de l'époque, ni aux sirènes d'un mouvement dans lequel se reconnaissait la jeune génération. L'un des artistes majeurs du mouvement, Andy Warhol, figure emblématique de la scène underground new yorkaise des années 60 eut parallèlement à son œuvre plastique une carrière de cinéaste: plus d'une centaine de films recensés à ce jour, dont *The Chelsea Girls*, film underground qui connut un réel succès commercial. Warhol fut à la fois porté par une génération de cinéastes « underground » ou « expérimentaux » de cette époque, tels que Jack Smith, Stan Brakhage, Ron Rice ou Kenneth Anger etc... et en devint le héraut.

Avec la Factory warholienne c'est un modèle hollywoodien alternatif, underground, qui invente ses propres mythes, ses superstars, sa « politique du sexe ».

Les années Pop 1956-68 correspondent à l'émergence de cinémas d'auteurs, qui tentent une autonomisation d'avec l'industrie cinématographique. La nouvelle vague, le Free Cinema, le New American Cinema ont en commun la recherche d'un nouveau rapport entre la fiction et la réalité au travers de la figure de l'acteur, et qui fait largement écho à la problématique d'une nouvelle représentation picturale.

3 - Rêve et Contestation (développements et détournements du « Pop »)

Cette dernière section rend compte à la fois des succès et du développement d'une imagerie « Pop » qui propage, non sans ironie, l'image d'une « société heureuse » et d'un courant qui détourne l'esthétique même du « Pop art » à des fins critiques. Réalisées à la veille des grands mouvements sociaux de 1968, ces œuvres se situent dans un courant contestataire qui utilise le support devenu alors très populaire de l'iconographie Pop.

Elle comprend une sélection d'œuvres plastiques autour du « rêve Pop »

(David Hockney, Richard Artschwager, Gérard Gasiorowski, Malcolm Morley, Peter Stämpfli...) et d'un « Pop critique » (Hervé Tétémaque, Öyvind Fåhlström, Equipo Crónica, Michelangelo Pistoletto, Jacques Monory...); de l'irruption de la dimension technologique dans l'art sous l'impulsion de Billy Klüver et du « Experiments in Art and Technology » (dont nous verrons deux des mythiques *Nine Evenings* consacrés à Öyvind Fåhlström et Robert Rauschenberg).

Une séquence **architecture** « Agit Pop » expose une seconde génération d'architectes, européenne, dont l'implication, dans ces années de contestation continue, les amène à prendre une distance critique par rapport à l'optimisme technologique et *fun* d'Archigram. Autour des thèmes de la mobilité et du gonflable apparaissent des mouvements critiques, voire utopiques (Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co, Zünd-up, Johanne et Gernot Nalbach, Angela Hareiter en Autriche, Archizoom, Superstudio, UFO, 9999 en Italie, Utopie en France. Simultanément à l'un des derniers projets majeurs d'Archigram, *Instant City*, émerge une culture du nomadisme « on the road » à travers casques, vêtements, capsules spatiales, mobile home... et celle du gonflable, sous toutes ses formes, y compris dans les happenings architecturaux symboles d'une société gonflée et de sa critique subversive.

En Italie se mettent en place, sous l'influence du Pop, les débuts du mouvement radical.

Deux sections **design** complètent le parcours : l'une est consacrée au *rêve pop* à travers du mobilier d'artistes (Allen Jones, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque...).

La deuxième retrace, à travers des documents graphiques (affiches, tracts, bandes dessinées...) la naissance de la contestation, et son apogée à la fin des années 60 et au début des années 70. Ce témoignage d'une époque marquée par la révolte, l'utopie et les excès qui en découlent, se traduit par une sélection d'affiches et de tracts, et par une réalisation multimédia, mettant en perspective les créations graphiques emblématiques et les événements historiques, sociologiques, et politiques contemporains. Outre une sélection de photographies dites « de presse », cette section présente des créations de nombreux designers graphiques, allant des affiches psychédéliques de la Côte Ouest américaine, aux affiches contestataires de mai 68, contre la guerre du Viêt-Nam, soutenant le Black Power... en passant par les murs peints londoniens, les affiches de concert et les pochettes de disques des groupes « Pop ».

Le cinéma, sous la forme de films d'artistes, d'une part, et de captations de performances de l'autre, accompagne tout le parcours. La sélection comprend notamment : *Montgomery, Alabama* de Rudy Burckhardt, *A Movie* de Bruce Conner, *Homage to Jean Tinguely's Hommage à New York* de Robert Breer, *Broadway by light* de William Klein, *La verifica incerta* de Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, *Tarzan and Jane, Regained, sort of...* et *Vinyl* d'Andy Warhol, *Warhol's Exploding Plastic Inevitable* de Ronald Nameth, ainsi que des performances de Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Carolee Schneemann, Robert Whitman...

De la même façon, **la musique** (Pop et musique expérimentale) intervient dans chacune des sections de l'exposition :

- Musique pop, entre autres : The Beatles, The Beach Boys, The Birds, The Buckingham, The Creation, Fleur de Lys, Margo Gurych, The Jaynetts, Anna Karina, The Kinks, Lemon Pipers, Love, The Mar-Keys, The Monkees, The Rolling Stones, Sagittarius, Strawberry Alarm Clock, Super Stocks, The Tapes, The Tempters, Tomorrow, The Tornados, The Turtles, The Velvet Underground, The Who...
- Musique expérimentale : John Cage, Morton Subotnick, Terry Riley, Pierre Henry, La Monte Young, Vladimir Ussachevski, Louis et Bebbe Barron...

Autour de l'exposition

• Cinémas

L'exposition s'accompagne d'une importante programmation de films (cinéma 1, niveau 1; cinéma 2, niveau -1) : films de fiction, films expérimentaux, films d'artistes, films politiques.

La programmation cinéma, autant dans le domaine du cinéma expérimental que du cinéma d'auteur ou commercial, s'attachera à montrer un large éventail des thèmes et des symboles illustrés par le mouvement Pop, aux Etats-Unis et en Europe.

Des domaines divers seront abordés : les rapports entre le cinéma et les années 60, riches en bouleversements de toutes natures, ainsi que la naissance de la société de consommation, la puissance montante des médias, qui illustreront la contestation (pacifisme, libération sexuelle, drogue), par la pop music, la publicité, la mode.

• Musique

Une soirée de concerts de jeunes musiciens.

• Conférences/animations

Rencontre avec le créateur Bernard Rancillac, le 19 mars à 19h

• Le Collège du Centre

Cycle de conférences les 17 mars, 7 et 21 avril à 11h30

• Grand Forum

Un forum international, les 22-23-24 mars, permettra de réunir les acteurs et les témoins de ce moment magique. A travers le fil conducteur du Pop, ce sont toutes les disciplines qui sont interpellées. Avec une interrogation : par quelle alchimie un courant artistique devient-il un phénomène de civilisation ?.

Publication

Le catalogue de l'exposition, publié aux Editions du Centre Pompidou, sous la direction de Mark Francis, présente la chronologie des années pop, rassemblant un millier d'images, documents, textes fondamentaux, archives... le plus souvent inédits en français, et mettant en regard toutes les disciplines : arts visuels, architecture, design, cinéma, musique, bande dessinée, mode... Cette chronologie est accompagnée de textes critiques des commissaires de l'exposition.

format 26 x 26, 420 pages,

prix indicatif : 360F soit 54,88€ (broché) ; 440F soit 67,88€ (relié).

Informations pratiques

Exposition ouverte au public du 15 mars au 18 juin,
tous les jours sauf le mardi
horaires : de 11h à 21h
nocturnes : le jeudi de 21h à 23h
tarif : 50 F (7,62 €) - tarif réduit : 40 F (6,1 €)
billet donnant également accès aux collections du Musée national d'art moderne
aux expositions temporaires, à l'Atelier Brancusi, à la Galerie des enfants.
accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du Laissez-passer
annuel).

Pour plus d'informations : www.centrepompidou.fr/expositions/pop

Commissaire général

Catherine Grenier, conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

commissaire de la section architecture

Chantal Béret, conservateur au Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle, Centre Pompidou

commissaire de la section design

Martine Lobjoy, conservateur au Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle, Centre Pompidou

commissaire de la section cinéma

Jean-Michel Bouhours, conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

chargée de réalisation

Claire Blanchon

programmation musicale

Groupe yé-yé (Fabrice Hubert et David Leloup)

architecte de l'exposition

Laurence Fontaine

La scénographie

Un parcours pluridisciplinaire

Le plan de l'exposition s'organise autour de deux points forts, deux "rotules" qui forment l'articulation de l'ensemble : il s'agit de deux salles circulaires "pivots" consacrées à la présentation des "performances" et du "design spatial". Tout d'abord contournées, puis plus tard dans la déambulation, traversées, elles sont l'expression des points de convergence des différentes disciplines. Il en résulte un parcours linéaire à flux croisés permettant des regards multiples et une souplesse du déroulé de l'exposition qui s'organise en "8".

Un plan paysager

Le plan s'est élaboré dans une recherche constante de l'équilibre entre une fluidité et le besoin de cloisonnements. Les tensions et les perspectives ménagées tendent à donner à l'espace un caractère paysager, illustrant un art à la croisée d'inspirations multiples puisées dans la ville, les médias, la publicité, le quotidien. Ce plan répond ainsi à la grande diversité des besoins dans les différentes sections de l'exposition : espace "urbain" ouvert et permettant les vis-à-vis pour les "nouveaux réalismes", espace plus muséographié pour les "Pop arts", espaces synergiques pour l'architecture et le design.

Matières et couleurs

Les parois sont essentiellement rectilignes et blanches, laissant agir l'explosion de couleurs et de formes des œuvres des mouvements pop. Des ponctuations de couleurs appuient les tensions, la dynamique du plan ; ainsi le rouge, présent dans l'entrée de l'exposition se poursuit dans le premier passage circulaire, insufflant une direction vers "les nouveaux réalismes" ; le deuxième passage circulaire, orange, amène le visiteur aux projets architecturaux "d'Archigramm".

Les couleurs participent également à l'identification de certains espaces. Des raies de lumière dans l'épaisseur de parois de plexi coloré font séparation des cabines de visionnages de la salle cinéma "performances". La teinte des planchers inclinés, supports de mobilier dans les salles design caractérisent chaque période : orange pour détournement et grande consommation, violet pour nouveaux modes de vie, et bleu pour design spatial. Les plateaux de présentation des maquettes d'architecture orange pour "house of the future" et jaune pour "agit pop" participent à cette même logique.

La "vague"

Traduction de la nécessité demande de protéger les œuvres par la mise à distance du public, "la vague" en matière plastique transparente, ondule et dessine une double peau, devient un élément fort de scénographie, donne une dynamique au plan, une autre lecture. La vague prend au gré de l'accrochage des œuvres, des formes, hauteurs et couleurs différentes, elle se transforme en élément de présentation des œuvres. Permettant de formaliser le lien qui relie les différentes disciplines, elle donne une idée de vie, de mouvement. Elle matérialise une réponse éphémère à un choix d'accrochage, à un moment précis. A une exposition...

Les ouvrages suivants sont également publiés à l'occasion des "années Pop" :

Album de l'exposition

Cet album offre un parcours de l'exposition à travers un choix d'œuvres représentatives et de citations choisies.

Conception : Isabelle Merly

Conception graphique : Vincent Lecoq

format : 27 x 27

60 pages - 70 reproductions

ISBN : 2-84426-082-9

prix : 49 F - 7,47 euros

Hors-Série

Une coédition Centre Pompidou / Gallimard Découvertes est également publiée.

Cet ouvrage, présenté par Christophe Domino, est composé de huit modules dépliant.

format : 12,5 x 17,5

ISBN : 2-07-076089-8

prix : 49 F - 7,47 euros

Contacts Presse

Editions du Centre Pompidou

Danièle Alers, attachée de presse

Evelyne Poret,

e-mail : evelyne.poret@cnac-gp.fr

tél. : 01 44 78 15 98

fax : 01 44 78 14 44

Publications

Editions du Centre Pompidou

Le catalogue de l'exposition : Les Années pop

Publié à l'occasion de l'exposition *Les années Pop*, cet ouvrage de référence propose, en 420 pages et près de 1000 images et documents, la chronologie internationale de la création artistique (arts visuels, architecture, design, cinéma, musique, mode, littérature...) entre 1956 et 1968.

Il ne s'agit pas ici d'un nouvel ouvrage d'histoire de l'art sur les mouvements picturaux que furent le Pop Art ou le Nouveau Réalisme, mais du vaste panorama d'une époque, qui fait dialoguer, année après année, les images (plus de 900 reproductions d'œuvres, photographies documentaires, films, archives) et les textes, pour lesquels le parti a été pris de ne publier que des écrits d'époque, soit un corpus de 170 essais, articles, manifestes, correspondances, interviews d'artistes, documents... souvent inédits ou indisponibles en français (on trouve ainsi des écrits de Laurence Alloway, Reyner Banham, André Bazin, Andrea Branzi, Guy Debord, Umberto Eco, Philippe Garrel, Allen Ginsberg, Jean-Luc Godard, Hans Hollein, Jonas Mekas, Alison et Peter Smithson, Susan Sontag, Hunter Thomson...).

Les arts plastiques y occupent, bien entendu, une place centrale, dans le souci d'un équilibre constant entre la présence des "icônes" des années pop, œuvres majeures des artistes anglais (Hamilton, Blake...), américains (Lichtenstein, Warhol, Johns, Rosenquist, Oldenburg...), allemands (Richter, Polke...) ou français (Jacquet, César, Arman, Hains, Villeglé...), et la découverte ou la redécouverte d'œuvres moins connues, de Ray Johnson à Öyvind Fahlström ou Daniel Pommereulle.

Le cinéma y est également très largement présent, à travers le cinéma expérimental underground (Jack Smith, Bruce Conner, Andy Warhol...), les films de performances et happenings, par l'évocation de la production hollywoodienne, source iconographique privilégiée du pop art, ou encore celle des œuvres cinématographiques majeures de cette période, de *A bout de souffle* à *Blow up* en passant par *Vertigo*.

Le design est, quant à lui, évoqué tout à la fois à travers le mobilier - les objets détournés, les meubles gonflables -, les objets de grande consommation, la mode et le graphisme (affiches, bandes dessinées, pochettes de disques...).

Un accent tout particulier est enfin mis sur la créativité architecturale des années pop, de l'architecture de loisirs (Las Vegas, Disneyland...) à l'architecture utopique ou contestataire anglaise, autrichienne ou italienne.

Catalogue de l'exposition *Les Années pop*

sous la direction de Mark Francis

Textes introductifs de Catherine Grenier, Chantal Béret,

Jean-Michel Bouhours, Martine Lobjoy

Conception graphique : c-album

Thiphaine Taisne, Jean-Baptiste Taisne

420 pages - format 28x28

450 illustrations couleur - 450 noir et blanc

Edition reliée : 440 F. - 67,08 euros - ISBN : 2-84426-080-2

Edition brochée : 360 F. - 54,88 euros - ISBN : 2-84426-081-0

Extraits de textes du catalogue de l'exposition

Nouveaux réalistes et pop art, l'art sans l'art

Catherine Grenier

Contrairement à l'opinion commune et par-delà l'étude fouillée des différences historiques et structurelles, ce qui frappe à l'examen de l'art de la décennie qui s'étend du milieu des années cinquante au milieu des années soixante, c'est l'extraordinaire gémellité de la création qui se développe en Europe et aux États-Unis. Les similitudes, les synchronismes, les résonances qui se révèlent à profusion dans de courtes périodes de temps : les années 1958-1960, 1961-1963, 1964-1965..., et relient en tirs croisés les scènes de Londres, Paris, New York, Los Angeles, Stockholm, Berlin, etc., marquent l'instauration d'une nouvelle temporalité de la création occidentale, voient l'émergence de flux, d'impulsions simultanées faisant pièce aux traditionnels jeux d'influence comme à l'historiographie qui s'y attache (...)

En dépit de conditions économiques et sociales qui diffèrent profondément entre les deux continents occidentaux (l'Europe sort à peine des traumatismes de la guerre) et de conditions culturelles également différentes (les États-Unis se lancent notamment dans une action en faveur d'une identité nationale forte), le contexte international s'unifie avec le développement de la "société de consommation" et le triomphe de la mécanisation qui la favorise et la relaie(...).

Dans le domaine des arts plastiques, les artistes vont prendre le contre-pied d'une modernité que les circonstances historiques ont jetée dans le doute d'elle-même, repliée dans l'introspection ou la sublimation, pour s'affronter de nouveau au monde – et à cette nouvelle société –, pour se colleter avec le réel, s'affranchir de toute posture héroïque ou morale. Rien ne caractérise mieux cette période que son optimisme, présent dans l'adhésion comme dans la contestation, et qui recouvre même les humeurs plus mélancoliques d'artistes comme Andy Warhol, Martial Raysse ou Gerhard Richter, ou les critiques acerbes de Wolf Vostell, George Hamilton ou Bruce Conner(...)

Nouveau Réalisme ou pop art ?

Alors que "pop art" est un titre éclatant, qui met en correspondance un mouvement de masse et un courant artistique, et résonne du timbre d'une époque, "Nouveau Réalisme" est un énoncé combattant, qui prend position dans l'histoire de l'art du siècle en préconisant une posture particulière de l'artiste dans le monde. Tous deux sont le fait de critiques d'art : le premier terme est inventé par le critique anglais Lawrence Alloway, qui décrit plutôt une mouvance culturelle qu'il voit poindre à Londres, avant que le terme ne fasse florès aux États-Unis, où il s'appliquera au groupe des peintres liés à une iconographie populaire ; alors que le second est forgé par le critique français Pierre Restany, en concertation avec un groupe d'artistes qui se constituent en mouvement sous cette bannière et se coalisent autour d'un manifeste. Si, plus tard, le terme "pop art" s'est trouvé recouvrir bien d'autres dénominations épisodiques et même englober un "Nouveau Réalisme" qui avait réussi, le temps d'une exposition jalon, à s'élargir à un groupe d'artistes américains, c'est au prix d'une confusion. Tout en assurant une large audience à un phénomène artistique mondial, cet amalgame ne fait la part ni de la chronologie ni des spécificités de deux états de la création, pourtant bien distincts malgré leurs multiples interférences.

En effet la création dans cette période s'articule en deux phases et deux constellations qu'il est significatif de distinguer. Celle que j'appellerai les "nouveaux réalistes", dont les premières manifestations voient le jour au milieu des années cinquante, est marquée par sa rupture avec les abstractions et une pratique du collage, de l'assemblage, du déplacement, de la performance qui place au cœur de l'art l'objet réel, emprunté à l'univers quotidien et vulgaire. Référencées au mouvement dada, ces pratiques se renouvellent avec une coïncidence étonnante tant en France, en Italie, en Allemagne, en Suède qu'à New York et sur la côte Ouest des États-Unis. Les nombreuses dénominations qui fleurissent, parmi lesquelles "art de l'assemblage", "néo-dada", "junk art", "art of the vulgarian", "Nouveau Réalisme"(...) – désignant des artistes aussi différents que Raymond Hains, Arman, César, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Mimmo Rotella, Öyvind Fahlström, en Europe, John Chamberlain, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Robert Watt, Robert Indiana, Bruce Conner, aux États-Unis – recouvrent toutes une même attention au réel dans ses composantes les plus ordinaires, voire dévaluées, l'intérêt pour la rue, les magazines, la voiture, les objets ménagers, les déchets, directement prélevés au vif d'une vie quotidienne urbaine. Si le "Nouveau Réalisme" désigne spécifiquement un mouvement français motivé par des intentions et un positionnement particulier, on peut néanmoins a posteriori qualifier de "nouveaux réalistes" tous ces mouvements amorcés dans le contexte des années cinquante, souvent sporadiques, qui réintroduisent simultanément, dans des situations culturelles différentes, l'art dans l'éclairage de ce "réalisme" qui avait placé la création du XIXe siècle en contact direct avec la réalité sociale, aux antipodes de l'idéalisme et du romantisme comme de l'art pour l'art. (...)

