

La circulation des stratégies discursives entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?

Antje Kramer Mallordy

▶ **To cite this version:**

Antje Kramer Mallordy. La circulation des stratégies discursives entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?. Séminaire international de recherche TERRA / PRISME, Dec 2015, Rennes, France. , pp.50, 2016. hal-01945802

HAL Id: hal-01945802

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01945802

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA CIRCULATION DES STRATÉGIES DISCURSIVES

entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : **une autre guerre froide ?**

SÉMINAIRE INTERNATIONAL
– Rennes, 9 décembre 2015 –
à l'Université Rennes 2
et aux Archives de la critique d´art

PROGRAMME TERRA FOUNDATION FOR AMERICAN ART : « 20th Century American Art Criticism. New Paradigms and Cultural Transfers, 1930s-1970s »



LA CIRCULATION DES STRATÉGIES DISCURSIVES
entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 :
une autre guerre froide ?

SÉMINAIRE INTERNATIONAL
– Rennes, 9 décembre 2015 –
à l'Université Rennes 2
et aux Archives de la critique d´art

PROGRAMME TERRA FOUNDATION FOR AMERICAN ART : « 20th Century American Art Criticism. New Paradigms and Cultural Transfers, 1930s-1970s »

Sommaire

LA CIRCULATION DES STRATÉGIES DISCURSIVES entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?

Édito 7

Le séminaire 8

Interventions 9

Catherine Dossin, « Introduction à la Peinture Moderne Américaine (Galerie Maeght, 1947): An Example of Franco-American Misunderstanding » 11

Élisa Capdevila, « Les Américains avec nous ? Stratégies et ambivalences rhétoriques de la critique d'art française face à l'art abstrait américain » 15

Lola Lorant, « Le New Realism dans la revue *Art in America*, des années 1960 au début des années 1970 : la désaffectation du terme "Nouveau Réalisme" » 20

Dossier documentaire 25

Liste des documents
Inha – Collection Archives de la critique d'art 48



Première de couverture de la revue *Opus International*, n° 4, décembre 1967.

« We here hear about the so-called demoralization in Paris & I must say that I, personally, no longer feel any *Schadenfreud* about it. Now I want to bet on Paris's comeback – now that Paris is no longer complacent vis-à-vis the rest of the world. »
— Lettre de Clement Greenberg à Pierre Restany, 6 mars 1965.

En décembre 1967, la couverture de la revue française *Opus International* montre deux superhéros, des frères jumeaux surnaturels, identiques en tous points, à l'exception de l'inscription sur leur maillot : « CCCP » et « USA ». Cette couverture suggère alors des forces égales, détournées l'une de l'autre dans une symétrie parfaite, afin de voler au secours du reste du monde. Équilibre statique des deux superpuissances mondiales de la guerre froide ? Il n'en demeure pas moins que, sur le plan culturel, l'illustration confirme une supériorité américaine. N'est-ce pas précisément Superman, tout droit sorti des comics Marvel, qui sert ici de modèle iconographique au détriment du cosmonaute ou pionnier soviétique ?

Il fallait alors interroger cette présumée supériorité américaine et certaines idées reçues, revenir au crime parfait de ce « vol de l'art moderne » des années 1940, aux mécanismes sous-jacents et aux décalages du « triomphe de l'abstraction » des années 1950, pour mieux comprendre les chapitres de la « chute de Paris » et de la « trahison de Venise » des années 1960.

À travers les contributions des chercheuses invitées dont témoignent les synthèses ici rassemblées, ce séminaire a été l'occasion d'observer la circulation des discours critiques entre la France et les États-Unis qui passaient aussi par l'Amérique latine et le Japon comme terrains d'échange et de négociation. Cette lecture décloisonnée nous a incitées à croiser les problématiques relevant des paradigmes et cas de transferts culturels, propres à la série des quatre séminaires internationaux du programme TERRA, avec celles du programme PRISME, lancé en septembre 2015 aux Archives de la critique d'art, portant sur les enjeux transversaux et transnationaux de la critique d'art après 1945.