Cette descente dans le réel est amorcée par dès le début des années cinquante : en Europe, Raymond Hains, Vitteglé et Mimmo Rotella arrachent ces affiches qui, depuis l'après-guerre, tapissent les rues et dissimulent les terrains vagues (...); Eduardo Paolozzi s'engage sur les traces de Kurt Schwitters en réunissant dans ses carnets des constellations d'images découpées dans les magazines populaires ; l'Independent Group qui, à Londres, réunit des représentants de différentes disciplines, mène à l'ICA (Institute of Contemporary Art) ses réflexions expérimentales sur l'art et la culture de masse. Aux États-Unis, les artistes gravitant autour de la Beat Generation introduisent des objets insignifiants et triviaux dans leurs pratiques, souvent post-surréalistes, de collage et d'assemblage. L'activité de John Cage et les expériences menées au Black Mountain College, auxquelles participent, entre autres, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham, préfigurent les happenings et favorisent une dimension collective et transdisciplinaire de la création artistique(...)

En 1960 naît le pop art, nouveau mouvement auquel se rallient plusieurs des artistes "nouveaux réalistes" (...)

En 1964, le mouvement s'est imposé et étend ses ramifications dans toutes les sphères géographiques et culturelles. Au-delà d'un art "pop", on peut identifier une attitude "pop" face au monde, un environnement "pop", une esthétique "pop". (...)

Au moment même où le pop art triomphe apparaissent des œuvres de détournement et de dérision qui empruntent les formes mêmes de cet art. Se développe en effet, aux États-Unis, et surtout en Europe, une critique interne de l'imagerie et de la neutralité idéologique du pop art, qui emploie pour vecteur l'efficacité de son esthétique(...)

Souffle puissant, le pop art s'épuise dans les modulations des pop arts qui transforment sa nature. Positif et vivace, il s'étirole sous l'effet du Temps et de l'Histoire. Délibérément superficiel, il souffre de se voir adjoindre une épaisseur qui l'englue.

En 1966, alors qu'il touche à son plein développement, le pop art en tant que mouvement vivant s'affaiblit, l'énergie tourne au style, les principaux artistes opèrent un retour sur eux-mêmes et se déterminent : certains opteront pour la reprise en main de l'écriture pop considérée en tant que médium spécifique, d'autres ouvriront un nouveau chapitre de leur carrière. L'impulsion pop a vécu, laissant place à une constellation de mouvements dérivés qui réintroduisent la narration et la critique au cœur de la peinture figurative.

Les nouveaux réalismes : l'assomption du banal

Associer à la notion de réalisme tous les mouvements qui précèdent le pop art - parfois qualifiés de "pré-pop" - me paraît plus pertinent que d'insister sur sa parenté (indéniable pour bien des artistes) avec le dadaïsme (lequel, formellement, a eu recours au réalisme). Cela permet d'inscrire les "nouveaux réalismes" à la jonction de deux grandes trajectoires de la modernité : la ligne majeure qui conduit de l'une à l'autre des différentes "abstractions" et l'arabesque plus sinueuse et souvent souterraine des "réalismes". Les nouveaux réalismes marquent ainsi le passage de l'art et de l'idéologie "moderne" à l'art que l'on va qualifier alors de "contemporain" [...]

L'artiste "réaliste" est un récepteur : il est imprimé par la société, imprimé par l'art lui-même, dont il définit non plus les formes mais seulement les vecteurs. Actif dans sa quête d'objets et de témoignages, il aspire à un niveau toujours plus élevé de passivité dans le processus de création - depuis l'utilisation du hasard par Rauschenberg dans ses assemblages jusqu'à la passivité totale de César dans ses compressions, en passant par toutes les formes du readymade "assisté" ou corrigé que pratiquent les artistes américains aussi bien qu'européens. Cette prédominance de l'objet réel dans l'art mais également sa préséance sur l'art est ce qui permet de relier, par-delà des différences de style, d'intention, d'école, des artistes aussi différents que ceux de la côte Est et de la côte Ouest des États-Unis, ou les artistes européens et américains. (...)

Dans le domaine de la peinture même, l'attachement au réalisme ne se traduit pas seulement par le parti figuratif qu'adoptent les artistes, et qui tranche avec les courants abstraits, même quand leur style emprunte encore à une abstraction gestuelle et lyrique. Elle s'exprime aussi par l'iconographie qu'ils exploitent et par la création d'images de seconde main. (...)

Souvent agressif, vulgaire, épicé de connotations sexuelles, cet art se veut en phase avec le monde / l'environnement contemporain dans ses manifestations les moins contraintes, les plus éloignées de l'univers du goût et des conventions. (...)

Sans vouloir imposer une généalogie linéaire à une histoire qui se développe sur des territoires géographiques et culturels différents, on doit souligner le rôle déterminant qu'ont joué les diverses formes de "performances" - events et happenings aux États-Unis, et actions de différente nature en Europe - dans le rapprochement de l'art et du réel opéré par les nouveaux réalismes et le pop art. On a souvent pointé l'influence des expériences menées par John Cage, Merce Cunningham et Allan Kaprow sur des artistes qui, eux-mêmes, participeront ou organiseront de nombreuses performances, comme Robert Rauschenberg, Jim Dine ou Claes Oldenburg. Mais on n'a pas toujours accordé suffisamment d'importance aux événements faisant intervenir l'action et le mouvement dans les premières manifestations du Nouveau Réalisme, qu'il s'agisse du nouveau concept d'expositions-dynamiques de l'Independent Group, à Londres, puis des festivités Fluxus qui essaient à travers l'Europe et les États-Unis. (...)

En France, l'intégration du mouvement – à la fois association du temps réel à l'art et interaction entre l'œuvre et le monde – est un facteur important dans le travail des Nouveaux Réalistes, auquel s'ajoute l'affirmation d'une dimension physique et sociale de la procédure de création. Le mouvement, consacré dans une exposition à la Galerie Denise René en 1952 comme l'antidote à l'académisation de l'art abstrait, est bien entendu la composante essentielle des œuvres de Jean Tinguely – les seules, pratiquement, à se conformer à la notion de création éphémère qui hante l'époque. Mais, chez tous les tenants du Nouveau Réalisme, les œuvres témoignent d'une action préalable, nettement distincte des techniques artistiques conventionnelles : arrachage des affiches ou de palissades par Raymond Hains, Villeglé, François Dufrêne et Mimmo Rotella ; confection de repas dont les reliefs seront "piégés" par Daniel Spoerri ; récupération ou réalisation collective de "poubelles" par Arman, qui s'engage ensuite dans des actions plus violentes perpétrées sur les objets avec les *Colères* ; compressions de César ; empaquetages d'objets par Christo ; spectacles des *Anthropométries* de Yves Klein et des Tirs de Niki de Saint Phalle... Les œuvres des Nouveaux Réalistes portent les actes préalables à la constitution de l'objet d'art à la connaissance du public, jusqu'à parfois l'y faire participer. Cette intégration du mouvement (puis du son et de l'image animée – télévision et film) dans l'œuvre et la mise au premier plan de la démarche physique et sociale de l'artiste constituent des facteurs de rapprochement entre artistes européens et américains au tout début des années soixante. [...]

Le pop art : le miroir et ses simulacres

Si les "nouveaux réalistes" s'étaient signalés par leur refus du pathos égocentrique et de l'intériorité qui nourrissaient les courants abstraits de l'après-guerre, les artistes pop vont cultiver une attitude résolument anti-sentimentale, adoptant une posture d'indifférence qui se marque dans le retour à la mimésis et dans la limitation à une imagerie de seconde main, choisie ou, mieux encore, aléatoire. Ces deux éléments, représentation fidèle et anesthésie de la subjectivité, constituent les caractères essentiels du pop art, à partir desquels chacun des artistes va développer sa création propre avec une marge de manœuvre réduite. Opérant un retour à l'image, le pop art se caractérisera par un retour à la peinture de chevalet. [...]

Dans la reproduction fidèle du modèle, l'idée de reproduction prime et l'emporte sur le respect, souvent relatif, de la fidélité, qui sera plus tard l'apanage des hyperréalistes. La caractéristique de tous ces artistes est de s'appliquer à reproduire non pas l'objet lui-même, mais une reproduction de l'objet. Un artiste pop ne peint pas une bouteille de Coca-Cola, mais une image publicitaire représentant une bouteille de Coca-Cola, ne peint pas Marilyn Monroe mais une photographie de Marilyn, ne peint pas le mot "art" mais une représentation graphique du mot "art". De ce fait, l'insistance portera sur l'identification de l'image en tant que reproduction d'image. La composition de l'œuvre va assurer cette fonction, et on verra se développer une esthétique spécifique de la médiation.

L'anesthésie de la subjectivité de l'artiste, deuxième attribut du pop, se manifeste à toutes les étapes de la création : dans le choix de sujets anodins et triviaux, perçu comme un non-choix, dans l'utilisation d'une image de seconde main, dans la mise au point de techniques qui suppriment la "touche" et toute implication physique de l'artiste,

dans l'abandon de toute perspective – donc de l'affirmation d'un "point de vue" –, enfin dans la composition même, qui pourrait être l'espace de la respiration de l'artiste mais qui est conditionnée par la nécessité de mettre en évidence l'image empruntée. (...)

Véhicule de l'art depuis la naissance du monde moderne, le tableau est constitutivement empreint d'une valeur de référence et d'une qualité exemplaire. Le pop art va croiser ces qualités avec les composantes qu'il tire de l'analyse des nouvelles formes populaires, artistiques ou non. Comme le cinéma, il va élargir son champ d'action à tous les territoires de la vie et du monde, ce qui explique d'ailleurs sa proximité avec la performance, qui l'accompagne comme elle a accompagné les "nouveaux réalistes". Comme la publicité, il va renforcer la séduction de l'image par des moyens plastiques qui en renforcent l'efficacité : contrastes de couleurs vives, simplicité d'une composition plane, jeux d'échelle et agrandissement spectaculaire magnifiant l'image ordinaire. Comme les magazines, il va jouer de la saturation de l'image et de la répétition. On retrouve là le principal agent de ressourcement de l'art moderne : l'emprunt aux images populaires, qui se manifeste depuis Seurat et Toulouse-Lautrec jusqu'à Dubuffet, et auquel ont eu recours successivement tous les mouvements modernes. (...)

La machine comme art, l'art comme machine

La mécanisation, qui est l'agent de transformation le plus radical de la société moderne et a engendré les formes d'art nouvelles de la photographie et du cinéma, est le principal objet de fascination tout autant que de répulsion des artistes du XXe siècle. L'artiste-machine, sous le signe duquel se place Warhol, est dans la ligne de mire de tous les créateurs depuis le début du siècle. (...)

Marquées par l'immense intérêt que suscite la conquête de l'espace, les années cinquante puis la décennie suivante voient le développement d'une littérature populaire de science-fiction et la prolifération d'une imagerie qui décline à l'infini les fantaisies utopistes d'une société robotisée. La machine à peindre apparaît pour les artistes comme le remède à la décadence et à la prééminence de l'artiste sur l'art. (...)

L'importance que prend la machine chez les "nouveaux réalistes" n'est donc pas surprenante. Qu'elle soit modèle de l'iconographie – image de la voiture et des robots ménagers chez Hamilton et chez plusieurs autres des pop anglais –, objet de l'art dans les constructions de Tinguely ou de Kienholz, matériau des assemblages de Chamberlain, Arman ou Rauschenberg, substitut de l'artiste dans les compressions de César, la mécanique, au sens propre ou au sens figuré, s'oppose pour ces artistes à la sentimentalité et au sublime qu'ils révoquent. Les performances, de la même façon, sont plutôt régies par une mécanique que par une dramaturgie. Le geste machinal y prime souvent sur le geste théâtral. Cependant, ces artistes marquent leur préférence pour les mécanismes erratiques, pour les accidents et les effets du hasard, mais aussi pour les machines sales, bruyantes ou cassées qui conservent à leur engagement réaliste un esprit poétique. L'art des "nouveaux réalistes" s'établit sur une "crise du moi" comparable à celle que traduisait, chez les romantiques, l'invention du simulacre. Si Tinguely invente une machine à peindre, si Spoerri fait réaliser ses tableaux par le public qui mange dans sa vaisselle, si Johns s'efface derrière l'emblématique submergeante du drapeau américain, si Rauschenberg entend "dépersonnaliser", comme il le dit, sa dynamique picturale en la rendant machinale, si Hains se contente de transférer ses affiches décollées sur un châssis, il reste néanmoins que l'effacement de l'artiste ne résiste pas au plaisir du faire et à la jubilation devant l'effet heureux d'un

“hasard” souvent bricolé, ou du moins bien choisi. On a de ce fait, avec raison, opposé l'esthétique “chaude” de ces artistes – y compris ceux qui, comme Rauschenberg, Johns ou Dine, ont été associés au pop art – à l'esthétique “froide” du pop art. Le “je veux être une machine” de Warhol ainsi que son affirmation (exagérée mais courageuse) de ne pas faire lui-même ses peintures sont des provocations qui, tout en participant à l'édification d'une mythologie, mettent au diapason, de manière radicale, la posture de l'artiste et l'esthétique industrielle qu'adopte le pop art. Non plus technicien mais machine, l'artiste pop se place en position de disponibilité vis-à-vis de l'extérieur (...)

Une large gamme de techniques et de matériaux est empruntée à la sphère de la production industrielle, pour que l'œuvre nécessite toujours moins d'intervention directe de l'artiste, toujours moins d'expressivité du rendu de l'image. L'effacement de l'artiste est la cause et la contrepartie d'un effacement de l'art, tout au moins dans ses manifestations habituelles. On se souvient du geste iconoclaste de Rauschenberg effaçant à la gomme un dessin de De Kooning, de ses proclamations sur la nécessité de “vider le vide de la toile blanche”, de l'exposition du “Vide” de Klein, de la musique du silence⁴ de Cage. Dans ce besoin absolu d'effacement, de déblaiement, tient toute une aspiration de l'art à une renaissance qui trouve son fondement dans les données essentielles de l'être : le temps, la vie, le monde. Cet allègement du poids du symbolique et du culturel au profit du réel passe par la trivialisation de l'acte artistique, comme de l'artiste, ainsi que par la désacralisation de l'intellect. (...)

En conséquence, alors même que le pop art revitalise une peinture figurative que l'on croyait obsolète, c'est la notion de chef-d'œuvre qu'il abolit. (...)

On a beaucoup parlé des “icônes” du pop art, mais ces icônes sont conçues par les artistes comme reproductibles, et multipliées à de nombreux – voire très nombreux – exemplaires, dans des formats différents. (...)

Les sujets de représentation ne sont pas choisis pour leur originalité ou leur raffinement, mais retenus au contraire pour leur caractère populaire et universel. On ne peut pas affirmer pour autant que l'esthétique n'entre pas en jeu dans l'économie générale du tableau : elle est présente à l'origine de l'image, dans la préoccupation du concepteur du produit commercial reproduit de rendre séduisants son objet et l'image de cet objet. (...)

Par le choix – ou plutôt le non-choix – des sujets, par l'apparence manufacturée donnée à l'art, par la position, au vrai ou au figuré, de l'artiste comme “machine à peindre”, les artistes pop “objectent à la responsabilité” et récusent l'idée de chef-d'œuvre.

Hors limite, l'art s'affranchit de l'art

Le principal trait commun des nouveaux réalistes et des pop art est leur faculté permanente d'assimiler des réalités qui leur sont extérieures, que celles-ci ressortissent à d'autres pratiques artistiques : cinéma, photographie, danse, théâtre, musique, littérature, ou qu'elle soient tirées de la vie quotidienne et du monde moderne. (...)

Sortir de la “chapelle”, faire pièce à l'élitisme et au subjectivisme, participer à la culture du temps sont des aspirations qui touchent au même moment des artistes et des intellectuels désireux d'inscrire l'art dans une perspective d'émancipation et

d'internationalisation. En France, les Nouveaux Réalistes ouvrent le champ de leurs pratiques au divertissement, à l'interaction avec le public, et même à la cuisine... À New York, les happenings organisés par Allan Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Whitman, font participer le public à toutes sortes d'actions, des plus théâtrales aux plus anodines. (...)

On pourrait rappeler maints événements sporadiques ou réguliers qui propulsent l'art hors de ses limites, élargissent son champ à la société tout entière, sa pratique à la multiplicité des pratiques (usages) et des comportements.

Partie prenante de cette explosion des conventions, l'art se réinvente dans de nouvelles règles, dont les principales sont la fidélité au réel et le rejet du factice comme de l'artifice. Les "nouveaux réalistes" engagent l'art dans cette voie, qui se trouvera confirmée par le pop art. Ils proposent ainsi un écorché du monde, en dévoilent les entrailles, mettent au jour les mécanismes de digestion et d'excrétion, exposent les rebuts. L'objet que l'artiste prélève dans le réel restitue d'autant mieux la vie qu'il a été utilisé, sali, jeté. La rencontre aléatoire des objets n'échafaude plus une "composition" (...)

En œuvrant pour libérer l'art de sa soumission à un espace mental privé et pour abolir les frontières entre le spectateur et l'artiste aussi bien qu'entre l'art et le banal, l'art minimal puis l'art conceptuel vont emboîter le pas au pop art. (...)

Transposant et radicalisant l'attitude des artistes pop, Robert Morris présente en 1963 à la Green Gallery – haut lieu du pop art qui a l'année précédente accueilli le Store de Oldenburg – plusieurs de ces "formes neutres" qu'on a qualifiées de "pré-minimalistes" ainsi que des objets démarqués de Duchamp et de Jasper Johns à la tonalité conceptuelle. Si les postulats formels minimalistes tranchent radicalement d'avec l'esthétique pop, si le tableau et plus encore l'idée de représentation y sont battus en brèche, on trouvera néanmoins, dans l'idée de répétition et de sérialité comme, surtout, dans la posture d'indifférence, le refus de l'intériorité et l'attirance pour la banalité extrême – trait commun entre ces deux mouvements antagonistes qui les inscrive(nt) ensemble dans une opération de renversement des valeurs de l'art. (...)

On peut mettre sur le même compte la parenté, souvent relevée, de certains caractères de l'esthétique pop avec les courants abstraits géométriques qui se développent simultanément (notamment le "Hard Edge" américain) : l'affirmation de la surface, l'interrelation de la forme et du fond, la réduction de la gamme des couleurs et l'aplat, qui révèlent paradoxalement, au cœur d'une esthétique résolument réaliste, la possibilité d'une indifférenciation, ou tout au moins d'une équivalence, des valeurs de l'abstraction et de la figuration.

J'ai évoqué plus haut la concomitance de l'apparition de la notion d'art contemporain et des deux constellations – "nouveaux réalistes" et pop art. Le lien entre l'art et la vie que revendiquent ces artistes coïncide absolument avec ce terme "art contemporain", plus descriptif que programmatique, emprunté au vocabulaire sociologique, qui place l'art dans le large espace des pratiques "actuelles". Cette actualité d'un art sur lequel on aura beau jeu de dénoncer l'emprise de la mode, qui ne se pense plus dans un décalage, prophétique ou anachronique, par rapport à son temps, ni dans une différence, ontologique ou morale, par rapport aux autres productions sociales, s'affirme comme le principal enjeu d'une permanence de l'art – son substrat vital depuis plus de quarante ans. En ce sens, les "nouveaux réalistes" et le "pop art" sont peut-être les premiers mouvements artistiques qui s'assument comme des mouvements du XXe siècle. Ayant définitivement rompu les amarres qui retenaient encore l'art moderne aux sources du XIXe siècle, substituant une présence au monde à un regard sur le monde,

vivant les transformations de la société comme des citoyens ordinaires, les artistes sont les récepteurs et les acteurs des contradictions d'un siècle qui a proclamé et subi sa modernité. L'esprit de liberté qui souffle sur les années soixante, comme la fêture de l'échec qui s'ensuit, sont deux des composantes essentielles d'une société qui trouve en l'art le miroir de son inconscient. "Les gens disent toujours que je suis un miroir, mais si un miroir regarde dans un autre miroir, qu'est-ce qu'il peut bien voir?", demande Andy Warhol, qui filme durant une nuit entière un homme en train de dormir. La multiplicité des mouvements qui vont suivre et diffracter sous des angles variés cette réalité à laquelle l'artiste s'affronte montre à quel point l'art a regagné une capacité de mobilité, et l'artiste la liberté de ses "attitudes" face au monde et face à l'art lui-même.

Largement décrié par ses successeurs, refoulé comme toute la période à laquelle il appartient, le pop art retrouve aujourd'hui parmi les jeunes créateurs de toutes disciplines un écho qui marque bien que l'esprit nouveau dont il témoignait a perduré par-delà la critique esthétique et morale qui lui était adressée. De même, les "nouveaux réalistes" essaient parmi les nouvelles générations, et retrouvent après l'éclipse des années 80 une actualité chaque jour renforcée. Comme s'il apparaissait aujourd'hui, par-delà son bilan historique dramatiquement négatif, que le XXe siècle aura tout au moins permis l'émergence d'une culture davantage communautaire et "populaire", dépassant les clivages sociaux, aura affranchi les esprits des catégories et des dogmes qu'il avait lui-même portés et, ce faisant, réintégré l'art dans le giron de la vie ordinaire, à ses risques et périls.

Notes

1) À la galerie Sidney Janis, New York, en 1962.

2) Exposition "Le Mouvement", 1955, Galerie Denise René, Paris, organisée par Pontus Hulten

3) Voir l'étude de Bernilde Boie, *L'Homme et ses simulacres*, Paris, Librairie José Corti, 1979

4) R. Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1959; Yves Klein, "Le vide", 1958, Galerie Iris Clert, Paris; John Cage, *4'33*, 1952.

5) Voir Maurice Frechuret, *La Machine à peindre*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994.

6) Robert Morris développera la notion de "formes neutres" - *blank forms* - pour spécifier les œuvres qu'il réalise depuis 1962 dans ses *Notes on Sculpture*, 1966.

7) Andy Warhol, *Ma Philosophie de A à B*, trad. par Marianne Véron, Paris, Flammarion, 1977.

Extraits de textes du catalogue de l'exposition

Une architecture pop ?

Chantal Béret

La question est paradoxale, voire provocante. Elle irrite même et reste souvent sans réponse, sous-entendant qu'une architecture contaminée par la culture pop est hautement improbable, voire indésirable.

- Parce que tout ce qui relève du Pop relève forcément d'un anti-formalisme, et d'un anti-fonctionnalisme exacerbé pointe la perte de sens comme la fatigue théorique des dogmes issus des avant-gardes canoniques, particulièrement lisibles dans la misère de la reconstruction européenne et du style international, et, ainsi, fracture une position doctrinale hégémonique depuis l'après-guerre dont Le Corbusier "Mr. Sing Sing", Mies, Kahn..., "les professionnels de la profession", sont les figures fondatrices intouchables. Au *less is more* de Mies, Venturi répond, implacable, "*less is bore... more is more*".

- Parce que le pop touche à des notions aussi déstabilisantes que la mobilité, l'obsolescence, la consommation, la flexibilité des objets architectoniques, clairement revendiquées dans les slogans provocateurs d'Archigram, et dénoncent les vertus cardinales, héritées de Vitruve, de la permanence, de la solidité, de la statique et même de l'abstraction, au profit d'une nouvelle facticité.

- Parce que l'architecture pop participe aux critiques radicales et "productives" de sens des années soixante, même si elles sont énoncées par et dans des conditions irréalisables, utopiques, notamment sur le continent européen, mais dont les effets seront particulièrement lisibles après la vague postmoderne. Comme dans tout moment de rupture, ces architectures resteront de papier, d'autant plus que cette nouvelle vague d'architectes ayant à peine terminé leurs études et encore sans accès à la commande met plutôt l'accent sur les nouveaux processus de la production architecturale que sur la réalisation finale. L'architecture étant considérée comme "production de l'esprit", sa part inventive se trouve dans le dessin. Sa représentation réclamant une mise en scène qui lui donne le statut d'image exploite alors les ressources de la peinture pop et le langage publicitaire, et, à partir de là, déploie tout un art de la séduction qui contribue à la qualité sociale d'une architecture "parlante", et où s'opère une séparation nette entre pratique architecturale / la construction et invention / le concept qui pense ce qui n'a pas de lieu, l'utopie. Transposant ou adaptant les catégories opératoires du pop (l'imagerie, la copie, la répétition spectaculaire), les architectes utilisent son système de figuration comme mode de communication globale et comme instrument d'insertion dans la réalité, et font usage de cette réalité dans leurs projets. Récupérant le pouvoir des images, redondantes et polyvalentes, et les objets, produits de nouveaux moyens techniques, ils les combinent à de nouveaux répertoires formels et structurels : structures réticulaires, couvertures suspendues, ossatures spatiales, membrures et structures pneumatiques, empruntées chez Fuller et Frei Otto, sont associés aux objets pour créer des machineries, modifier non seulement les formes de l'architecture, mais son concept même. Leur adhésion au pop se manifeste aussi par la reprise des procédés de dépaysement, de translation d'échelles, d'assemblages, à l'œuvre dans les collages, mode privilégié, et les maquettes, conçus comme des objets finis et colorés.

- Parce que, comme dans le champ artistique, ces pratiques donnent lieu à des expériences contradictoires et représentent un moment, bref mais décisif, dans la démarche de jeunes architectes qui, ouverts à l' "ère du soupçon", cherchent des lois en dehors de la discipline elle-même et projettent une "œuvre ouverte". Pratiquant les *cross over*, tant revendiqués aujourd'hui, contaminés et "sous influence", ces derniers opèrent un intense et perturbateur métissage des champs et déstabilisent la légitimité des Héritiers. La discipline pure, savante, autonome, "high", qu'aurait-elle à voir avec la culture du mauvais goût, la sub-culture, dominée et manipulée dans un système néo-capitaliste par la culture de la TV et des médias, ces ersatz de la culture dominante ? Parce que, enfin, le pop est une émanation directe de la société de consommation, et que le corps architectural, européen (excepté en Angleterre), aux convictions de gauche souvent militantes - Barthes parlait de "réveiller la France de la fascination communiste" -, ne peut idéologiquement y adhérer et la vilipender comme un "américanisme" à combattre.

Pour toutes ces raisons, l'architecture pop, problématique, reste l'objet d'une intense dénégation et n'existe jamais en tant que telle dans les histoires de l'architecture, souvent orthodoxes. Même l'éloge et la défense qu'en a fait Reyner Banham ou Robert Venturi, sur des registres radicalement opposés, sont restés des prises de position isolées, incongrues, voire foncièrement impopulaires.

Bien sûr, consacrer "Detroit, Hollywood et Madison Avenue, ou encore Las Vegas", ces hauts lieux de la consommation, comme les nouvelles Mecque des architectes, c'est proclamer que l'ornement n'est plus un crime, que l'artifice est une nécessité ; c'est reconnaître, dans le sillage des prophéties de McLuhan, "*The medium is the message*", l'impact culturel des machines, des images, des objets, ou encore qu'il n'y a plus de culture extérieure au phénomène de l'artefact urbain : "Partout où ces médias arrivent, arrive la ville." La production en série et la circulation de la marchandise créent une nouvelle condition urbaine, mobile et exportable partout. À la ville marchande correspond la ville spectacle. C'est aussi admettre, d'Archigram à Hollein, de Venturi à Branzi, que l'architecture est un moyen de communication, les Smithsonian ayant, quant à eux, clairement revendiqué dès 1957 le pouvoir des images dans leur déclaration polémique "*But Today We Collect Ads*" [Mais aujourd'hui, on collectionne les pubs] : "La publicité de masse est en train de déterminer notre mode de vie tout entier : principes, moralité, buts, aspirations et niveau de vie. D'une manière ou d'une autre, nous devons prendre la mesure de cette intervention afin d'accorder ces énergies puissantes et passionnantes avec les nôtres." À ce titre, tous ces architectes expérimentaux puisent, avec "une insoutenable légèreté", dans le réel immédiat, la culture populaire, afin de conjuguer la logique de la consommation et la permanence de la chose construite, la primauté de l'image effaçant celle de l'essence.

D'abord et essentiellement américaine, la culture populaire, pensée et produite pour les masses, les médias, les publicités - les films de Hollywood, la mode de Madison, les belles américaines de Detroit, les *drive-in*, les comics, la TV, Disney, les mixers et les robots, les gadgets de tous ordres sortis tout droit des supermarchés -, déferte en Europe via Londres et touche même la classe intellectuelle, habituellement rétive au modèle d'outre-Atlantique : le portrait-robot arcimboldien de John McHale est ce miroir fascinant tendu par l'ami américain. Ils puisent aussi dans les transformations radicales de la société et s'approprient la culture émergente des nouvelles technologies : les réseaux et communications de toute sorte, l'informatique (qui fait irruption en 1957), la conquête spatiale.

L'esthétique du Kleenex, de la Campbell Soup, de Main Street, des centres commerciaux ou des sputniks atteignent le champ protégé et pur de l'Architecture. Détournements, transpositions et transformations tendent à faire alors de celle-ci un simple objet, un pur produit jetable, consommable, propre à être conditionné et stocké, médiatique, hyper-communicant, transportable, mobile, en plastique, obsolète, ludique, industrialisé, fabriqué en masse et en série, gonflable, artificiel, publicitaire, spectaculaire, flexible, futuriste, bon marché, qui se branche, bouge et marche; "expendable" et "expandable" [remplaçable et en extension]. Bref, une machinerie spatiale, aléatoire, transitoire, éphémère.

Reprenant la logique de la consommation, l'architecture pop sera toute extériorité, manipulation de signes ou appropriation d'objet – celui-ci y perd dès lors la primauté de la fonction, sa finalité objective, au profit d'un système de relations et d'un discours de connotation qui rejette toute indexation sur des valeurs autonomes ou formelles pour figurer un dispositif de représentation : l'architecture devient parlante.

L'exacerbation de l'image – dans les années soixante on parlait de son caractère "panique" – supplante l'effet de vérité et de "profondeur" : l'architecture pop se veut homogène à cet ordre des signes, homogène à la production technique, industrielle et sérielle, au caractère artificiel et fabriqué de l'environnement signalétique, à sa saturation.

Ce processus de sécularisation et de désacralisation, où "l'espace intérieur" est déchu, "célèbre le présent" dans une intégration totale au monde, avec ambiguïté et sur des modes contradictoires. D'un côté, la subversion des codes se fonde sur une pratique empiriste et pragmatique faite de compromis et de conformité, comme celle de Venturi qui s'ancre sur des symboles de l'Amérique populaire, ou alors positiviste et ironique avec Archigram, dans une Angleterre submergée par la mythologie de l'"américanité", sans perspective critique sur la société qui la produit; de l'autre, elle se fonde sur une distanciation quasi métaphysique, chez les Viennois par exemple, ou une sur une stratégie radicale d'"agit pop". Cette dualité renvoie aux clivages idéologiques des sixties, la décennie des extrêmes et de toutes les tensions, *swinging* et subversives, euphoriques et belligérantes, qui visent à transformer le monde ou à se fondre dans le spectaculaire et l'artificiel, comme aux antagonismes du monde "libre". Entre 1955 et 1958, l'événement "This is Tomorrow" à Londres, les premières *Transformations* de Hollein, et, simultanément, aux États-Unis, l'ouverture de Disneyland et son corollaire, l'essor de Las Vegas, les Shopping Towns de Victor Gruen, etc., consacrent l'émergence de nouveaux référents et d'inventions programmatiques – ici, les "Maisons du futur" et "Fun Palace", là les centres commerciaux et villes de loisirs organisés –, mais en rendent évident le peu de réalité, excepté aux États-Unis, où "Main Street est presque parfaite" (Venturi). Le flâneur de Walter Benjamin (qu'aurait-il dit de la suburbia américaine s'il avait traversé l'Atlantique) y devient le consommateur de Banham et l'homme unidimensionnel de Marcuse.

Architectures d'art et d'essai

C'est évidemment portés par le vent de libération provocante – et apolitique – de la scène londonienne autour de l'Independent Group (dont font partie les architectes Peter et Alison Smithson, et Reyner Banham, qui, secrétaire du groupe jusqu'en 1954, y joue un rôle essentiel) que la déferlante d'une nouvelle vague et le gai savoir d'Archigram lancent l'idée expérimentale de "contre-architectures" et relancent, par leur contestation ludique, l'impulsion de "négativité radicale" propre à la Modernité.

Annulant les barrières entre les divers niveaux de culture, combinant le "low" et le "high" dans une grande opération de recyclage, leur fascination enthousiaste pour tout ce qui vient d'Amérique, via les bases militaires ou les médias, impose une nouvelle substance architecturale et les oblige à inventer joyeusement de radicales connexions entre innovations technologiques, images et projet architectural. Les Smithson, eux, plus réalistes, constatent que "les industries de production de masse ont déjà à moitié révolutionné la maison – la cuisine, la salle de bain, la buanderie, le garage – sans l'intervention de l'architecte, et [que] le mur-rideau [les] pousse à réviser [leur] attitude face à la relation entre architecte et production industrielle". Le prototype de leur *House of the Future* (1956), un projet séminal et déterminant pour les années soixante, fut la première manifestation emblématique d'une architecture déclarée "pop" : en plastique moulé, conçue sur les principes de la production automobile et du styling "glamour" de Detroit, équipée d'appareils ménagers et presse-bouton. Tout comme le *Fun Palace* de Cedric Price, qui, sur un registre opposé, conçoit une immense machinerie mobile aux espaces suspendus, une anti-architecture indéterminée et consacrée à l'*homo ludens* de la société des loisirs.

Reyner Banham, leur mentor, commentera, lui, avec une impertinence polémique et un zèle érudit, leur épopée et celle de la culture pop. Articulant les notions de brut, de laid, de vulgaire, de standard aux perspectives fullériennes d'un monde-machine, il développe les implications architecturales du célèbre *Bunk!* de Paolozzi dans quatre directions : la révision du Modernisme – Sant' Elia contre Le Corbusier ; la technologie, synonyme de liberté ; l'objectivité du New Brutalism ; la culture populaire. [...]

Tout est architecture : le réalisme absolu et la distinction viennoise

Hans Hollein, dont Archigram avait déjà publié en 1964 les *Transformations*, est évidemment complice des provocations du groupe contre les dogmes fatigués ainsi que de ses critiques à l'égard de la *doxa* moderniste, mais il se situe ailleurs, fort de sa culture viennoise, de ses séjours et études américaines, et surtout de sa vie dans une capitale occupée militairement par les soviétiques jusqu'en 1955. Comme le groupe, il s'intéressait et se référait aux capsules, plates-formes offshore et autres infrastructures, mais il y associait, non la pub et la BD, mais d'autres images, des objets d'architecture promus au rang d'archétypes. Il partageait avec les architectes du groupe la même intention de produire des images évocatrices/provocatrices pour "décoller", mais il se distinguait foncièrement de leur allégorie technologique "primaire". Leur complicité s'arrêtait donc là.

À l'optimisme ludique de la scène anglaise, à leur positivisme apolitique s'oppose le pathos de la bande des quatre Viennois : Hans Hollein, Raimund Abraham, Friedrich St. Florian, Walter Pichler, dont les "*architectural fantasies*" seront exposées au MoMA en 1967, par Arthur Drexler. Tous les quatre partageaient une vision mythologique de l'architecture où la perception, la ritualisation ("construire est toujours un acte culturel", écrit Hollein) et la poétique des objets s'opposaient fondamentalement aux jeux de meccano. Aux manipulations technologiques se substituent les transformations et détournements de situations et d'objets, investis d'une évidente aura artistique. En effet, artistes et architectes, rompus à l'histoire viennoise du *gesamkunstwerk*, ils font tous le voyage de "New York" et s'imprègnent de la pensée de Marshal McLuhan, Timothy Leary, Wilhelm Reich. Hans Hollein, dès 1958, entreprend la série des *Transformations*, avec son projet de gratte-ciel de Chicago, et se lie avec Claes Oldenburg,

dont il publiera dans la revue *Bau* quelques-uns des ironiques *Giant Monuments* exposés en 1965 chez Sidney Janis. Au pop art il emprunte l'imagerie, la copie des stéréotypes, leur décontextualisation et, surtout, l'emphase donnée à l'insignifiant, métamorphosant la facticité et la banalité de l'objet en lui conférant, de par les jeux de translation d'échelle, procédé typique de l'image publicitaire, une autre dimension, un autre contenu, une fonction monumentale : "L'architecture est toujours une transformation continuelle d'objets." [...]

Clichés made in USA

À la vision technicienne de la planète Archigram et sa mécanisation ludique mais extrême du monde, à l'inquiétante étrangeté du cercle de Vienne, les Américains opposent passivement la mise en spectacle de leur propre abondance : l'accumulation des images est égale à la surenchère d'une surproduction infinie. Pendant que les Européens "voient" un nouveau monde, allégorie d'un futur proche, de l'autre côté de l'Océan, le Nouveau Monde, nouvel empire de signes made in America, leur renvoie la fascination d'un univers sur-médiatisé, la vision de leur monde spectaculaire : la production du spectacle inhérente à la consommation cible le consommateur, vise particulièrement deux états de dépense, réelle et symbolique, et donc deux types de lieux. D'un côté, celui qui expose le déferlement continu des marchandises : Victor Gruen invente à Minneapolis dès 1956 ces usines de distribution que sont malls ou centres commerciaux "laidés et ordinaires", et transforme le Crystal Palace en hangar flottant sur un océan de parkings, voire en *shopping towns*, parmi une suburbia foisonnante et ordinaire. De l'autre côté, l'organisation de la distraction, selon une logique d'entreprises. Une architecture iconique et narrative émerge et prolifère dans ces laboratoires que sont les parcs à thème et, plus encore, dans les villes irréelles de la distraction. Ici et là vont de pair "industrialisation du désir" et homogénéisation du loisir : les "sucreries visuelles du divertissement spatial" génèrent ce que Norman Klein appelle l'"architainment" dans ces villes fabriquées par l'industrie culturelle comme le lieu d'une hallucination de l'image réelle, absolue. Une alternative mercantile au Fun Palace de Cedric Price?

À l'utopie européenne s'oppose la réalité de la ville artificielle américaine, dont le spectacle hyperréel dépasse la fiction, et constitue la substance que Robert Venturi, architecte "faible" et pragmatique, et Denise Scott Brown, élève des Smithson à l'Architectural Association, fondatrice de l'"*advocacy planning*" à Philadelphie à la fin des années 50, contemplant à la suite d'Ed Ruscha, et dont ils captent les emblèmes. Ils en décodent les clichés pour en faire une théorie positive pour les classes moyennes au début des années soixante : architectures d'art et d'essai versus architectures populaires, un clivage irréductible, un hiatus irréconciliable. Disneyland et Las Vegas, allégories de la société de consommation, métamorphosent simultanément deux banlieues résidentielles de Los Angeles en "destination de vacances et de dépenses". Ces "deux visages de Janus" sont les deux premières villes entièrement consacrées aux divertissements et qui se consomment elles-mêmes. Disneyland a ouvert ses portes le 4 juillet 1955 à Anaheim ; dès avril, cinq casinos se sont ouverts à Las Vegas, implanté en plein désert, le long du strip, sur la route 91. [...]

En 1965, Robert Venturi publie "A Justification for a Pop Architecture", et Denise Scott Brown "The Meaningful City", suivi de "On Pop Art, Permissiveness and Planning". Pour Venturi, élève de Louis Kahn, la ville étant un artefact, l'ornement n'est plus un crime : "Une image vaut un million de formes".

Avec lui l'architecture s'empare du lieu commun sans transgression aucune, et devient l'expression d'"une société qui assiste à l'inversion de son échelle de valeurs". Sont ainsi revendiqués l'hybridité, l'ambiguïté, le pluralisme, le trivial, "le laid et l'ordinaire". Entre 1960 et 1963, il construit la Guild House à Philadelphie, un premier manifeste dont il analyse la pertinence mimétique dans son célèbre ouvrage *Complexity and Contradiction* [De l'ambiguïté en architecture], commencé à Rome en 1962 et publié en 1966. Cette résidence pour retraités est conçue comme un palais à 6 étages, en brique, percé de fenêtres traditionnelles, à guillotine, dont le changement d'échelle rend la forme non conventionnelle; au rez-de-chaussée, peint en blanc, au-dessus du seuil, une inscription signalétique en lettres géantes "Guild House" traverse la façade, couronnée à son sommet d'une antenne de télévision en aluminium doré, une enseigne imitant une sculpture, symbole de la culture des personnes âgées, et d'une culture dominée et contrôlée. Par là, il se rattache à la tradition selon laquelle la partie communicative de l'architecture est la façade principale et ornementale, le corps du bâtiment restant un cadre muet et neutre, et accepte de jouer le simple rôle d'agenceur de vieux clichés et de pourvoyeur de signes. Chaque détail se décrypte comme la "recherche de l'inclusion, de l'inconsistance, du compromis, de l'arrangement, de l'adaptation, de la supercontiguïté, de l'équivalence... de bons et mauvais espaces" (...)