Les documents rassemblés dans la deuxième partie de ce dossier ont été sélectionnés par les étudiants du Master 2 – recherche « Histoire et critique des arts » de l´Université Rennes 2. Le travail mené en amont sur ces documents (principalement issus des fonds AICA International, James Johnson Sweeney, Pierre Restany) a nourri les discussions communes. Ces pièces d'archives se présentent comme des cases d'un échiquier international mouvant qui expose les ambitions et stratégies des critiques américains et français pour promouvoir leur vision de l'art moderne, où le nationalisme avance souvent sous couvert d'« universalisme ».

Antje Kramer-Mallordy

Le séminaire

Programme Terra Foundation for American Art
« 20th Century American Art Criticism. New Paradigms and Cultural Transfers, 1930s-1970s », en partenariat avec l'université Rennes 2, EA 1279 « Histoire et critique des arts ».

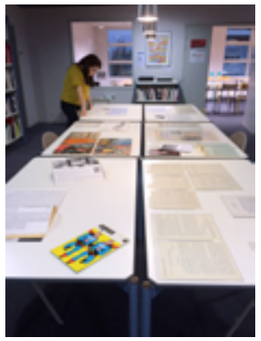
Coordonné par Hélène Jannière, ce programme de recherche a été conçu comme une série de quatre séminaires internationaux, interrogeant les multiples fonctions qu'a pu remplir la critique d'art américaine, des années 1930 aux années 1970. Il s'agissait de questionner la critique d'art américaine comme une force d'avant-garde de premier ordre dans la pensée occidentale sur les arts visuels et l'architecture, afin d'analyser ses transformations historiques et historiographiques.

13 mars 2014 – Auditorium de l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne
Then and Now : (ré-)écrire l'art conceptuel américain

Organisé par Elvan Zabunyan, Antje Kramer-Mallordy et les étudiants du Master « Métiers et arts de l'exposition ». Avec la participation d'Anne Rorimer (historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, Chicago), Sophie Cras (Paris I Panthéon-Sorbonne), Elisabeth Fritz (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Marie Jaguer (artiste, Paris/Los Angeles) et Ida Soulard (Fieldwork Marfa/ESBA, Nantes et HEAD-Genève).

23 février 2015 – Université Rennes 2
Tournants de la critique photographique américaine, entre modernisme et postmodernisme, et ses répercussions dans le champ français

Organisé par Nathalie Boulouch. Avec la participation de Dean Inkster (École Supérieure d'Art et Design de Grenoble-Valence) et Katja Schneller (École Supérieure d'Art et Design de Grenoble-Valence) et des étudiants du Master « Histoire et critique des arts » de l'Université Rennes 2.



9 décembre 2015 – Université Rennes 2 /Archives de la critique d´art
La circulation des stratégies discursives entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?

Organisé par Antje Kramer-Mallordy, adossé au programme de recherche PRISME : *La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine* (1948-2003). Avec la participation de Catherine Dossin (Purdue University, Indiana), Élisa Capdevila (CHCSC – Université Versailles Saint-Quentin-en-Yveline), Lola Lorant (Université Rennes 2) et des étudiants du Master « Histoire et critique des arts » de l'Université Rennes 2.

19 janvier 2016 – Archives de la critique d'art
Architectural Criticism between Public Debate and Autonomous Discipline

Organisé par Hélène Jannière, adossé au workshop international *Mapping. Crit.Arch: Architectural criticism XXth and XXIst centuries, a cartography* (ANR Project ANR-14-CE31-0019-01). Avec la participation de Martin Hartung (gta/D-ARCH/ETH Zurich, Columbia University) et Louis Martin (Department of Art History, Université du Québec à Montréal-Uqam).

LA CIRCULATION DES STRATÉGIES DISCURSIVES
entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : **une autre guerre froide ?**

1/ INTERVEN-TIONS



Cover and pages extracted from the catalogue *Introduction à la Peinture Moderne Américaine*, Paris, Galerie Maeght, 1947.





Catherine Dossin

Introduction à la Peinture Moderne Américaine (Galerie Maeght, 1947): An Example of Franco-American Misunderstanding

In April 1947, *Introduction à la Peinture Moderne Américaine* opened at the Galerie Maeght in Paris. Organized by the New York dealer Samuel Kootz, it was presented as the first exhibition of American art in France since the War and therefore as the resuming of artistic relationships between the two countries.

For Kootz, the purpose of this exhibition was to give his artists the Parisian cachet, and thereby convince American collectors to consider buying their works. Consequently he ran advertisements in American newspapers, although most readers would not have been able to visit it. More interested in harvesting the benefit of the show at home, the American dealer did not take charge of the exhibition personally, but rather let Aimé Maeght take care of it[1].

The Parisian dealer was counting on the French public's curiosity for the United States to insure the success of this exhibition. In 1947, French people knew little about the United Stated beyond the clichés and cants circulated in comic books, Hollywood movies, and propaganda material. Yet, the United States had become a major player on the international stage–on which the French were growingly dependent military and economically[2]. Maeght was thus banking on French people's eagerness to learn about the United States to draw visitors to his gallery.

The show, despite its ambitious title, only featured the six artists that Kootz supported, namely William Baziotes, Romare Bearden, Byron Browne, Carl Holty, Adolph Gottlieb, and Robert Motherwell.

Harold Rosenberg penned the text of the catalog. At the time, Rosenberg was just starting to write art criticism and was very close to Motherwell. The pair edited the literary section of the first and only issue of *Possibilities*, in which Rothko published his essay "The Romantics were Prompted" where he presents his paintings as dramas, with "no direct association with any particular visible experience", whose "subjects were the pictures of the single human figure–alone in a moment of utter immobility"[3]. For his essay, Rosenberg adopted a similar tone and terminology but, instead of discussing artworks as Rothko did, he talked about the artists, describing them similarly as solitary

1 Translations are the author's. For more on Samuel Kootz, his intentions, and a complete list of references, see Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds* (Burlington, VT: Ashgate, 2015), 127-31.

2 To better understand the French people's complex relationship with the United States at this particular moment, see Simone de Beauvoir, *America Day by Day*, trans. Patrick Dudley (New York: Grove Press, 1953).

3 Mark Rothko, "The Romantics Were Prompted", *Possibilities I* (Winter 1947): 84.

figures existing and working outside of time and space without any connection with the past, the present, and their peers.

Rosenberg starts his text by distinguishing the artists featured at Maeght's from American regionalist painters, who were enjoying wide acclaim in the United States:

> *"Those six American artists feel no affinity with the American objects and landscapes–no scenes of childhood, no regionalism of cowboys, no farms, cornfields, lighthouses, oil wells, streets of big city, war scenes, social frescos. Their paintings thus bear no relation with that art which enjoys in America widespread journalistic acclaim. On the contrary, they defend a truth that is theirs–or rather truths since they are first and foremost the products of individuals–in the creative trend in the United States*[4]".

Besides warning French visitors that the works on display had no connection to the American reality, Rosenberg stresses the artists' individualism and rejects their being regarded as "Americans", because this would make them part of a group in which their individuality would be engulfed. Likewise, their works do not represent the United States but rather the individuality of their authors–an individuality which is not tributary of their belonging to a country.

Rosenberg further expands on the artists' individualism by presenting them as removed from the American past as well as the history of art: "None of those artists show tenderness toward their own past. Nor, what is perhaps even more surprising, for the past of the art of painting as a tradition". As Rosenberg describes them, those artists are existing outside any historical, geographical or art historical framework–existing as Rothko would say "alone in a moment of utter immobility." Rosenberg concludes: "One could almost say of these painters that Art is their country. Except that they did not accept Art to be the succession of a spiritual tradition embracing them all in the same movement. Art is rather the standpoint for a private revolt against the materialist tradition that surrounds them". Here the real motivation of Rosenberg's essay becomes clear: a desire to reject any association with the United States, which was then considered provincial, and to connect instead with the international tradition of modern art, which he wants to portray as not of a country or race, even as he recognizes it being closely associated with Paris.