Les réalistes de Hollein et de Made in USA détrôneront la fascination européenne pour les allégories d'une métropole technicienne d'Archigram. À l'image positive d'une "société gonflée" que symbolise *Instant City*, ou, en France, celle des 3 mousquetaires du pneumatique, Aubert, Stinco, Jungmann, se substitueront les critiques radicales des secondes générations, notamment en Autriche et en Italie, répercutant l'agitation politique quasi permanente dans la seconde moitié des années soixante, et assimilant autant les effets des happenings que les *free speeches* de Berkeley, les répétitions de Warhol ou les positions de Marcuse. En 1966, à l'occasion de leur exposition de Pistoia, les groupes Archizoom et Superstudio proclament leur manifeste, qui marque les débuts de l'architecture radicale : "La *Superarchitecture* est l'architecture de la surproduction, de la surconsommation, de la surincitation à la consommation, du supermarket, du superman, de l'essence super. La Superarchitecture accepte la logique de la production et de la consommation, et elle y exerce une action démystificatrice." Cette stratégie réaliste de démystification, le projet souterrain -underground- de *No Stop City* d'Archizoom en est le projet emblématique. À partir des paramètres négatifs de la ville nouvelle -le Supermarket et l'Usine, la chaîne de montage et la consommation dans la répétition-, il développe une Ville-Monde artificielle pour un futur artificiel. À cette image du "no future", d'une "ville sans qualités", inversant le paradis du spectacle, d'autres, Haus Rucker et Coop Himmelb(l)au, opposeront le tragique de la légèreté et la dissolution dans l'éphémère : *Gelber Herz*, une folie pneumatique, est l'apothéose du temps présent et l'indice d'un malaise dans la communication.

Extraits de textes du catalogue de l'exposition

Utopies, contestations et réalités, à travers design industriel et graphique

Martine Lobjoy

Au milieu des années cinquante, la reconstruction s'achève, la situation économique s'améliore et les problématiques de la culture de consommation et de la communication de masse commencent à émerger. Un souffle de liberté et d'innovations flotte alors sur l'occident. Plus de guerres, de privations, d'exclusions, ni d'interdits : un monde meilleur, voire idyllique est en train de naître. Dès le début des années soixante, tous les espoirs de l'après guerre s'affirment, avec leur cortège d'utopies. Des nouveaux modes de vie apparaissent, placés sous les signes de la liberté, de la tolérance et de la recherche du bonheur... Tout doit changer : la consommation, les spectacles, l'art, l'amour, la vie.

Les barrières tombent et tous les créateurs œuvrent de concert, pour le mieux-être de tous. Un grand nombre de jeunes et de créateurs se placent en situation de rupture avec la société traditionnelle.

Le monde du design, particulièrement influencé par cette nouvelle approche du monde remet en cause les systèmes esthétiques, linguistiques et comportementaux en cours. A quelques exceptions près, le design fonctionnaliste prôné par le Bauhaus est fortement contesté par la majorité des designers et des théoriciens. Ils estiment que les idéaux véhiculés par le fonctionnalisme sont révolus à l'époque de la culture des loisirs, et considèrent ces idéaux comme inféodés au système capitaliste, bridant l'imaginaire des créateurs, au contraire de la culture vernaculaire, faite de kitsch, d'éclectisme, de nostalgie, bref, de liberté. Ils créent des formes rondes, molles, colorées et ludiques. La réalité du monde ne doit plus être contrainte par une élite : les objets émaneront de la culture de masse et celle-ci pourra ainsi, se les approprier.

L'industrie des matières plastiques ayant fait des progrès technologiques considérables, un imaginaire futuriste du "tout-plastique" apparaît. Ces matériaux permettent de produire en grande série des objets colorés et joyeux, et leurs faibles coûts, les mettent à portée de tous. La société de grande consommation s'affirme sans vergogne et annonce des lendemains de loisirs permanents. Le mobilier change radicalement : il n'est plus question de s'asseoir de manière "bien séante", mais de se lover dans des matières molles, douces au toucher, incitant à la rêverie, à la convivialité, à la consommation de cannabis et... à l'acte sexuel.

Une fascination pour la métropole et pour l'artificiel naît, au détriment de la nature jugée hostile. Importer des signes de la ville, notamment publicitaires, dans son lieu de vie privée, démontre sa modernité.

L'imagerie de la conquête spatiale, très largement diffusée par les médias, devient une source d'inspiration pour les designers. On voit apparaître du mobilier, des vêtements, des bandes dessinées et de multiples objets "futuristes" sur lesquels les consommateurs se précipitent, communiant ainsi avec "Spoutnik", "Explorer" ou Neil Armstrong...

Parallèlement, apparaît une démarche, basée sur le détournement, soit d'objets industrialisés dans un esprit "ready-made", soit de formes naturelles, figées dans l'artificiel,

par la modification de leur essence et/ou de leur échelle. Initié par les artistes et les designers, le principe du détournement est largement utilisé dans la nombreuse production anonyme d'objets quotidiens.

Le grégarisme naturel de l'être humain devient une "philosophie". On ne cherche plus à se dissocier de ses contemporains ; ni à affirmer son unicité, mais bien au contraire à "communier" avec les autres, à travers des goûts et des objets semblables. Le fait que les objets soient usinés en de multiples exemplaires, tous identiques, n'est pas un handicap, bien au contraire. La production de masse, et son corollaire, l'uniformité, ne sont pas perçus comme une perte d'humanité, mais comme un mieux être pour tous.

Le produit industriel, prend en compte tous les mécanismes d'incitation à la consommation, de l'aspect formel de l'objet, à sa promotion commerciale. La notion de "cible" voit le jour, les études de marché s'affinent, le principe "d'image globale" s'intensifie. Le marché devient florissant. Le monde est en croissance positive et rien ne pourra l'arrêter. Les biens de consommation sont de plus en plus nombreux et accessibles. Les universités se multiplient et s'ouvrent à tous. Une société d'abondance et de liberté est en train de naître, envoûtée par la croyance en l'infinité de son propre développement.

Bien qu'à l'évidence, cette croissance exponentielle du marché profite aux grandes firmes, de nombreux créateurs ont l'illusion que la culture pop est une sorte de "cheval de Troie" qui, en s'introduisant subrepticement au sein du système capitaliste, va pervertir ce dernier et ébranler ses fondements. Le mythe d'un "collectivisme éclairé", tel celui de la Chine de Mao Tsé Toung, à l'opposé du modèle de l'URSS et de ses pays satellites, nourrit l'imaginaire des créateurs et des intellectuels des avant-gardes.

Tous ne manifestent pas une telle naïveté et leur scepticisme anticipe les critiques ultérieures qui condamneront ce monde industriel produisant des objets et des hommes sériels.

Progressivement, l'état de béatitude des sociétés occidentales, fait place au doute, puis à la contestation. Si le design industriel, lié à la culture pop, se différencie peu d'un pays à l'autre, il en va autrement du design graphique, lié étroitement aux mouvements contestataires.

Ces derniers se manifestent différemment, dans leurs objectifs, comme dans leurs modes d'expressions, selon les cultures dans lesquels ils s'ancrent.

Les Etats Unis qui n'ont pas eu à faire face à la pénurie de l'après guerre, sont les premiers à mettre en cause le bien-fondé de la société de consommation.

Les contestataires, minoritaires au début des années soixante, recherchent des modes de vie libérés des contraintes sociales.

L'origine de cette mutation est, sans conteste, liée à la "Beat Génération". Le terme "Beat" désigne depuis le XIXe siècle, le vagabond du rail. La "Beat génération" s'approprie le terme et en affine le concept : d'exclusion sociale élémentaire, il devient signifiant d'une démarche, d'une manière de vivre, opposée à "l'américain way of life". Etre "Beat", c'est être en bout de course et ne survivre que furtivement, aux marges de la société. Cette sensibilité de marginal et d'exclu, déjà fortement exprimée par le blues, le jazz, le film noir américain et allemand, marque profondément les "Beatniks" américains des années soixante. Ils y reconnaissent leur propre rébellion contre la société. Le terme "Beatniks" recouvre des individus qui ont choisi de vivre en marge, et de nombreux adolescents qui s'en donnent l'apparence, cultivant le mythe du héros à la vie brève et violente.

Au milieu de la décennie, les mouvements contestataires s'amplifient et se radicalisent. L'Amérique "blanche" prend conscience de la lutte des populations noires contre l'exclusion et la discrimination raciale. En Californie naît le mouvement "psychédélique" qui s'exprime à travers concerts, affiches, tracts, et fanzines underground. Toutes ces créations ont pour points communs un style "halluciné" et des messages d'incitation à une culture de liberté, faisant notamment l'apologie des diverses drogues.

La contestation s'étend à l'ensemble du territoire grâce aux concerts, aux affiches et tracts qui les accompagnent, et au refus, par la majorité de la jeune génération, de la guerre du Viêt-nam.

Ce refus s'exprime, par des œuvres graphiques, par de grandes manifestations et à travers le "Protest Song".

En Grande-Bretagne, les mouvements de contestation s'orientent, comme aux Etats-Unis, vers la critique sociale. L'Angleterre vit encore selon les principes imposés sous le "règne victorien" dont toute fantaisie est bannie. Les jeunes anglais soulèvent le joug, avec comme premier et principal vecteur la musique pop. Les Beatles, avant d'être relayés par les Stones, les Who, les Pink Floyd... représentent cette liberté sans contrainte, revendiquée par la jeunesse occidentale.

La culture pop induit des changements comportementaux, choquants pour l'Angleterre traditionaliste. La première mini-jupe et l'ouverture de boutiques, dans Chelsea, Kensington (un des quartiers chic de Londres) qui proposent des vêtements de couleur vives aux formes suggestives et provocantes, des objets divers, des parfums, témoignent de cette arrogante culture pop. Une imagerie insolente envahit une partie de Londres : façades d'immeubles, objets, voitures de luxe, se recouvrent de dessins psychédéliques, démonstration iconoclaste pour les habitués de La City!

Au cours de l'hiver 1966, au centre de la capitale, règne une rare effervescence qui fait vivre le cœur de Londres au rythme effréné de la culture pop. Durant toute la deuxième moitié des sixties, la capitale anglaise devient une référence internationale. Lieu de toutes les innovations et de toutes les contradictions, elle représente, pour la jeunesse occidentale, un havre de liberté et de jouissances multiples. Le modèle britannique, qui accuse une telle dichotomie entre tradition et modernité, remplace le modèle américain. Côté des "Ladies" traditionnelles, les jeunes femmes anglaises font progresser les idées féministes, plus que partout ailleurs. Elles sont les premières à obtenir la libéralisation de la pilule contraceptive et à faire décriminaliser l'avortement.

Ces changements radicaux ne vont pas sans heurts. La censure interdit pochettes de disques, spectacles... Les conflits qui apparaissent entre Mods, issus globalement de la petite bourgeoisie et Rockers, plus ancrés dans la classe ouvrière, dégénèrent en violents affrontements, parfois meurtriers. La contestation politique reste très minoritaire : seuls quelques intellectuels et créateurs s'élèvent contre le soutien du Premier Ministre, Harold Wilson, à l'intervention américaine au Viêt-nam et les étudiants du Hornsley College of Art sont les seuls à suivre l'exemple de leurs homologues français.

En France, le début de la décennie est marqué par les conflits liés à la fin de la guerre d'Algérie. Les manifestations, en faveur de l'indépendance, sont violemment réprimées. La tentative de putsch, en 1961, et l'intensification des attentats perpétrés par l'O.A.S. (Organisation armée secrète), suite à la ratification, par les accords d'Evian, de l'indépendance de l'Algérie, angoissent les français. La peur des attentats ou d'une victoire des généraux "félons", jointe à la confusion régnant dans l'échiquier politique, n'incitent pas les Français, à l'optimisme.

La paix revenue, après l'arrestation des généraux de l'O.A.S., la France connaît une croissance économique accélérée. Mais, tous ne profitent pas de la reprise. Cette situation inégalitaire provoque le début d'une forte agitation sociale. Les bases de l'autogestion sont posées et font leur chemin dans les esprits. Parallèlement à ces mouvements sociaux, une élite intellectuelle et artistique commence à mettre en cause les "bienfaits" de la société de consommation.

Les Situationnistes dénoncent cette société dans laquelle il ne voit qu'une "Société du Spectacle". Leurs prises de position influenceront fortement les protagonistes des événements de 68.

L'ensemble de ce contexte explique, sans doute, qu'en France, la frivolité est absente des mouvements contestataires. L'humour, oui, mais grinçant. Jouant sur la puissance des mots, les dessinateurs, contribuent à l'essor de la bande dessinée qui devient un lieu d'expérimentation formelle et un médium des idées en cours. L'amour libre et l'érotisme y sont à l'honneur.

Les auteurs s'inspirent des revendications féministes, font l'apologie des "voyages" que procurent les diverses drogues, condamnent la société de consommation. Cette imagerie, insolente, incite à la lutte contre le sérieux, l'austérité, la raison, le travail et l'ordre établi. A ce titre, la bande dessinée sera un levier, non négligeable, dans le soulèvement de la jeunesse qui conteste l'ordre moral établi.

1967 est une année charnière : à la mort de Che Guevarra, des posters à son image, envahissent les murs, symbolisant la lutte pour la liberté. Reprenant une revendication datant de 1965, des étudiants des Cités Universitaires d'Antony, de Lille, de Rennes, de Nancy, puis de Nanterre, manifestent contre l'interdiction faite aux garçons de rendre visite aux filles. A Nanterre, une occupation des bâtiments des filles provoque une intervention de la police. Début 1968, le gouvernement accorde un "droit de visite" aux étudiants majeurs ou aux mineurs munis d'une autorisation parentale. Les étudiants récusent le gouvernement en tant que garant d'une morale qui n'est pas la leur. Aux revendications concernant la finalité des études et la liberté de la vie privée, s'ajoute le durcissement international de la lutte contre l'impérialisme et l'intervention américaine au Viêt-nam. C'en est fini de l'image positive de l'Amérique libératrice et protectrice des libertés. Le gentil G.I. n'est plus, et ses "valets", entendons les gouvernants, doivent être combattus.

En février 1968, une grande manifestation, organisée à Berlin, contre la guerre du Viêt-nam donne l'occasion aux jeunes militants français, de parfaire leur formation d'activistes auprès du SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund). La plupart des organisations syndicales et politiques traditionnelles récusent les mouvements étudiantins. Cette rupture, favorise la naissance de multiples groupuscules d'extrême gauche.

Au début de l'année 1968, les luttes sociales reprennent. Lycéens et étudiants soutiennent les revendications de la classe ouvrière, tout en développant les leurs.

Au Viêt-nam, le FNL lance la grande offensive du Têt, avec pour conséquence, une intensification de la mobilisation en faveur du peuple vietnamien. Se succèdent, affrontements avec la police et les mouvements d'extrême droite. Ne sont, alors concernés, qu'une minorité d'étudiants.

A Nanterre, ils créent le "Mouvement du 22 mars" et choisissent Daniel Cohn Bendit comme porte-parole. Courant avril, les incidents se multiplient entre militants d'extrême gauche et d'extrême droite. La police intervient à la Sorbonne, afin d'arrêter les étudiants solidaires de leurs camarades de Nanterre.

Ces arrestations provoquent une réaction massive qui s'étend en province au cours des jours suivants et débouche sur la nuit des barricades du 10 au 11 mai. Le 13 mai, la grève générale est déclarée. Syndicats ouvriers et étudiants envahissent les rues de Paris et de cent-soixante quatre villes de Province, au cri de "dix ans ça suffit". La différence d'évaluation du nombre de manifestants à Paris (un million, selon les organisateurs, trois cent mille, selon la police) déclenche la crise de l'ORTF. La présence de Daniel Cohn-Bendit, aux cotés des dirigeants des grandes centrales syndicales semble consacrer la victoire des étudiants et leur volonté d'unification étudiants/ouvriers. Mi-mai les occupations d'usines, d'universités et de lieux publics se multiplient. Des orateurs et oratrices divers, interviennent à la Sorbonne et au Théâtre de l'Odéon, ajoutant une dimension culturelle à la contestation. Artistes, graphistes et étudiants, se retrouvent au sein de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts, afin de réaliser, en sérigraphie, des affiches, qui reprennent l'ensemble des revendications : refus des cadences infernales, de la répression policière, du contrôle de la presse, du racisme... Il serait illusoire, pourtant, de croire à une homogénéité chez les révoltés de 68. Chaque groupuscule défend son projet contre un autre et les clivages sont bien ancrés.

Nombreux sont ceux qui pensent la révolution en marche, avec ravissement pour certains, avec terreur pour d'autres. Mais, les 24 et 25 mai, l'illusion s'effrite : un commissaire de police est tué à Lyon, la Bourse de Paris incendiée, les grandes centrales syndicales entament des négociations, avec le gouvernement, consommant la fin du rêve de l'union étudiants-ouvriers. Les 23 et 30 juin, la victoire écrasante de la majorité gaulliste aux élections, met un frein aux espoirs des contestataires. Au cours des quelques années qui suivent, les gouvernements successifs tentent d'imposer quelques réformes et, se heurtent, à l'intransigeance du ministre de l'intérieur et à une contestation latente, anarchiste, maoïste et trotskiste. L'Université de Vincennes, créée à l'automne 1968, devient "l'abcès de fixation" de la contestation. Les maoïstes, suivant l'exemple de la jeunesse chinoise lors de la "Révolution Culturelle", choisissent la voie "ouvriériste". Les libertaires prennent la direction du "Droit à la Paresse" et du nomadisme.

La loi Debré de 1970, et l'arrestation d'un lycéen, en 1971, met à nouveau le feu aux poudres. Au cri de "Coucou nous revoilà !" lycéens et étudiants descendent dans la rue, rejoints, malgré la condamnation de la CGT, par des ouvriers qui s'opposent à l'organisation tayloriste du travail. L'assassinat, par un vigile, d'un jeune maoïste, devant les usines de Renault-Billancourt, est le triste apogée de ce dernier soubresaut de la contestation "soixante-huitarde".

Le 17 octobre 1973, la première crise pétrolière entraîne rigueur, austérité et fin des utopies.

Refusant cette fatalité, certains choisissent la marginalité, afin de faire progresser leurs valeurs : reconnaissance des droits et des libertés pour les opprimés (noirs aux USA et en Afrique du Sud, immigrés, femmes, homosexuels...) et prise en compte de l'écologie et des problèmes du tiers-monde.

Extraits de textes du catalogue de l'exposition

Bagdad-Hollywood

Jean-Michel Bouhours

Dès le milieu des années cinquante, "l'illusion esthétique parfaite de la réalité" qui caractérisait le néoréalisme italien n'est plus de mise. Le cinéma aspire à plus de spontanéité, plus de vérité, plus de sincérité. La période des années pop couvre une phase mouvementée mais très riche de l'histoire du 7ème art. Nouvelles vagues et "nouveaux cinémas" réaffirment la fonction de l'auteur, le mouvement qui se forme autour du New American Cinema, à New York, scelle un divorce définitif avec le système hollywoodien, tandis qu'on assiste à une implication des poètes dans un cinéma underground. L'exemple warholien du cinéma comme rupture avec le modèle pictural a une influence certaine chez Martial Raysse, Erró, Daniel Pommereulle, tandis qu'une jeune génération de cinéastes autour du groupe Zanzibar (Jackie Raynal, Philippe Garrel, Patrick Deval, Serge Bard) envisage déjà une nouvelle étape vers la déconstruction du cinéma, amorcée par Jean-Luc Godard.