In the following part of the essay, Rosenberg goes back to the idea of these artists as solitary individuals, rejecting the idea that they form a school because they have no common goal, and insisting on their loneliness and

4 All quotes are taken from Harold Rosenberg, "Présentation de six peintres américains" *in Introduction à la Peinture Moderne Américaine* (Paris: Galerie Maeght, 1947), not paginated.

separation from the rest of the world, reverting here to the myth of the solitary genius, misunderstood and outcast:

> *"Having no common attachment, neither to one nor another, these painters only feel a loneliness of a depth that is perhaps yet unknown. Coming from the four corners of their vast land, they have come to plunge themselves into the anonymity of New York, the annihilation of their past not being the least painful constraint of those Legionaries of art".*

Here, and in many other parts of the text, the influence of an Existentialist philosophy on Rosenberg's ideas comes to the front–an influence that will become stronger in later texts, especially in "American Action Painters"[5]. While it is always difficult to reconstruct the reception of a show, we know that this one was a commercial failure and not a critical success. I would argue that its failure resulted from a misunderstanding between the French public and the American organizers. While the latter saw the show as an opportunity to detach the artists they promoted from the provincial American scene and give them international credentials, the French wanted the artists' works to tell them about America.

Not only did Kootz and Rosenberg not deliver what the French expected; they also discussed art in terms that were contrary to the importance the French had bestowed on national tradition following the German invasion and occupation of France that had threatened the French national identity[6]. This led to a renewed enthusiasm for the work of Hippolyte Taine and the idea that art was an expression of its time, place, and people. Léon Degand's review of the exhibition for the *Lettres françaises* was as a matter of fact examination of "L'héritage de M. Taine" and discussion of several exhibitions that were taking place in Paris at the time. Considering that the works on view at Maeght did not reflect anything about the United States, Degand concluded that the works were not an expression of the United States, but rather more or less successful interpretations of European traditions. He declared: "Baziotes enlarges Klee without putting his own oar", "Gottlieb aligns the enumerations of Indian or Mexican styles and spiced them with some Miro", and "the elementary symbolism of Miro hardens itself in Motherwell through a graphic Picassism". He then concluded: "Those Americans–but why looking here for America–are from the School of Paris [7]".

Jean-José Marchand writing for *Combat* was likewise disappointed by the show because it was not really American. He found that the artists were too

5 Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, December 1952, 22-23; 48-50.

6 On the importance of the national tradition at the time, see Sarah Wilson, « Les peintres de tradition française » *in* Pontus Hulten, ed. *Paris-Paris, 1937-1957 – Création en France* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1981), 106-15. Michèle C. Cone, "'Abstract' Art as a Veil: Tricolor Painting in Vichy France, 1940-44", *The Art Bulletin*, June 1992, 191-204.

7 Léon Degand, "L'héritage de M. Taine", *Lettres françaises*, April 18, 1947, 4.

heavily influenced by European masters like Picasso, Miro, and Klee, to be truly original and authentic. Upon leaving the exhibition, he wondered about the Americans' lack of national identity: "One leaves the exhibition", he wrote, "wondering why no autonomous school is taking off in the United States?" Comparing the situation in the United States with that of Mexico, where a dynamic national school had emerged, he argued that it resulted from the presence in Mexico of an indigenous and folkloric tradition, which was lacking in the United States. Rivera and his colleagues could rely on the "the inherent genius of the Indian race" to create authentic Mexican works, while Gottlieb, however interested he was in the work of the native Indians, had to borrow from a tradition that was not his, thereby creating an artificial (*i.e.* unauthentic) pictorial language that remained at the level of pleasant decorations[8].

Like Degand, Marchand explained the failure of American artists attempting to create a truly American art as due to the fact that the United States was an expansion of Europe. Americans and Europeans belonged to the same "area of civilization". The American people and culture were the product of Europe, so that American artists were bound to create Europeans works. Reviewing the exhibition for *Carrefour*, Frank Elgar was also disappointed by the lack of Americanness among the works presented at Maeght. But unlike Degand and Marchand, he could not believe that it was all such a young, dynamic, and powerful country had to offer. In his mind, the works shown at Maeght were simply not proper examples of American art[9].

At the end of the day, *Introduction à la Peinture Moderne Américaine* disappointed the French critics and public, because in the particular context of 1947 they were looking to "see" the United States in the works on display. Baziotes's *Blue Flower* or Motherwell's *Personnage Étoilé*, which existed outside and against the American "materialist tradition" in Rosenberg's words, could not match the French representation of the United States as a superpower and as a center of technology and modernity and therefore could only be dismissed as unauthentic and derivative[10].

8 Jean-José Marchand, "Introduction à l'art Américain", *Combat*, April 9, 1947.

9 Frank Elgar, "Brusselmans–Peintres Américains", *Carrefour*, April 9, 1947.

10 For more on the reception of American exhibitions in France and Europe in the 1950s and early 1960s, see Catherine Dossin, "To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art", *The Artl@s Bulletin* 3, no. 1 (Spring 2014): 79-103.

Élisa Capdevila

Les Américains avec nous ? Stratégies et ambivalences rhétoriques de la critique d'art française face à l'art abstrait américain

« Jackson Pollock avec nous ! » Ce titre par lequel le critique Michel Tapié ouvre en 1952 la première exposition personnelle du peintre à Paris sonne comme une déclaration de guerre[1]. Elle vise ceux qui, tenants d'une peinture figurative ou d'une abstraction « froide » ou géométrique, restent aveugles à l'avènement d'une abstraction « chaude ». Dans ce contexte, et alors que Paris commence à peine à s'intéresser à cette nouvelle peinture américaine, la présentation de l'artiste américain s'avère stratégique : le soldat Pollock, et avec lui les jeunes peintres américains promoteurs d'une forme d'abstraction informelle proche de l'expressionnisme abstrait, se voient engagés, à leurs corps défendants, dans les batailles parisiennes.

Michel Tapié et à sa suite les critiques de la revue *Cimaise*, créée en 1953, s'engagent ainsi dans une défense conjointe de l'expressionnisme abstrait américain et d'une abstraction informelle ou lyrique parisienne. Leurs écrits font néanmoins apparaître l'ambivalence de leur positionnement et la complexité de leurs stratégies vis-à-vis de cette nouvelle peinture américaine encore peu connue et perçue, en l'absence de grandes expositions d'art américain, à travers l'œuvre de peintres expatriés.

1 Michel Tapié, « Jackson Pollock avec nous! », préface pour l'exposition *Jackson Pollock* au Studio Facchetti en mars 1952 à Paris.

2 Rompant, dans l'héritage de Dada, avec la tradition occidentale de l'art, l'art autre se définit comme fondé sur l'énergie et la spontanéité d'un geste individuel libre. Essentiellement abstrait et non géométrique, il englobe aussi des formes non classiques de figuration. Voir Michel Tapié, *Un art autre*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

Entre « art autre » et « École du Pacifique » : Michel Tapié, de la reconnaissance de la nouvelle peinture américaine au contournement de New York

Faisant partie des principaux défenseurs de l'abstraction informelle, Michel Tapié intègre très tôt la nouvelle peinture américaine à sa théorie d'un « art autre » pensé à l'échelle internationale[2]. Dès 1952, il affirme l'importance des États-Unis, devenus le « carrefour [...] des grands courants artistiques d'Orient et d'Occident ». Il situe ainsi volontairement l'art autre à un niveau international, ou universel, qui échappe à Paris ; loin de craindre l'essor de

l'art américain, il s'en fait un allié pour consolider son statut à Paris (il est alors un des rares à exposer une peinture américaine encore peu vue en Europe) mais aussi hors de Paris, sur l'échiquier des arts international.