Le pop art s'intéresse d'abord à l'usine à rêves du grand cinéma comme culture de consommation de masse, au même titre que l'iconographie publicitaire, la bande dessinée ou le design graphique, pour en "recycler" les icônes ou pour en mimer le fonctionnement. Avec l'image de Marilyn, que s'approprient Mimmo Rotella, Andy Warhol, Bruce Conner, Richard Hamilton, Richard Smith ou Peter Blake, l'art est entré dans cette circulation généralisée des signes que repère Roland Barthes dans *Mythologies*. [...]

Emprunter aux médias

Peut-on déceler une attitude pop au travers de la citation, de l'emprunt, du détournement d'une source médiatique ? Godard a toujours déclaré que ses premiers films étaient des films de cinéphiles, et qu'à ce titre, à l'instar des peintres, il copiait pour apprendre. (...) La démarche de cinéastes comme Bruce Conner, Raphael Ortiz, ou Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, consiste à recontextualiser des éléments des médias et à les remonter selon un montage précis ou aléatoire. En réalisant *A Movie*, en 1958, Conner a en tête le modèle des journaux télévisés, qui propose un mode de mise en relation fortuite, selon la règle simple de l'actualité et de la hiérarchisation donnée par le rédacteur en chef. De cet assemblage sans intention émerge une signification inattendue : le montage de Bruce Conner, très métaphorique, en fait la démonstration. Le montage aléatoire de Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi dans *La Verifica incerta*, qui fonctionne suivant un principe d'accumulation, n'en laisse pas moins, lui aussi, échapper de nouvelles significations.

Quand Jens Jorgen Thorsen réutilise une publicité pour un gel capillaire dans *Film situationniste n° 4 : Do You Want Success ?*, appliquant les principes du "Mode d'emploi du détournement" rédigé par Guy Debord et Gil J. Wolman, il neutralise, par la répétition incessante des gestes et des slogans, la capacité de persuasion du matériau dont il se sert : le geste artistique se veut critique et nuisible à l'égard de la source, tout en flirtant au plus près avec elle. Dans *Fistfight*, Robert Breer juxtapose sur le ruban filmique l'objet et son image, un dessin et des images prises dans les magazines ou un simple paquet de cigarettes posé devant la caméra, rappelant les assemblages de Rauschenberg. [...]

Prélever

L'art populaire américain n'a pas eu d'équivalent. De Joyce à Picasso, de nombreux intellectuels ont reconnu la validité de son ancrage sur la vie, face à un art "savant" qui a la distance d'une position critique. Les indices d'une esthétique pop se retrouvent là où résident les signes les plus ostensibles d'une société médiatique et consumériste qui a investi l'environnement quotidien. Walker Evans, Rudy Burckhardt, William Klein reproduisent le matériau publicitaire de la rue, tandis que, dès les années vingt, les peintres américains Stuart Davis et Gerald Murphy, influencés par Léger, ont fait entrer la publicité parmi les genres picturaux. Ces travaux des années vingt sont des indices précurseurs d'une société médiatique en gestation, dont la génération des artistes pop consacrera l'achèvement. L'avènement du pop est plus affaire de mutation sociétale que de filiation artistique, même si deux artistes européens ont exercé une influence déterminante : Marcel Duchamp et Fernand Léger. Tous deux ont incarné – selon des modalités radicalement différentes – un anti-art : un art débarrassé de sa sensibilité. La figure de l'auteur du readymade plane sur le cinéma baudelairien de Warhol, sur les films assemblagistes de Bruce Conner. Elle "parraine" également les *random numbers* du montage aléatoire de *La Verifica incerta* de Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, et la série des *Fluxfilms* réalisés sous la houlette de George Maciunas.

Quant à Fernand Léger, son film *Le Ballet mécanique*, réalisé en 1924 avec Dudley Murphy, anticipe bon nombre de préoccupations du pop art : la mise sur un même plan compositionnel de l'objet et de la figure humaine, la question du prêtèvement, ainsi que celle de l'échelle de représentation.

Fernand Léger subsume l'objet dans un "nouveau réalisme" cinématographique, qui joue d'une relation lyrique avec les emblèmes d'une modernité vis-à-vis de laquelle les artistes ont quelques retards à combler. Les artistes néo-dada, Fluxus et pop n'ont cessé de ramener l'art de leur temps au plus près de cette réalité environnante médiatique. "Isoler l'objet, ou une partie de l'objet, et le montrer sur l'écran en gros plan, à la plus grande échelle possible. L'agrandissement énorme d'un objet ou d'un fragment d'objet lui confère une personnalité qu'il n'a jamais eue auparavant, et il devient ainsi le véhicule d'une puissance lyrique entièrement nouvelle." (...) Dans le désormais fameux *N° 4 (Bottoms)*, Yoko Ono résout la question de l'acmé du gros plan en faisant en sorte que le cadrage, rigoureusement identique sur la série des 365 paires de fesses, fasse disparaître tout arrière-plan et que l'objet couvre ainsi l'intégralité de l'image. La morphologie humaine en mouvement, où la raie et le pli des fesses composent une image en quatre parties, ouvre des perspectives infinies de variation. Le paradigme cinématographique a cours dans le procédé de recadrage ou d'agrandissement chez Roy Lichtenstein ou Andy Warhol.

Ce paradigme est idoine d'un mode de production mécanique et massif de l'image que reprennent à leur compte Andy Warhol et Gerard Malanga avec les *photobooths* (portraits "photomatonnés"). Les œuvres pop mettent l'accent sur les caractéristiques d'un médium plus que sur le contenu, d'ailleurs souvent insipide, travaillent en surface et étayent les écrits de McLuhan sur les médias publiés en 1964 : "Le message, c'est le médium, parce que c'est le médium qui façonne le mode et détermine l'échelle d'activité et de relations des hommes." Ce processus d'isolement/agrandissement, qui était de nature lyrique chez Léger, objective dans les œuvres pop la contradiction, inhérente au cliché issu de la société de consommation (bande dessinée, coupure de presse ou publicité), entre la réalité et le produit.

Infra-mince

Lawrence Alloway écrit que le pop déplace la question de la nature de l'acte qui qualifie une œuvre - récurrente depuis le readymade - vers celle de la "différence dans une situation de reproduction quasi parfaite" entre l'œuvre et sa source, qui rejoint la notion d'infra-mince chez Marcel Duchamp.

Le goût des membres de l'Independent Group pour la production cinématographique de série B est partagé par les tenants de la Nouvelle Vague. (...) Bien que les peintres pop revendiquent une dépersonnalisation de leur art qui peut sembler antinomique avec la politique des auteurs, la dévaluation du sujet pictural choisie dans les signes du temps les plus triviaux (soupe Campbell, boîtes Heinz chez Warhol) donne de l'équation un résultat identique.

Le rapport ambigu de l'œuvre à la représentation des médias participe de sa polysémie. Quand James Rosenquist reproduit dans *Untitled [Joan Crawford Says...]* un message publicitaire où il recadre le visage de Joan Crawford au centre du tableau, il nous déplace dans l'espace psychologique dont l'image publicitaire faisait l'économie, ou qu'elle trahissait. Lichtenstein devait déclarer : "Plus mon œuvre est proche de son modèle, plus l'intention est critique et menaçante." Dans *Smile (Fluxfilm n° 5)*, de Yoko Ono, le portrait de John Lennon tourné avec une caméra ultrarapide, et donc ralenti environ quinze fois à la projection, donne la sensation étrange qu'à cette limite de discernement entre l'image fixe et l'image mobile nous décryptons soudain les pensées du modèle. Nous retrouvons dans les films de Warhol cette tension entre l'image et son modèle due à la manière dont le cinéaste traite son acteur, l'abandonnant sur le plateau, face à la caméra. Celui-ci finit par ne plus pouvoir feindre (jouer un rôle) quand il a "épuisé son vocabulaire de gestes", comme l'explique Henry Geldzahler, qui connut ces situations. (...)

Enfin, pour atteindre cette réalité "fictionnalisée", d'autres cinéastes transgressent les catégories d'images en les assemblant bout à bout ; l'image documentaire ou historique vient s'insérer dans le cours d'une fiction. William Klein détourne des images de manifestations parisiennes qu'il a filmées en faisant scander à la foule des slogans hostiles au personnage de *Mr. Freedom*. Dans *Comment j'ai gagné la guerre*, Richard Lester joue de vrais faux raccords sur les gestes ou les situations entre images de fiction et archives historiques.

Le film des 24 heures

Dans "À propos du cinéma", texte rédigé en 1931, Léger évoque sa vision utopique du cinéma : "J'ai rêvé au film des "24 heures" d'un couple quelconque (...). Des appareils mystérieux et nouveaux permettent de les prendre "sans qu'ils le sachent", avec une inquisition visuelle aiguë pendant vingt-quatre heures, sans rien laisser échapper : leur travail, leur silence, leur vie d'intimité et d'amour. Projetez le film tout cru sans contrôle aucun. Je pense que ce serait une chose tellement terrible que le monde fuirait épouvanté, en appelant au secours, comme devant une catastrophe mondiale."

Ce rêve d'enregistrer la vie sans artifice est subordonné à un appareillage miniature, capable de passer inaperçu dans une situation de tournage qui ressemble à nos caméras de surveillance actuelles. L'arrivée du son synchrone et du 16 mm, qu'utilisaient déjà depuis les années quarante des cinéastes underground comme Maya Deren ou Broughton, miniaturise les équipements techniques, réduit les équipes techniques à leur plus simple expression et rend possible le cinéma direct d'un Leacock, d'un Pennebaker ou d'un Rouch. Cassavetes, pour *Shadows*, comme les frères Maysles pour leur film sans fiction sur l'auteur de roman sans fiction Truman Capote, s'arrangent

pour faire oublier les appareils. Dans cette quête d'une instrumentalisation sans entraves, le 8 mm, format qui donne un sens au grain de lumière et au mouvement, va connaître sous l'impulsion de Brakhage, de Branaman ou de Piero Heliczer un réel engouement. L'arrivée de pellicules noir et blanc plus sensibles (la Tri-X en 1954, puis la 4X en 1964) affranchit les cinéastes des contraintes de la lumière artificielle : l'image granuleuse et sale sera revendiquée tant par Mekas et Cassavetes que par les cinéastes de la Nouvelle Vague, comme marque d'une image plus véreuse, parce que dépourvue d'artifices. Nous assistons, chez des cinéastes aussi différents que Rossellini, Warhol ou Garrel (*Le Révélateur*, *La Concentration*), à un retour aux conditions d'un cinéma primitif : pellicule noir et blanc, image muette, pas ou peu de mouvements de caméra. Les cinéastes du groupe Zanzibar affirment à partir de 1968, à Paris, un parti pris de pauvreté et de dénuement. "Il ne suffit pas au photographe de nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions", déplorait Roland Barthes à propos de la photographie de reportage. Le cinéma de la fin des années cinquante – bien au-delà du strict cinéma-vérité, ou *direct cinema* – revendique ce retour à la littéralité de l'image, perdue pour le cinéma depuis le parlant, et, ainsi, refuse une image trop intentionnelle, qui dépossède le spectateur de sa capacité de jugement. La littéralité se fonde sur une relation transitive, démythifiante.

Juillet 1963, New York : Andy Warhol donne corps au rêve de Fernand Léger. Il tourne *Sleep*. Le titre résume le contenu : Warhol filme par segments de bobines de 3 minutes le poète John Giorno en train de dormir. La durée du film sera de six heures ; ce ne sont pas les segments répétés au montage, ni les recadrages, ni une modification de la vitesse, qui remettent en cause un propos délibérément minimaliste. (...) Dans *Shadows*, Cassavetes fait flotter la fiction pour laisser surgir la réalité d'un contexte, et crée un style à mi-chemin entre fiction et documentaire. La condition de l'acteur est radicalement questionnée. Godard continue de faire appel à des acteurs professionnels, mais il modifie les règles, avec un scénario qui s'élabore au dernier moment et une relation avec les acteurs qui se situe entre la direction et l'interview – sans pour autant perdre la maîtrise. "Dans *À bout de souffle*, j'ai cherché le sujet pendant tout le tournage, finalement, je me suis intéressé à Belmondo. (...) Je l'ai vu comme une espèce de bloc qu'il faut filmer pour savoir ce qu'il y avait derrière." (...) Il n'y a pas de bon acteur, déclare Cassavetes. La façon dont vous jouez dans la vie, c'est la façon dont vous jouerez à l'écran." (...) Warhol se refuse à recourir aux comédiens enregistreurs d'expérience, aux situations ou aux personnages qui entrent dans des stéréotypes. Il préfère les acteurs non professionnels .

Warhol, comme Martial Raysse, adoptent volontiers le parti pris du jouer faux. "Tout devait être faux, l'histoire devait être abracadabrante, les acteurs devaient jouer très mal, le décor devait être absolument ridicule."

Le réalisme de Warhol est au prix de cette séparation clarifiée entre l'aura du personnage et le rôle que le scénariste ou le metteur en scène souhaite lui voir "jouer". Avec *Sleep*, film duchampien par excellence, il démontre qu'un morceau de réalité est en soi suffisant pour être de l'art.

Hollywood Babylone

Lors de la formation de l'Independent Group, en Angleterre, la culture vernaculaire apparaîtra comme le langage commun entre peintres, architectes, designers ou critiques. Les artistes recherchent dans la science-fiction ou le film d'horreur de série B la puissance d'évocation et la force d'imagination à laquelle ils doivent, là encore, se confronter. Dans les années cinquante, la littérature de science-fiction est ostracisée par le bon goût et la culture savante ; les films du même genre ne connaissent pas d'autres destins. Cette science-fiction populaire apparaît pour des artistes tels que William Turnbull ou Reyner Banham comme une porte d'accès à la technologie moderne, dont la diffusion auprès du grand public est demeurée confidentielle. Les navettes spatiales, les robots sont des images puissantes pour les membres de l'Independent Group ; pour l'exposition "This Is Tomorrow", Richard Hamilton, MacHale et John Voelcker utilisent Robby, le robot du film de Fred McLeod Wilcox *Planète interdite*. (...) Ce film est le parangon d'un genre qui cultive la symbolique sexuelle dans la confrontation entre une héroïne sexy et un alien ou un robot ; la dialectique de la chair et du corps blindé revisite le thème traditionnel de *La Belle et la Bête*. (...) La pièce de théâtre total d'Öyvind Fahlström *Kisses Sweeter than Wine* reprend ce thème du robot sur un registre plus critique, même si son auteur affirme s'être contenté de donner des indices et avoir laissé le spectateur en tirer ses conclusions : la performance, d'une dimension poétique stupéfiante, montre un homme "robotisé", "computerisé", capable de mémoriser d'énormes quantités d'informations : un robot dévoyé de sa fonction, une machine qui échappe au contrôle de l'humain.

En 1959, John Cassavetes, l'auteur de *Shadows*, s'estimant bafoué par le système hollywoodien, déclarait son échec. (...) "Désolé : Hollywood ne peut envoyer Kit. Suggérons vous adresser à l'hôpital psychiatrique le plus proche." Telle fut la fin de non-recevoir à une demande d'aide à la réalisation pour *The Flower Thief* reçue par Ron Rice. Taylor Mead interprète un personnage aux comportements enfantins, clownesques et naïfs, d'une spontanéité qui frise la démence. Il incarne l'individu en marge du groupe, sur lequel est fondé le mythe du cow-boy. (...) Warhol et Smith vont s'en saisir dans leur cinéma, chacun selon ses propres modalités. (...) Smith ouvre en 1957, près de Cooper Square, un studio de photographie qui prend d'emblée l'allure d'un lieu où il vaut mieux ne pas se faire tirer le portrait si, du moins, on en attend une acception traditionnelle. À l'image de ce que sera le Store d'Oldenburg, il y conçoit ses premiers *Tableaux vivants* de modèles lascifs, au genre sexuel ambigu, univers camp dans des décors délirants faits de matériaux de récupération, transmués par l'alchimie de sa mise en scène (selon les témoins de l'époque, il se comportait sur le tournage comme un véritable gourou) en un harem féérique inspiré d'un Bagdad fantasmagique.

Partageant la fascination de Ken Jacobs pour une culture cinématographique populaire, il sera durablement marqué par le *Rose Hobart* de Joseph Cornell, que celui-ci a réalisé en remontant de manière non linéaire des séquences du film *East of Borneo*, avec l'actrice Rose Hobart. Ken Jacobs et Jack Smith se projettent le film de toutes les façons possibles : sur le plafond, dans des miroirs, sur tous les murs, avec un filtre bleu que leur a fourni Cornell. Smith transfère cette fétichisation du film B sur l'actrice Maria Montez. Reine du Technicolor, l'actrice d'*Arabian Nights* (1942), de *Cobra Woman* (1944) et de *Siren of Atlantis* (1947) avait eu un succès fugitif, mais, surtout, un destin tragique. Les thèmes exotiques de ses films nourrissent l'imaginaire de Smith. *Flaming Creatures* (1962) met en œuvre, à travers ce ciné glamour d'un exotisme de pacotille, des bacchanales sexuelles qui feront réagir violemment l'Amérique puritaine des années soixante. Au centre des scènes de ce film émerge le personnage de Mario Montez, acteur travesti fétiche de Smith.

Comme le fait remarquer Susan Sontag, le goût camp pour la figure de l'androgynisme n'est pas antinomique, bien au contraire, de l'attraction pour les personnalités dotées d'avantages sexuels ou affichant un comportement affecté. Le travesti représente l'incarnation de l'idéal féminin de la star, selon Warhol, quand celle-ci tombe du piédestal où l'avaient placée les décennies passées. Warhol le désigne comme vestige d'une féminité passée ; le degré de perfection du pastiche et le travail laborieux demandé par la transformation physique le fascinent particulièrement. Candy Darling, Jackie Curtis ou Holly Woodlawn reprendront après Mario Montez et Francis Francine ce rôle de la star déchue aux côtés d'autres acteurs, tels Edie Sedgwick, Viva, Nico ou Ultra Violet qui joueront leur propre personnage dans le giron de la Factory warholienne. Warhol fait cohabiter ces deux représentations de la femme : la femme contemporaine, et la réincarnation sublimée d'une star dont il ne reste que l'image.

I – Le cinéma dans l'exposition

1 - Espace "Les prémices du Pop"

Dans cette salle, il sera proposé d'aborder les prémices du Pop au cinéma, par un effet de symétrie entre Rudy Burckhardt et William Klein. Tous deux, photographes et cinéastes, ont emboîté le pas d'un nouveau réalisme tel que le définissait Fernand Léger au début des années 30, en filmant la ville américaine, en photographiant ses enseignes et ses publicités intempêtes.

2 - Espace "Bruce Conner"

Bruce Conner est un des principaux représentant du junk art, un art de la récupération et du recyclage. Son œuvre sera exposée dans ses différentes composantes : sculpturale avec *Partition*, collagiste avec *Untitled* et cinématographique avec *A Movie* (1958). Ce film présenté dans une salle de projection inaugure chez Conner un art inégalé de l'enchaînement, sur le principe de la bande-annonce

3 - Espace "Performances"

Le Happening ou Performance s'apparente souvent à un collage merz d'objets fixes ou en mouvement, de personnages en action qui incitent généralement le spectateur à participer à l'œuvre. Pour ces événements par nature éphémères, les artistes ont souvent fait appel à des amis cinéastes pour enregistrer la mémoire des choses : Oldenburg à Robert Breer, Stan Vanderbeek, ou Alfons Shilling, Yayoi Kusama à Jud Yalkut, etc..

Un espace de consultation propose un choix des performances les plus significatives de ces années Pop.

Liste des performances :

- Yayoi Kusama
Kusama's Self-Obliteration, 1967, film de Jud Yalkut
- Jean-Jacques Lebel
Pour conjurer l'esprit de catastrophe, 1962
120 minutes dédiées au divin marquis, 1966
Déchirex, 1965
Interview de Jean-Michel Bouhours, février 2001
- Martha Minuhin
A Latin Answer to Pop. Art Works 1966-69 [extraits de *El Batacazo*, 1966, *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966, *Minu-Phone*, 1967 et *Minu-Code*, 1967]
- Claes Oldenburg
Store Days, 1962, film de Raymond Saroff
Injun Dallas, 1957, 1962, film de Roy Fridge
Birth of the Flag, 1965/74, film de Lana Jockel et Alfons Shilling
- Yoko Ono
Bed-Peace (Bed-In), 1969
- Carolee Schneemann
Meat Joy, 1964
- Robert Rauschenberg
Pelican, 1965, film d'Alan Solomon
Linoleum, 1966
- Robert Whitman
American Moon, 1960/99. Interviews de Julie Martin

4 - Espace "La Factory"

L'atelier d'Andy Warhol a été le lieu emblématique du milieu artistique underground. L'artiste voulait en faire une usine ; la Factory devint à partir de 1963 un studio de cinéma, le lieu d'une représentation permanente.

L'espace de l'exposition qui évoque la Factory comporte en son centre un espace de projection où seront montrés *Tarzan and Jane Regained... sort of* (inédit à Paris, 1963, 2 heures, interprété par Taylor Mead, Denis Hopper, Claes Oldenburg, Naomi Levine,...) et *Vinyl* (1965, 64 minutes, interprété par Gerard Malanga, Edie Sedgwick, Ondine,...) A la périphérie de l'espace de projection, dans une ambiance argentée, sont montrées des œuvres qui ont partie liée avec la Factory.

La première section de cet espace abordera la question de la multiplicité, de la sérialisation de l'image chez Warhol, dont le cinéma représente l'acmé, au travers de la question de la collection (collection personnelle des photographies de Marilyn), de la déclinaison (images des *Cars Crash* reprises dans les Thermofax), de la répétition (au travers des screens tests ou des photomatons).

La seconde section abordera les concerts live du Velvet Underground organisés dans les célèbres *Exploding Plastic Inevitable*, soirées où se mêlaient dans un spectacle total, projections de films, jeux scéniques, stroboscopes et jeux de lumières, musique live, danse.

La troisième section abordera le cinéma warholien et ses sources chez Jack Smith en particulier. Pour la première fois en France seront montrés quelques collages et photographies de cet artiste atypique, inclassable, dont les performances et les films ont influencés des artistes comme Warhol puis plus tard Nan Goldin, Laurie Anderson ou Robert Wilson. Dans cette partie est évoqué le cinéma de Warhol au travers de ses Superstars, de la blonde Nico à l'acteur travesti Mario Montez, d'International Velvet à Candy Darling, et de la question de l'identité sexuelle, posée pour la première fois avec autant d'émphase.

5 - Espace "9 Evenings: theatre & engineering"

Du 13 au 23 octobre 1966, Robert Rauschenberg et Billy Klüver ont organisé une collaboration entre 10 artistes newyorkais et plus de 30 ingénieurs et scientifiques des Laboratoires Bell Telephone, pour une série de performances musique, danse, théâtre associées à la haute technologie. Les artistes étaient John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlstrom, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman.

Pour la première fois en France seront présentés au public deux films documentaires réalisés par Barbro Schultz Lundestam à partir de documents filmés originaux : *Open Score* de Robert Rauschenberg et *Kisses Sweeter than Wine* d'Öyvind Fahlström.

II – les cycles cinéma

1 - Cinéma et culture Pop

21 mars - 18 juin 2001

Cinéma 1, niveau 1

Cinéma 2, niveau -1

L'exposition s'accompagne d'une importante programmation de films. Ce cycle cinématographique, autant dans le domaine du cinéma expérimental que dans celui du cinéma d'auteur ou commercial, s'attache à montrer un large éventail des thèmes et des symboles illustrés par le mouvement Pop Art.

Des thèmes liés au Pop

Lors de cette rétrospective, nous aborderons les thématiques suivantes : les Icônes du Pop (Marilyn Monroe, Nico Icon, Brigitte Bardot...), les Bike Boys (Marlon Brando, *Easy Rider*), la Beat Generation (Cassavetes, Frank, Kerouac, Burroughs, MacLaine...), la musique pop et le cinéma (Woodstock, les Beatles), Stars et Superstars, une Factory Recollection (Gerard Malanga, Jonas Mekas), le cinéma autour de Fluxus, les collages néo-dada, le cinéma underground en France (Zanzibar productions, Productions de Claude Givaudan), Hollywood Babylone...

Une rétrospective inédite Andy Warhol en 45 films

L'un des artistes majeurs du mouvement, tout du moins le plus visible, Andy Warhol, figure emblématique de la scène underground new-yorkaise des années 60, eut parallèlement à son œuvre plastique une carrière de cinéaste : plus d'une centaine de films recensés à ce jour (dont le plus connu demeure *The Chelsea Girls*). Warhol fut à la fois porté par une génération de cinéastes "underground" ou "expérimentaux" de cette époque (Jack Smith, Stan Brakhage, Ron Rice, Kenneth Anger, Jonas Mekas, etc.) et en devint le héros. La Factory warholienne devint un Hollywood sous-terrain et foisonnant, inventant ses propres mythes (Gerard Malanga, Taylor Mead), ses hyperstars (Eddie Sedgwick, Ingrid Superstar entre autres), sa "politique du sexe" (*Blow Job, Couch, Harlot*).

Des hommages aux figures emblématiques du Pop

Des séances spéciales seront consacrées aux cinéastes et artistes qui ont marqué les Années Pop, tels Jack Smith, William Klein, Martial Raysse, Bruce Conner, Paul Morrissey, Yoko Ono & John Lennon, John Waters, Philippe Garrel...

A propos de Cinéma et Culture Pop :

Soirée exceptionnelle Robert Whitman
Cinéma 2, mercredi 21 mars, 20h

Kinetic Theater de Robert Whitman, présenté par l'artiste
Prune Flat de Robert Whitman, 1965, 40' (reconstitution réalisée en collaboration avec le Studio National des Arts Contemporains, Le Fresnoy - Tourcoing).

Dans *Prune Flat*, Whitman utilise une avant-scène conventionnelle avec un écran de cinéma pour toile de fond. Deux femmes dansent et exécutent différents mouvements pendant qu'est projeté le film de la même performance. Une troisième femme est habillée d'une longue robe blanche sur laquelle est projeté un film dans lequel elle se déshabille.

Une conférence / projection de presse est organisée le mardi 13 mars 2001 à 11h30
Cinéma 2, niveau -1, en présence de Gerard Malanga (Factory) et de Billy Klüver (Experiments in Art & Technology).

Un dossier de presse spécifique *Les Années Pop: cinéma et culture pop* est disponible au service de presse.

Direction de la communication
75191 Paris cedex 04

attachée de presse :
Laurence Lévy
téléphone :
00 33 (0)1 44 78 12 42
télécopie :
00 33 (0)1 44 78 13 02
mél :
laurence.levy @cnac-gp.fr

commissaire de la section cinéma :
Jean-Michel Bouhours, conservateur au Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou, chargé du cinéma.

2 – Cinéma et Politique

23 mai - 18 juin 2001

Cinéma 1, niveau 1

Cinéma 2, niveau -1

La Bpi présente un cycle de films documentaires (avec quelques fictions) sur le thème Cinéma et politique. Au programme, 48 séances, à raison de 12 séances par semaine, un colloque et un livre.

De la fin des années cinquante jusqu'au début des années soixante-dix, dans un climat d'effervescence contestataire, plusieurs phénomènes vont favoriser l'articulation des pratiques cinématographiques et politiques :

la découverte des nouvelles cinématographies d'Europe de l'Est, d'Amérique latine et du Québec en rupture avec tout académisme, l'engagement dans les événements politiques du moment - guerre d'Algérie, Viêt-nam, Mai 68, Amérique latine - et une remise en question radicale des codes de représentation et des modes de production et de diffusion des films.

La programmation s'articule autour de trois axes principaux :

Contester et le cinéma "direct" :

Free cinema britannique, New American Cinema, cinéma du Québec, Joris Ivens, Chris Marker, Jean Rouch, Mario Ruspoli, Vittorio De Seta...

Mobiliser et le cinéma "militant" :

Chris Marker et le Groupe Medvedkine, Jean-Luc Godard et le Groupe Dziga Vertov, René Vautier et l'UPCB...

Déconstruire et le cinéma de "subversion formelle" :

Jean-Daniel Pollet, Marcel Hanoun, Jean-Pierre Lajournade, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Luis Buñuel, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet...

A propos de Cinéma et Politique :

Un colloque :

le vendredi 8 juin, Cinéma 2

Cinéma et politique dans les revues à la fin des années soixante

avec : Jacques Rancière, philosophe et Bernard Eisenschitz, historien du cinéma,
et pour les revues, les directeurs ou rédacteurs suivants :

France : Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (Les Cahiers du Cinéma)

Gérard Leblanc (Cinéthique) : Jean-André Fieschi (La Nouvelle Critique)

Italie : Adriano Aprà (Cinema e Film)

Allemagne : Harun Farocki (Filmkritik)

Etats-Unis : Annette Michelson (Artforum)

Chaque intervention sera précédée de la projection d'un court métrage.

Un livre :

Les Années Pop : cinéma et politique, Editions de la Bpi .

attachée de presse :

Colette Timsit

téléphone :

00 33 (0) 1 44 78 45 41

télécopie :

00 33 (0) 1 44 78 12 15

mél :

colette.timsit@bpi.fr

responsable de Cinéma et Politique :

Sylvie Astric, conservateur à la Bibliothèque publique d'information

Informations pratiques

Cinémas

Cinéma 1, niveau 1

séances : 14h30, 17h30, 20h30

Cinéma 2, niveau -1

séances : 12h30, 17h00, 20h00

Tarifs

27 F (4,12 €) tarif réduit : 20 F (3,05 €) gratuit pour les porteurs du Laissez-passer,
après retrait d'un billet exonéré aux caisses, dans la mesure des places disponibles.

Téléphone

standard : 01 44 78 12 33

La musique

Extraits de la programmation musicale diffusée dans le parcours de l'exposition, sélectionnés par le duo de musique électronique yé-yé (Fabrice Hubert et David Leloup).

De cette période extrêmement riche dans l'histoire de la musique pop, nous avons retenu à la fois les groupes entrés dans l'histoire, et d'autres, plus éphémères, qui ont tous contribué à forger ce qui nous apparaît aujourd'hui comme l'esprit musical de ce temps.

L. et B. Barron

Génériques de *Forbidden Planet*, 1965, film de série B et de *Dr Who*, 1963, série télé culte de science fiction des 60's.

The Beach Boys

Good Vibrations, 1967, morceau caractéristique du génie créatif de Brian Wilson, à la fois producteur arrangeur et compositeur, Brian Wilson fait partie avec Phil Spector, Georges Martin, Gary Usher de ces arrangeurs-producteurs capables de transcender les morceaux des groupes qu'ils enregistrent en incorporant notamment des instruments classiques, et en triturant les sons.

The Beatles

Love Me Do, 1962. Premier 45 tours des Beatles.

It's All Too Much, 1968. Morceau assez méconnu des Beatles qui figure sur la bande originale de *Yellow Submarine*.

TaxMan, 1966. Morceau extrait de l'album *Revolver* produit par Georges Martin. Georges Harrison y raconte l'omniprésence des inspecteurs du fisc.

The Byrds

My Back Pages, 1967. Ce morceau extrait de l'album *Younger Than Yesterday* est une reprise "popisée" de Bob Dylan.

The Jaynetts

Sally Go Round the Roses, 1963. Groupe vocal féminin du début des 60's.

Ce morceau était le préféré d'Andy Warhol (avant qu'il rencontre le Velvet underground). Il se démarque de la production de l'époque par la modernité de sa rythmique.

Anna Karina

Roller Girl, extrait de l'album *B.O.F.*, réalisé par Serge Gainsbourg en 1967.

Ce morceau rappelle le psyché-rock de Pierre Henry et le Harley Davidson du même Gainsbourg.

The Kinks

Sunny Afternoon, (1966).

Ce morceau donna aux Kin(g)ks leurs lettres de noblesses en les installant sur la plus haute marche des charts anglais.

The Village Green Preservation Society, (1967)

Love

She Comes in Colors, 1967. Extrait de l'album *Da Capo*.

Groupe californien représentatif du mouvement psychédélique de la fin des 60's, dont le leader Arthur Lee, figure emblématique de la pop, demeure une référence pour de nombreux groupes actuels. Les deux albums *Forever Changes* et *Da Capo* sont aussi des références pour la qualité de leurs arrangements et de l'orchestration.

The Mar-keys

Pop-Eye Stroll, 1962. Groupe américain de l'écurie Stax.

Un instrumental du début des 60's, avec un gimmick de clavier entêtant.

The Monkees

(Theme from) The Monkees, 1966. Ce groupe a été constitué pour les besoins d'une série de télévision, dans le but premier de "cloner" le *Hard Day's Night* des Beatles.

The Rolling Stones

She's a Rainbow, morceau de 1967, extrait de l'album psychédélique *Their Satanic Majesties Request*. Cet album, considéré comme une parenthèse dans leur carrière et réalisé en réponse au *Sergent Peppers* des Beatles est le plus pop des Rolling Stones.

2000 Light Years from Home, 1967.

Sagittarius

My World Fell Down, 1968. Groupe de Gary Usher et Curt Boettcher, autres producteurs de génie des 60's. Les harmonies vocales rappellent les Beach Boys et le break rappelle le *A Day in a Life* des Beatles.

Super Stocks

Ocean Side, 1964. Groupe de surf-music californien. La surf-music est caractérisée par des thèmes récurrents (la plage, le surf, les belles voitures, les filles), des morceaux très souvent instrumentaux, une ligne mélodique à la guitare. Représentatif de l'état d'esprit qui régnait en Californie début 60's.

The Tapes

Miss MacBaren, 1966. Les Beatles suédois, groupe malheureusement tombé dans l'oubli. Le morceau est digne des meilleures productions anglo-saxonnes de l'époque : une mélodie que l'on retient dès la première écoute, des arrangements audacieux.

The Tempters

Himitsu no Haikutoba, 1968. Groupe japonais, tendance Pop garage.

Tomorrow

My White Bicycle, [1968]. Ce groupe psychédélique anglais a composé ce morceau en hommage au mouvement provo hollandais.

The Tornados

Tel-Star, 1963. Groupe instrumental anglais du début des 60's. Un des premiers à utiliser la distortion sur la guitare et les chambres d'écho.

The Who

My Generation, 1965. Cet hymne contestataire sera repris en chœur par toute une génération aussi chaotique que la fin de ce morceau mythique.

Odorono, 1967, extrait de l'album *Who Sell Out*. Concept-album dont chaque morceau est introduit par un jingle publicitaire. La pochette représente une boîte de "backed beans" qui n'est pas sans rappeler la soupe Campbell de Warhol.

Et aussi :

The ArtWoods
The Buckingham
The Creation
The Cyrkle
Bob Dylan
Dave Davies
Chris Fartowe
Fleur de Lys
The Ivy League
Margo Guryan
Lemon Pipers
The Montanas
Michel Polnareff
Sandie Shaw
The Searchers
Small Faces
Status Quo
Strawberry Alarm Clock
The Turtles
Zombies...

Musique expérimentale

John Cage, John Cale, Pierre Henry, La Monte Young, Terry Riley, Morton Subotnick, Vladimir Ussachevski...

Chronologie restreinte

des principaux événements musicaux

1956 : sortie du premier album d'Elvis Presley,

1958 : l'industrie du disque adopte la technique de l'ingénieur anglais Blumlein : la stéréophonie,

octobre 1963 : naissance de la Beatlemania,

1965 : les Who commencent à casser leur matériel sur scène après leurs concerts,

décembre 65 : Andy Warhol rencontre le Velvet Underground,

février 1966 : "Nous sommes plus populaires que le Christ" John Lennon,

1966 : sortie du film d'Antonioni *Blow-up* symbole filmé du "Swinging London",

1966 : sortie de *Pet sounds* des Beach Boys,

1966 : le morceau des Byrds *Eight miles high* annonce le psychédéisme,

juin 1967 : création du Monterey International Pop Festival,

juin 1967 : sortie de *Sergent pepper's lonely hearts club band* des Beatles.

Compilation

La compilation *Les Années Pop* sera disponible chez tous les disquaires à partir du 15 mars (Cornflakes Zoo / Wagram).

Grand Forum

Les Forums de société

Département du Développement Culturel du Centre Pompidou

Grand Forum

Les années Pop

22-23-24 mars 2001

14h-18h, 20h-22h

Grande salle, niveau-1

Sur inscription

Pop, vous avez dit pop ?

Dans le vocabulaire artistique et culturel, on chercherait sans doute en vain un mot qui soit investi d'autant d'énergie, de souvenirs, de significations.

Au cœur du Forum, il y a, d'abord, ce moment de l'art contemporain où se rencontrent des courants divers et parfois rivaux. Ils partagent le souci d'assumer pleinement toutes les potentialités liées à la nouvelle dimension de la culture urbaine, au sortir des années d'après guerre, à l'entrée dans la société de consommation.

Cependant, parler des années Pop, c'est dire à quel point toutes les disciplines sont, peu ou prou, "touchées" : l'architecture, le design, la mode, la littérature, le cinéma et bien sûr... la musique.

Par la musique, le Pop devient l'emblème d'une génération. Par une étrange alchimie, un courant artistique devient un phénomène de civilisation voire un nouvel art de vivre. Ces forums ne prétendent pas refléter un tel foisonnement, mais seulement le suggérer. Ils n'ont pas la sotte ambition de le mettre en ordre, mais le souci de souligner l'importance des lieux, des liens et des modes de transmission... en six séances et plus de vingt cinq contributions.

Pour une histoire croisée du Pop Art

Alfred Pacquement , Richard Hamilton, Hans Hollein, Marco Livingstone, Katia Baudin

La Factory. Laboratoire, temple ou caverne enchantée du Pop

Gerard Malanga, Robert Rosenblum, Jonas Mekas (sous réserve)

Le Pop dans quelques-uns de ses états

Pierre-Yves Pétillon, William Klein, Jean-Pierre Bouyxou, François Bon, Sarah Wilson

Le Pop entre affirmation, hégémonie et contestation

John Coplans, Robert Whitman, Jean-Jacques Lebel

L'expérience française

Pierre Restany , Catherine Grenier, Jacques Villeglé, Alain Jouffroy

Les mondes mêlés, du pop art au rock

Mark Francis, Greil Marcus, Nick Tosches et Patti Smith (avec Oliver Ray)

Avec le concours des Spectacles vivants du Centre Pompidou

Conception : William Chamay

Conseil scientifique : Catherine Grenier

jeudi 22 mars

de 14h à 18h

Pour une histoire croisée du Pop Art

Richard Hamilton, par son collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?* en 1956, signe peut-être la première œuvre véritablement pop anglaise. Problème de dénomination, de périodisation également, le Pop Art américain s'affirme un peu plus tard pour, semble t-il, dominer la scène de l'art. Il y a là une histoire complexe, croisée, que Marco Livingstone tente d'éclairer jusqu'aux signes contemporains d'un néo-pop dont Hans Hollein pourra aussi témoigner.

Par ordre d'intervention :

Accueil des participants :

Jean-Jacques Aillagon, Président du Centre Pompidou

Ouverture :

Alfred Pacquement, Directeur du Musée national d'art moderne

Richard Hamilton, artiste

Hans Hollein, architecte

Marco Livingstone, critique

Katia Baudin, historienne d'art

de 20h à 22h

La Factory: laboratoire, temple ou caverne enchantée du Pop

La Factory, c'est une part de la légende d'Andy Warhol - et d'autres aussi - ; c'est le lieu mythique d'un moment pop où se rencontrent toutes les formes de création : le cinéma, le rock avec le Velvet Underground et Nico, une cristallisation d'expériences. Gerard Malanga, de 1963 à 1970, en fut le constant animateur. Parmi les premiers à avoir accompagné et pensé le mouvement pop américain, Robert Rosenblum dit bien la soudaineté et la violence de son apparition à New York, sur une scène où régnait jusqu'alors l'expressionnisme abstrait.

Par ordre d'intervention :

Gerard Malanga, cinéaste, photographe et poète

Robert Rosenblum, critique

Jonas Mekas, cinéaste

vendredi 23 mars

de 14h à 18h

Le Pop dans quelques-uns de ses états

Il y a, dans ces années, un champ de force pop - mais peut-on le nommer ainsi ? - qui irrigue tous les domaines d'expression et lève les barrières. Ainsi de la poésie qui a peut-être été première avec la Beat Generation ; des nouvelles formes d'écriture à travers le journalisme (Tom Wolfe, Hunter S. Thomson, par exemple). La littérature américaine est en prise avec les bouleversements de l'époque. Don DeLillo est-il alors, comme en rendra compte Pierre-Yves Pétillon, un référent majeur ? Les films de William Klein, de *Qui êtes vous, Polly Maggo?* à *Mister Freedom*, sont-ils désormais l'emblématique expression d'un cinéma pop ? Enfin, il y a une histoire de la drogue, légitimée, revendiquée ou masquée, mais partout présente ; des modes de vie radicalisés tels le psychédélisme et le mouvement hippie dont Jean-Pierre Bouyxou a donné le récit.

François Bon, dans un travail en cours, s'attache à retracer la chronique des Rolling Stones, à la manière d'un Saint-Simon, en s'appuyant sur l'immense corpus des textes publiés. Sarah Wilson interroge les modalités de représentation des codes sexuels, les ambivalences, les transformations à l'œuvre.

Par ordre d'intervention :

Pierre-Yves Pétillon, historien de la littérature

William Klein, cinéaste et photographe

Jean-Pierre Bouyxou, cinéaste et essayiste

François Bon, écrivain

Sarah Wilson, critique et historienne d'art

de 20h à 22h

**Le Pop entre affirmation, hégémonie et contestation :
peut-être aussi une histoire des passages ?**

1963 est peut-être l'année où le Pop Art américain atteint son point d'équilibre et affirme en même temps son hégémonie sur la scène artistique, avec en particulier l'exposition organisée par John Coplans, *Pop Art USA*. Mais l'optimisme inhérent à ce courant se brise bientôt sur la tragédie de l'histoire, de l'assassinat de John F. Kennedy à la guerre du Vietnam. Dès 1958, les happenings, initiés d'abord par Allan Kaprow puis Robert Whitman, cristallisent ces ambiguïtés et ces contradictions qui ne vont pas cesser de s'exacerber avec le développement de la contestation. Jean-Jacques Lebel incarne très tôt cette double figure de la radicalité et du passage entre le monde américain et l'Europe.

Par ordre d'intervention :

John Coplans, critique et artiste

Robert Whitman, artiste

Jean-Jacques Lebel, artiste et essayiste

samedi 24 mars

de 14h à 18h

L'expérience française

En 1960, la publication du *Manifeste du Nouveau Réalisme* marque la naissance d'un groupe qui rompt non sans éclat avec l'hégémonie qu'exerçait en France l'École de Paris.

La personnalité de Pierre Restany, critique d'art et porte-parole du groupe, fédère un courant qui rassemble des artistes aux personnalités très diverses, mais engagés dans une aventure de l'objet où ils trouvent leur cohérence.

En 1964 et 1965, deux expositions-événements organisées par Gérald Gassiot-Talabot confirment l'apparition sur la scène artistique d'une Nouvelle figuration qui connaîtra à l'occasion de Mai 68, une forme d'apothéose. Catherine Grenier, commissaire de l'exposition, proposera un éclairage sur les rapports complexes qu'entretiennent les tendances françaises avec le pop anglais et américain.

Par ordre d'intervention :

Pierre Restany, critique

Catherine Grenier, conservateur et commissaire de l'exposition

Jacques Villeglé, artiste

Erró, artiste

Alain Jouffroy, critique

Pierre Tilman, critique d'art, écrivain

de 20h à 23h

Les mondes mêlés : du pop art au rock

La musique est une clé indispensable pour comprendre ce que furent les années pop, le point de passage obligé qui va mêler courants artistiques et phénomènes de masse, arts plastiques et poésie. Mark Francis, Greil Marcus et Nick Tosches, dans leurs diverses analyses, montrent la difficile narration de cette histoire entre ce qui serait culture et ce qui ne le serait pas, entre pop et rock, entre les figures secrètes d'une contestation et les ambivalents succès mondiaux de certains groupes. Déroutantes généalogies souvent, qui permettent de retrouver Patti Smith et Nick Tosches à la croisée, envoûtante, de ces interrogations, dans des performances qui mêleront justement musique et poésie.

Par ordre d'intervention :

Mark Francis, historien d'art et auteur du catalogue de l'exposition

Greil Marcus, essayiste

Nick Tosches, essayiste et écrivain

Patti Smith, chanteuse et poète

Oliver Ray, guitariste

Catherine McRae, violoniste

Frank Funaro, percussionniste

Modération : **Catherine Millet** et **Emmanuel Fessy**

Modération : Catherine Millet et Emmanuel Fessy
Chaque séance s'achève par une table ronde.

Pour participer au **Grand Forum** *Les années Pop* :

- sur inscription

renseignements et programme :

Christine Bolron
01 44 78 46 52
cbolron@cnac-gp.fr

- au Centre Pompidou

billets en vente, à la Caisse centrale, à partir du 8 mars

tarifs :

3 jours : 75 F ; tarif réduit : 50 F
1 journée : 30 F ; tarif réduit : 20 F
tarif réduit avec le Laissez-passer.

Autour de l'exposition

Rencontre avec le créateur Bernard Rancillac

19 mars à 19h

tarif : 25F, tarif réduit :15F

Le Collège du Centre

Cycle de conférences

Histoires de la création au XXe siècle

17 mars, 7 et 21 avril à 11h 30

Grande salle, niveau -1

gratuit avec le Laissez-passer

Le Collège du Centre propose d'éclairer l'histoire des concepts, des mouvements et des artistes qui jalonnent l'aventure de la création au XXe siècle.

17 mars

Pop Art, Nouveau réalisme : Arman, Lichtenstein, Spoerri, Warhol...

par Michel Nuridsany, critique d'art au Figaro

7 avril

Pop Music, Pop culture : des Beatles au Velvet Underground

par Jade Lindgaard et Jean-Max Collard, journalistes aux Inrockuptibles

21 avril

Architectures et environnements des années Pop : Archigram, Archizoom, Superstudio...

par Rémi Rouyer, architecte,

enseignant aux Ecoles d'architecture de Versailles et Rennes.

Soirée Thema / ARTE

Diffusion le mardi 5 juin, à partir de 21h 45
(sous réserve de modifications)

Le Pop art & co

Un film de Renan Pollès, 52' (2001)

Coproduction : Lapsus/ARTE France/Centre Pompidou

Les Etats-Unis et l'Europe connaissent dans les années 60 une période de grande prospérité économique. De ce renouveau émergent un mode de vie moderne et une culture populaire qui en retour rayonnent sur la vie artistique.

Ainsi se développe une imagerie nouvelle, construite essentiellement autour de la télévision, du cinéma et de la publicité, qui remodèle l'environnement de l'homme et de la femme modernes. Les années Pop consacrent le règne de l'objet, de la femme, des icônes, des médias, du politique, bref, d'une iconographie directement empruntée au flux des images générées par la société. C'est autour de cette étonnante confluence de recherches dans les domaines de la peinture, de la sculpture, du film, de la musique, mais aussi des performances et des happenings que se construit le film.

Le film, riche en archives d'entretiens de l'époque, de happenings, de films d'artistes, de documents d'actualité et de publicités, et en tournages originaux, s'organise autour des interventions de nombreux artistes qui, chacun dans leur pays, ont tenu un rôle de premier plan pendant cette période. Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Jasper Johns et James Rosenquist pour les Etats-Unis, Richard Hamilton, Allen Jones et Peter Blake pour l'Angleterre, Arman, Martial Raysse, Jacques Monory et Alain Jacquet pour la France et Sigmar Polke, Gerhard Richter et Peter Klasen pour l'Allemagne.

Le film nous entraîne jusqu'à la fin des années 60, au moment où germent les mouvements contestataires aux Etats-Unis et en Europe. Le mouvement Pop se délite peu à peu, tout en maintenant sur la scène artistique actuelle une réelle influence.

Informations pratiques

Commissariat

commissaire général :

Catherine Grenier, conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
commissaire de la section architecture :

Chantal Béret, conservateur au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou

commissaire de la section design :

Martine Lobjoy, conservateur au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou

commissaire de la section cinéma :

Jean-Michel Bouhours, conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
chargée de réalisation :

Claire Blanchon

programmation musicale :

Groupe yé-yé (Fabrice Hubert et David Leloup)

programmation forum :

Roger Rotmann et William Chamay, Les Forums de société,
Département du Développement Culturel

architecte de l'exposition :

Laurence Fontaine

L'exposition *Les années Pop* a été réalisée grâce au soutien de
Yves Saint Laurent Rive Gauche et Gucci Group



Centre Pompidou

entrée par la Piazza

tél. 00 (0) 1 44 78 12 33 / fax 00 (0) 1 44 78 12 07

pour plus d'informations :

<http://www.centrepompidou.fr/expositions/pop>

Exposition *Les années Pop*

15 mars - 18 juin 2001

galerie 1 - niveau 6

horaires :

tous les jours sauf mardi de 11h à 21h

nocturnes : le jeudi de 21h à 23h

tarifs :

50 F (7,62€), tarif réduit : 40F (6,1€)

Billet donnant également accès aux collections du Musée et ses expositions temporaires,
à l'Atelier Brancusi, à la Galerie des enfants. Accès gratuit pour les adhérents du
Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel).

Visites commentées de l'exposition :

les samedis 17, 24 et 31 mars,

14, 21 et 28 avril à 16h

tarif : 25F (3,58€), tarif réduit 20F (2,29€) + billet d'exposition

laissez-passer : 15F (2,29€)

groupes, sur réservation : 01 44 78 12 57

Documents photos pour la presse

Ces documents photos ne sont pas libres de droits, et pour mention © ADAGP : toute reproduction doit faire l'objet d'une demande d'autorisation au préalable auprès de cet organisme : 01 43 59 09 79.

I – Arts plastiques

1. Valerio Adami

L'ora del sandwich, 1963

acrylique sur toile - 205 x 335 cm

collection Paule et Adrien Maeght

photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

© ADAGP, Paris, 2001

2. Arman

Chopin's Waterloo, 1961

morceaux de piano brisé fixés sur panneau de bois - 186 x 302 x 48 cm

collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

© ADAGP, Paris, 2001

3. Peter Blake

Love Wall, 1961

construction : collage et peinture sur panneau

125 x 237 x 23 cm

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne

photo José Manuel Costa Alves

© ADAGP, Paris, 2001

4. George Brecht

Coat Rack, 1962-1963

technique mixte

193 x 70 x 70 cm

collection Onnasch, Berlin

D.R.

5. César

Compression Sunbeam, 1961

éléments d'automobile compressés

156 x 75 x 62 cm

J.A. Conseil, Paris

© ADAGP, Paris, 2001

6. John Chamberlain

Hillbilly Galoot, 1960

acier peint et chromé

152,4 x 152,4 cm

collection Froehlich, Stuttgart

© ADAGP, Paris, 2001

7. Christo

Bicyclette emballée sur galerie de voiture, 1962
assemblage technique mixte, 150 x 130 x 45 cm
collection Frits Becht, Naarden (Pays-Bas)
D.R.

8. Bruce Conner

Partition, 1961-63
technique mixte 182 x 222 cm
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
D.R.

9. Gérard Deschamps

Pilot ink, 1961-64
tissus assemblés sur châssis, 182 x 206 cm
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© ADAGP, Paris, 2001

10. Erik Dietman

Quelques m et cm de sparadrap : La coiffeuse, 1963
objets, sparadrap, 136 x 70 x 45 cm
Fonds national d'art contemporain/Ministère de la culture et de la Communication,
Paris
© ADAGP, Paris, 2001

11. Jim Dine

White Bathroom, 1962
technique mixte sur toile - 183 x 183 cm
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek (Danemark)
D.R.

12. Equipo Crónica

América América, 1965
gravure au linoléum sur papier - 100 x 70 cm
I.V.A.M. Instituto Valenciano de Arte Moderno/Generalitat Valenciana,
Donation Andreu Alfaro, Valence
photo : Juan Garcia Rosell
© ADAGP, Paris, 2001

13. Erró

Foodscape, 1964
huile sur toile, 201 x 302 cm
Moderna Museet, Stockholm
© ADAGP, Paris, 2001

14. Raymond Hains/Villégly

Ach Alma Manetro, 1949
affiches lacérées collées sur papier marouflé sur toile
58 x 256 cm
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© ADAGP, Paris, 2001

15. Richard Hamilton

Just What is it That Makes Today's Homes So Different, So Appealing, 1956

collage, 25 x 26 cm

Kunsthalle Tübingen, Tübingen, Sammlung Prof. Zundel

© ADAGP, Paris, 2001

16. Richard Hamilton

Swinging London 67 (b), 1968 - 1969

huile sur toile et sérigraphie, 67 x 85 cm

Museum Ludwig, Cologne

© ADAGP, Paris, 2001

17. David Hockney

We Two Boys Together Clinging, 1961

huile sur panneau, 121,9 x 152,4 cm

Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londres

photo John Webb

D.R.

18. Robert Indiana

Love, 1966 (image numérisée)

installation sur l'avenue of the Americas, New York, novembre 2000

sculpture en alluminium polychrome, 366 x 366 x 183 cm

collection particulière, courtesy Simon Salama-Caro, New York

© Morgan Art Foundation Limited/ARS, New York

19. Alain Jacquet

Camouflage Michel Ange, Chapelle Sixtine, La Tentation d'Eve, 1963

huile sur toile, 200 x 250 cm

collection Daniel Varenne, Genève

© ADAGP, Paris, 2001

20. Jess

Tricky Cad, Case IV, 1957

collage: journal en couleurs, protection de plastique transparent et lettres noires tapées à la machine sur papier, 29,2 x 16,5 cm

Odyssia Gallery, New York

D.R.

21. Jasper Johns

Flag, 1958

encaustique sur toile - 104,7 x 154,3

collection Jean-Christophe Castelli, New York

© ADAGP, Paris, 2001

22. Jasper Johns

Slow Field, 1962

huile sur toile et collage d'objets, 181 x 90 cm

Modern Museet, Stockholm

photo Per Anders Allsten

© ADAGP, Paris, 2001

23. Ray Johnson

Elvis n°1 (Oedipus), 1956-1957

tempera et lavis d'encre sur page de magazine - 27,94 x 21,27 cm

William S. Wilson, New York

D.R.

24. Edward Kienholz

The National Banjo On The Knee Week, 1963

technique mixte - 279,4 x 121,9 x 76,2 cm

MacKenzie Art Gallery, University of Regina Collection

D.R.

25. Roy Lichtenstein

As I Opened Fire..., 1964

triptyque, magna sur toile, chaque panneau 173 x 142,5 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

Estate of Roy Lichtenstein

© ADAGP, Paris, 2001

26. Jacques Monory

Un multiple et un, 1967

acrylique sur toile - 200 x 200 cm

collection de l'artiste

© ADAGP, Paris, 2001

27. Malcolm Morley

Beach Scene, 1968

acrylique sur toile - 279,4 x 228,2 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

(Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1972)

D.R.

28. Claes Oldenburg

Giant Ice Cream Cone, 1962

plâtre sur armature métallique et peinture-émail, 35 x 95 x 34 cm

The Sonnabend Collection, New York

D.R.

29. Claes Oldenburg

Breakfast Table, 1962

plâtre sur armature métallique et peinture-émail

87,6 x 90,2 x 87,6 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

The Panza Collection

D.R.

30. Claes Oldenburg

Giant Blue Men's Pants, 1962

Peinture acrylique sur bois et toile rembourrée de mousse

160 x 70 x 20,30 cm

collection particulière, courtesy of Peter Freeman, Inc. New York

D.R.

31. Pino Pascali

Omaggio a Billie Holliday, 1964

structure en bois et toile peinte à l'émail

164 x 121 x 22 cm

Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, di Torino,

Fondazione De Fornaris

photo Andrea Fanni

32. Peter Phillips

For Men Only - Starring MM & BB, 1963

huile, bois et collage sur toile - 274,5 x 142,5 cm

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão,

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne

photo Mario Oliveira

D.R.

33. Michelangelo Pistoletto

La Stufa di Oldenburg, 1965

peinture sur papier sur acier inoxydable

200 x 120 cm

Sonnabend Collection, New York

D.R.

33. Sigmar Polke

Freundinnen, 1965-1966

huile sur toile

collection Froehlich, Stuttgart

D.R.

34. Mel Ramos

Batmobile, 1962

huile sur toile

127,5x112cm

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne

photo © MMKSLW

© ADAGP, Paris, 2001

35. Robert Rauschenberg

Dylaby, 1962

"Combine Painting" : huile, métal, bois, ficelle, ressort et toile de bâche

278 x 221 x 38 cm

Sonnabend Collection, New York

© Untitled press, Inc. / ADAGP, Paris, 2001

36. Martial Raysse

La France Verte, 1963

collage : photographie, peinture carton, fleur et lettre en plastique

courtesy Galery Seroussi, Paris

© ADAGP, Paris, 2001

37. Martial Raysse

Peinture à haute tension, 1965

toile, papier photographique, tube de néon, huile et peinture fluorescente, poudre
165 x 97,5 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

© ADAGP, Paris, 2001

38. Gerhard Richter

Schwimmerinnen, 1965

huile sur toile, 160 x 200 cm

collection Froehlich, Stuttgart

D.R.

40. James Rosenquist

Untitled (Joan Crawford Says...), 1964

huile sur toile, 233 x 198 cm

Museum Ludwig, donation Ludwig, Cologne

© ADAGP, Paris, 2001

41. Mimmo Rotella

Marilyn, 1962

décollage d'affiches marouflé sur toile

133x94cm

Frits Becht, Naarden (Pays-Bas)

© ADAGP, Paris, 2001

42. Mimmo Rotella

Collage, 1954

décollage d'affiches marouflé sur toile - 70x 130cm

collection de l'artiste

© ADAGP, Paris, 2001

43. Edward Rusha

Félix, 1960

huile et collage photo sur toile

102 x 86,7 cm

collection de l'artiste

D.R.

44. Daniel Spoerri

Lieu de repos de la famille Delbeck, 1960

tableau-piège (divers objets sur bois), 57 x 55 x 20 cm

collection Daniel Varenne, Genève

© ADAGP, Paris, 2001

45. Daniel Spoerri

Marché aux puces : hommage à Giacometti, 1961

assemblage (tableau-piège) : objets divers sur planche d'aggloméré, tissu

172 x 222 x 130cm

collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

© ADAGP, Paris, 2001

46. Daniel Spoerri

L'optique moderne, 1961/62

assemblage, 125 x 70 x 60 cm

Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienne, ancienne collection Hahn, Cologne

photo © MMKSLW

© ADAGP, Paris, 2001

47. Peter Stämpfli

Rallye, 1964

huile sur toile, 173 x 188 cm

Musée d'art moderne, St Etienne

© ADAGP, Paris, 2001

48. Peter Stämpfli

Pudding, 1964

huile sur toile, 146 x 165 cm

Peter Stämpfli, Paris

© ADAGP, Paris, 2001

49. Richard Stankiewicz

Europe on a cycle, 1953

métaux de récupération, 202 x 94 x 91 cm

collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

D.R.

50. Hervé Télémaque

Petit célibataire un peu nègre et assez joyeux, 1964

huile sur toile, 80 x 80 cm

Galerie Louis Carré et Cie, Paris

© ADAGP, Paris, 2001

51. Wayne Thiebaud

Jawbreaker Machine, 1963

huile sur toile - 65,7 x 80,3 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri

© ADAGP, Paris, 2001

52. Joe Tilson

A-Z Box of Friends and Family, 1963

technique mixte, 233 x 153 cm

collection de l'artiste

photo Prudence Cuming, Associates Ltd, Londres

© ADAGP, Paris, 2001

53. Wolf Vostell

Das Schwarze Zimmer "Treblinka", 1958

décollage, technique mixte

180 x 140 x 100 cm

courtesy Fine Art Rafael Vostell, Berlin

photo Jürgen Baumann

© ADAGP, Paris, 2001

54. Andy Warhol

Early Colored Liz (Turquoise), 1963

sérigraphie et acrylique sur toile, 102 x 102 cm

Sonnabend Collection, New York

© ADAGP, Paris, 2001

55. Andy Warhol

Superman, 1960

acrylique et pastel gras sur toile, 170 x 133 cm

collection Gunter Sachs, Lausanne

© ADAGP, Paris, 2001

56. Andy Warhol

Big Electric Chair, 1967

sérigraphie et acrylique sur toile - 137,2 x 185,2 cm

collection Froehlich, Stuttgart

© ADAGP, Paris, 2001

57. Andy Warhol

Orange car crash, 1963

deux panneaux : sérigraphie et acrylique sur toile, 334 x 412 cm

Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienne,

dépôt du Ludwig-Foundation, Aix-la-Chapelle

photo © MMKSLW

© ADAGP, Paris, 2001

58. Tom Wesselmann

Great American Nude n° 54, 1964

technique mixte, 214 x 260 x 133 cm

Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienne

photo MMKSLW

© ADAGP, Paris, 2001

59. Tom Wesselmann

Still Life # 35, 1963

huile et collage sur toile - 304,8 x 487,7 cm

collection Claire Wesselmann, New York

© ADAGP, Paris, 2001

60. Robert Whitman

Shower, 1963

installation : cabine de douche en métal, eau et projection de film

198 x 76 x 76 cm

collection Robert Rauschenberg

D.R.

II. Design

1 - Objets précurseurs

1.1 Arthur Carrara

Lampe gonflable, 1954

collection Denis Ozanne, Paris

1.2 Anonyme "Bubble Light"

Emballage de la copie japonaise de la lampe gonflable

dessinée par Arthur Carrara, années 60

collection Denis Ozanne, Paris

1.4 Walter Philip Nail

Pouf gonflable "Hassock", 1957

collection Denis Ozanne, Paris

2 - Détournement et grande consommation

2.1 Achille et Pier-Giacomo Castiglioni

Siège "Mezzadro", 1957

collection Centre Pompidou, Mnam/Cci

photo Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

2.2 Ingo Maurer

Lampe "Bulb", 1966

collection Ingo Maurer, Munich

© Ingo Maurer

2.3 John MacConnel

Packagings "Biba", 1965-69

collection Christiane Progetti, Paris

et collection Michel Corbou, Paris

photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

2.4 Paul Clark

Tasses-souvenir, 1965

© Design Council Slide collection

2.5 Guido Crepax

Bande dessinée "Valentina", 1963

collection particulière, Paris

photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

2.6 Roman Cieslewicz

Affiche "CCCP/USA" 1968

pour Art soviétique/Art USA,

collection Fnac - en dépôt au Centre Pompidou, Mnam/Cci

photo Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

© ADAGP, Paris, 2001

- 2. 8 Cliff Richards**
Packagings divers, 1966
© Design Council Slide collection
- 2. 10 Anonyme**
Bacs à glaçons (Fruits) années 60
collection Eco Musée de Saint-Quentin-en-Yvelines
Samuel Fontaine © Eco Musée de Saint-Quentin-en-Yvelines
- 2. 11 Richard Avedon**
affiche *John Lennon, 1967*
collection Alain Weill, Paris © droits réservés
- 2. 12 Richard Avedon**
affiche *Paul Mac Cartney, 1967*
collection Alain Weill, Paris © droits réservés
- 2. 15 Anonyme The Beatles**
Pochette de disque "Yellow Submarine", 1964
collection particulière, Paris
© Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 2. 16 Anonyme Georges Harrison**
Carte-guitare, années 60
collection Jean Solé
© Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 2. 18 Yves Saint Laurent**
Robe "Mondrian", 1967
collection Yves Saint Laurent, Paris
© François Lamy
- 2. 20 Anonyme**
Intérieur de boutique "Chelsea drugstore", années 60
© Design Council Slide collection
- 2. 23 Créateurs divers**
Bijoux divers, 1960 à 1972
collection Plasticarium, Bruxelles
© Plasticarium, Bruxelles
- 2. 24 Anonyme**
Fauteuil vendu dans Carnaby Street, années 60
collection Plasticarium, Bruxelles
© Plasticarium, Bruxelles
- 2. 25 Gaetano Pesce**
Affiche "Série Up", 1968
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci
photo Bertrand Prévost, Centre Pompidou

2. 26 Claude Courtecuisse

Chaise "Theorema" 1969

d'après le portrait de Terence Stamp dans le film de Pier Paolo Pasolini

collection XXO, Paris

photo Georges Meguerditchian, Centre Pompidou

2. 27 Anonyme

*Robe en carreaux et anneaux en vinyle blanc,
assemblés par des mailles d'acier, années 70*

Bory

"Multirobe" en vinyle, éditée par "les K", première robe à monter soi-même (250 pièces puzzle)

1970

collection Plasticarium, Bruxelles

© Plasticarium, Bruxelles

2. 29 Jonathan De Pas

Fauteuil "Joe", 1971

collection Plasticarium, Bruxelles

© Plasticarium, Bruxelles

2. 31 Fluxus

Affiche "Symphony Orchestra

conducted by Kunihary Akiyama", 1962

collection Denis Ozanne, Paris

photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

3 - Changements de mode de vie

3. 2 Pierre Paulin

Siège empilable "577" dit "Langue", 1967

collection Centre Pompidou, Mnam/Cc

photo Jacques Faujour, Centre Pompidou

(ce siège a été exposé à l'Exposition Universelle d'Osaka, en 1970, et signé, selon le désir de Pierre Paulin, par tous les visiteurs qui le souhaitaient)

3. 3 Jonathan De Pas, Donato D'Urbino,

Paolo Lomazzi et Carla Scolari

Fauteuil "Blow", 1967

collection Eco musée de Saint-Quentin-en-Yvelines

© Eco Musée de Saint-Quentin-en-Yvelines

3. 4 Ettore Sottsass

Affichette "La Valentine", 1969

collection Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris

photo Jacques Faujour, Centre Pompidou

3. 5 Jean Dudon

Selle/Tabouret (prototype), 1969

collection XXO, Paris

photo Georges Meguerditchian, Centre Pompidou

- 3. 6 Verner Panton**
Luminaire "Méduse", 1970
collection XXO, Paris
photo Georges Meguerditchian, Centre Pompidou
- 3. 8 Piero Gatti, Cesare Paolini et Franco Theodoro**
Siège "Sacco", 1968
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris
© Design Council Slide collection
- 3. 9 Günter Beltzig**
Siège antropomorphique "Floris", 1963
collection Plasticarium, Bruxelles
© Plasticarium, Bruxelles

4 - Design inspiré de la conquête spatiale

- 4. 1 Verner Panton**
Fauteuil "Peacock", 1960
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci
photo Bertrand Prévost, Centre Pompidou
- 4. 2 Mario Bellini**
Teneride, 1968 - siège (prototype)
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci
photo Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou
- 4. 3 Peter Ghyczy**
Chaise de jardin "Egg", 1968
collection Eco musée de Saint Quentin-en-Yvelines
© Eco Musée de Saint-Quentin-en-Yvelines
- 4. 4 Yonet Lebovici**
Lampe "Satellite", 1967
collection Lebovici et Lebovici, Paris
© Y. Lebovici
- 4. 6 Roger Tallon**
Téléviseur portatif "P111" pour Téléavia, 1963
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci
© archives Roger Tallon
- 4. 9 National Panasonic**
Radio-bracelets, 1970
collection Ecomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines
et collection Plasticarium, Bruxelles
© Plasticarium, Bruxelles

- 4.10 Pierre Cardin**
- 4.11 Ensembles "maillot académique" rayé et mini-jupe à franges, 1968**
Plastrons, 1967
Casque à visière, 1966
collection Pierre Cardin, Paris
photo Yoshi Takata
© S.A.R.L. de gestion Pierre Cardin
- 4.12 Pierre Cardin**
Plastron, 1967
collection Pierre Cardin, Paris
© S.A.R.L. de gestion Pierre Cardin
- 4.14 Pierre Cardin**
Lunettes, 1971 - 72
collection Pierre Cardin Paris
© S.A.R.L. de gestion Pierre Cardin
- 4.15 Pierre Cardin**
Casque à visière, 1966
collection Pierre Cardin Paris
© S.A.R.L. de gestion Pierre Cardin - Yoshi Takata
- 4.18 Jean-Michel Folon**
Affiche Cacharel, 1960
collection Alain Weil, Paris
photo Adam Rzepka, Centre Pompidou
© ADAGP, Paris, 2001
- 4.22 Gae Aulenti**
Lampe "Rimorchiatore", 1969
collection XXO, Paris
photo Georges Meguerditchian, Centre Pompidou
- 4.23 Marco Zanuso & Richard Sapper**
au 1er plan :
Téléviseur "Algol 11", 1964
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci

au 2e plan :
Téléviseur "Doney 12", 1962
collection Plasticarium, Bruxelles
© Plasticarium, Bruxelles
- 4.27 Pierre Cardin**
Robe plaquettes hologrammes reliées par des fils plastiques, 1970
© archives Pierre Cardin

4.28 André Courrèges

Ensemble, 1965

Veste et jupe en gabardine de laine rose réversible ; petit haut, culotte et chaussettes en tulle brodé de fleurs ; panama, babies en chevreau, gants en coton
Magazine *Elle*, 4 mars 1965 - Photomontage © Peter Knapp

5 - Rêve pop et Pop critique

Rêve pop (notamment design d'artistes)

5. 1 Bernard Rancillac

Fauteuil "Eléphant", 1966

collection Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém/Museo do Design
collection Francisco Capelo, Lisbonne

© Eco Musée de Saint-Quentin-en-Yvelines, Samuel Fontaine

© ADAGP, Paris, 2001

Pop critique

5. 6 Raoul Vaneigem (texte) et Gérard Joannès (dessins)

Affiche "Internationale Situationniste", 1967

collection Denis Ozanne, Paris

photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

5. 10 Guy Peellaert

Page de la BD "Pravda la survivreuse", 1968

personnage dessiné d'après Françoise Hardy

collection Sophie Moenneclaey

photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

5. 11 Christopher Loque

Affiche Kiss Kiss - go to work on an egg, 1966

collection particulière © Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris

5. 12 Michel Polnareff

Affiche de concert, 1968

en couverture de la revue «Pop Music» - 1972

affiche qui fit scandale, puis interdite, choisie par Michel Polnareff,

© Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris

5. 13 Milton Glaser

Affiche "Bob Dylan", Columbia Records, 1966

collection Alain Weill, Paris © droits réservés

5. 14 Seymour Chwast

Affiche "End Bad Breath", 1967

collection Alain Weill, Paris © droits réservés

5. 15 Rick Griffin

Affiche "Joint Show", 1967

collection Alain Weill, Paris © droits réservés

- 5. 16 Robert Crumb**
Stoned Again, 1968
collection Alain Weill, Paris © droits réservés
- 5. 17 Anonyme**
Journal underground - San Francisco - fin 60/début 70
«Love, the formuler of the sexual magic»
photo Adam Rzepka, Centre Pompidou
- 5. 18 The Rolling Stones**
Pochette de disques «Their Satanic Majesties request»
collection Philippe Bone-Ressources et Réseaux, Paris
© Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 5. 19 The Pink Floyd**
Pochette de disques «More»
musique du film de Barbet Schroeder
collection particulière, Paris © Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 5. 20 The Who**
Pochette de disque «Magic Bus»
collection particulière, Paris © Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 5. 21 Atelier populaire de l'école des Beaux Arts**
Affiche "CRS / SS", 1968
collection particulière © Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 5. 22 Atelier populaire de l'école des Beaux Arts**
Affiche "Nous sommes tous des juifs allemands", 1968
collection particulière © Musée d'Histoire Contemporaine - BDIC, Paris
- 5. 24 George Maciunas (Fluxus)**
Poster "U.S. Surpases all the genocide records", 1968
photo Adam Rzepka, Centre Pompidou

Design d'artistes - hors salles design

Dans l'espace "Factory"

- A1 Andy Warhol**
Sac de courses en papier "Soup Campbell", 1963
collection Denis Ozanne, Paris
photo Adam Rzepka, Centre Pompidou © ADAGP, Paris, 2001

Dans l'espace "Hervé Télémaque"

- A 2 Hervé Télémaque**
Exposition au Studio Marconi, Milan Invitation gonflable, 7 novembre 1967
collection Denis Ozanne, Paris
photo Adam Rzepka, Centre Pompidou © ADAGP, Paris, 2001

III. Architecture

1. Hans Hollein

Carriercity in Landscape, 1964

Photomontage

21,5 x 100 cm

The Museum of Modern Art, Philip Johnson Fund, New York

photo Atelier Hans Hollein, Vienne

D.R.

2. François Dallegret

Un-House, Transportable Standard-of-Living Package/The Environment Bubble

Un des six dessins réalisé pour l'article de Reyner Banham "A Home is Not A House" in "Art in America", avril 1965

66,5 x 50 cm

encre de chine sur film translucide et gélatine sur acétate transparent

photo Gabor Szilasi, Montréal, Canada

© ADAGP , Paris 2001 (Courtesy François Dallegret, Montréal, Canada)

3. Matti Suuronen

Futura House, 1968-1970

photographie

collection Museum of Finnish Architecture, Helsinki, Finlande

Photo: C.G. Hagström

D.R.

4. Superstudio (Adolfo Natalini)

Affiche-manifeste de l'exposition Superarchitettura, (Superstudio/Archizoom)

Galerie Jolly 2, Pistoia, 1966

73,5 x 49 cm

collection Centre Pompidou, Mnam/Cci

photo Georges Meguerditchian, Centre Pompidou

5. "Strip" de Las Vegas, années 60

photo Venturi, Scott Brown and Associates, Philadelphia, Pennsylvania

D.R.

6. Haus-Rucker-Co (Klaus Pinter, Laurids Ortner, Gunter Zamp Kelp)

Gelbes Herz (Cœur jaune), 1968

380 x 480 x 240

collection Centre Pompidou, Mnam/Cci

photo Archives Haus-Rucker-Co, Düsseldorf, Allemagne

D.R.

7. Groupe U.F.O. (Unidentified Flying Objects) :

Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli, Titto Maschietto,

Carlo Bachi, Mario Spinella

Urboeffimero 6

Piazza del Duomo, Florence, 13 mai 1968

ph. Archives U.F.O. , Florence, Italie

D.R.

8. Alison et Peter Smithson

House of The Future

Prototype présenté à l'exposition "Daily Mail Ideal Home", 1956,

photo John R.Pantlin, Courtesy Alison and Peter Smithson Architects, Londres
D.R.

9. Ionel Schein, René A. Coulon (architectes) et Yves Magnant (Ingénieur)

Maison Tout en Plastique, conception juillet/ septembre 1955

maquette du prototype présenté au Salon des Arts Ménagers, 1956, Paris

60,5 x 73,5 x 73,5 cm

collection F.R.A.C. Centre, Orléans, France

photo Philippe Magnon

D.R.

10. Johanne et Gernot Nalbach

Low cost-house, projet de container pneumatique destiné à l'habitat d'urgence, 1962

maquette

40 x 40 x 40 cm

photo Gernot & Johanne Nalbach, Berlin, Allemagne

D.R.

11. Hans Hollein

Urban Renewal in New York, 1964

Perspective aérienne, photomontage

20 x 25 cm

Museum of Modern Art of New York, Philip Johnson Fund, New York

photo : courtesy Atelier Hans Hollein, Vienne, Autriche

D.R.

12. Hans Hollein

Monument aux Victimes de l'Holocauste, 1963

photomontage

20 x 25 cm

The Museum of Modern Art of New York, Gift of Philip C. Johnson, USA

photo : courtesy Atelier Hans Hollein, Vienne, Autriche

D.R.

13. Cedric Price

Fun Palace for Joan Littlewood, 1959-1961

Perspective du site final

14,8 x 29,2 cm

The Museum of Modern Art, Gift of The Howard Gilman Foundation, New York, NY, USA

D.R.

14. Venturi and Rauch, Architects and Planners, with Cope et Lippincott

Guild House, Foyer de personnes âgées, Philadelphia, Pennsylvania, USA 1960-63

Façade sur rue

Cortesy : Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., Philadelphia, USA.

photo : Skomark Associated

15. Peter Cook (Archigram)

Plug-in-City, 1962-64

axonométrie

69,5 x 75,9 cm

The Museum of Modern Art, Gift of The Howard Gilman Foundation,

photo : courtesy Dennis Crompton, Londres

D.R.

16. David Greene (Archigram)

Living-Pod, maquette

56 x 81 x 81,5 cm

prêt de David Greene, dépôt FRAC Centre

photo Christian Wächter, Kunsthalle, Vienne, Autriche

D.R.

17. Ron Herron (Archigram)

Cities-Moving, 1966

Perspective aérienne, photomontage

29,2 x 43,2 cm

The Museum of Modern Art of New York, Gift of The Howard Gilman Foundation,

New York, USA

photo : Documentation générale (Archives Archigram), Centre Pompidou

D.R.

18. Johanne et Gernot Nalbach

Pneumo-City, 1966

Projet pour l'exposition Autriaca 70

photomontage

60 x 83 cm

collection et photo : Gernot et Johanne Nalbach, Berlin, Allemagne

D.R.

19. Andrea Branzi

Luna Park Permanente a Prato, 1966

maquette

photo collection Andrea Branzi, Milan, Italie

D.R.

20. Ron Herron (Archigram)

Instant City, 1968-1970

Dessin de la maquette, collage

collection Deutsches Architektur-Museum, Francfort-sur-Main, Allemagne

D.R.

21. Ron Herron (Archigram)

Instant City, I.C. Local Parts, 1970

collage sur carton

30,5 x 52 cm

Deutsches Architektur-Museum, Francfort-sur-Main, Allemagne

D.R.

- 22. Archizoom Associati (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Lucia et Dario Bartolini)**
No-Stop City, Residential parking Climatic Universal system, Internal Landscape, 1970
maquette
183 x 70 x 43 cm
collection Centro Studi e Archivio della Comunicazione (section architecture)
Université de Parme, Italie
photo : Documentation générale (Fonds Archizoom), Centre Pompidou
D.R.
- 23. Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix et Helmut Swiczinsky)**
Die Wolke, 1970
collage, 39,7 x 60,2 cm
collection Deutsches Architektur-Museum, Francfort-sur-Main, Allemagne
D.R.
- 24. Raimund Abraham**
Megastructures, Megabridge [Mégastuctures, Mégapont], 1962 - 1965
huile, encre et papier sur carton
Deutsches Architektur Museum, Francfort
- 25. Archigram (Michael Webb)**
Cushicle, 1966
Plan et coupe, collage sur carton
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci
- 26. Jean-Paul Jungmann**
Dyodon et constructions pneumatiques annexes, 1967
Perspective
encre noire réhaussée de crayon noir sur calque
collection Centre Pompidou, Mnam/Cci
- 27. Walter Pichler**
TV-Helmet, Portable Living-room [casque TV, living mobile], 1967
polyester, vernis, ensemble T.V.
collection Generali Foundation, Vienne
- 28. Herbert Ryman**
Home of the Future, Tomorrowland, Disneyland,
[Maison du futur, Quartier de Tomorrowland, Disneyland], 1957
Esquisse
mine de plomb sur papier
collection Walt Disney Imagineering, Glendale
- 29. Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix et Helmut Swiczinsky)**
Villa Rosa, 1967
Montage mit Super Human
Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre, Orléans

30. John Hench

Home of the Future, Tomorrowland, Disneyland,

[Maison du futur, Quartier du Tomorrowland, Disneyland], 1957

Perspective

mine de plomb sur papier

collection Walt Disney Imagineering, Glendale

D.R.

31. Angela Hareiter

Future House, 1966-1967

Plan

Collage sur carton

Collection Angela Hareiter, Vienne

D.R.

32. Angela Hareiter

Future House, 1966-1967

Maquette

Plastique, plâtre, fer, polystyrène, peinture, carton sur socle

Collection Angela Hareiter, Vienne

D.R.

Autres visuels disponibles sur demande au service de presse.