Ce positionnement « pro-américain » est renforcé par les contacts qu'il établit avec la scène artistique new-yorkaise, principalement avec la galeriste Martha Jackson dont il devient un conseiller. Deux voyages aux États-Unis, à la fin des années 1940 et en 1957, au cours desquels il rencontre critiques et artistes new-yorkais, confortent sa position de pionnier de l'art américain en France.

Ses liens avec les États-Unis passent également par ses relations au sein de la communauté américaine de Paris. Sont ainsi intégrés à l'« art autre » (avec plus ou moins de succès), les peintres Sam Francis et Paul Jenkins et la sculptrice d'origine californienne Claire Falkenstein. Fidèle à une définition de l'art autre qui rejette le concept même d'école – et encore plus d'école nationale – au profit d'une pensée de l'individu-artiste et de la contemporanéité de l'œuvre, Michel Tapié loue dans ses textes la singularité de leurs réalisations.

S'il cherche à lutter contre une pensée nationale de l'art (son « art autre » est avant tout a-national plus qu'international), il n'écarte pas pour autant la question de l'origine des artistes. La préface qu'il rédige pour le catalogue d'une exposition de jeunes peintres américains en France en 1953 soulève ainsi la question de leur capacité à représenter la scène américaine. Évoquant les « nuages métaphysiques des peintres californiens[3] », Tapié évoque ici, pour la première fois, une « école du Pacifique » plus instinctive et sensible que celle de New York, plus américaine aussi car davantage éloignée et affranchie de la tradition artistique européenne. Cette École qui puise son inspiration dans les arts d'Asie (que connaît bien Michel Tapié) serait « 100 % américaine ou alors "Pacifique"[4] ».

Cette défense d'une supposée École du Pacifique[5] peut surprendre chez un critique qui répugne à penser en termes d'école l'art de son époque. Elle révèle en fait les tensions auxquelles est soumise la stratégie d'alliance du critique, confronté à l'arrivée de nouveaux spécialistes de l'art américain à Paris et à l'attitude de plus en plus distante à son égard de Martha Jackson, sa partenaire new-yorkaise.

Ce concept vise dans les écrits de Tapié deux objectifs. Le premier est théorique : il s'agit pour Tapié de prouver l'existence d'un « art autre » et d'en faire un concept opératoire à l'échelle internationale, sans tomber dans le jeu des

3 *Peintres américains vivant en France*, Galerie Craven, 24 avril – 7 mai 1953.

4 *Ibid.*

5 On la retrouve dans d'autres textes de Tapié. Voir par exemple le catalogue *Claire Falkenstein*, Londres, ICA, 1953 et « Devenir d'un art autre », *US Lines Review*, 1954.

étiquettes et rivalités nationales. En reprenant cette idée, qui lui aurait été soufflée par Francis H. Taylor du Metropolitan Museum of Arts de New York, Tapié accentue le caractère étranger de la peinture américaine qu'il défend ; il s'oppose aussi aux théories américaines de l'expressionnisme abstrait qui insistent sur le lien de filiation entre avant-garde européenne d'avant guerre et nouvelle peinture américaine. Tapié force ainsi la peinture américaine à rentrer dans le moule théorique de l'art autre.

Cette reprise d'une notion passée jusque-là inaperçue lui permet en outre de renforcer sa position d'expert de l'art américain sans pour autant passer sous la coupe de New York. La défense de l'École du Pacifique s'apparente ainsi à une stratégie de niche (il s'agit de présenter des artistes encore peu connus et peu cotés, et donc aux prix accessibles, à Paris) mais aussi de contournement de New York. Elle passe par une tentative d'alliance avec un acteur périphérique du monde de l'art américain : la galerie Zoé Dusanne de Seattle qui représente l'artiste, originaire de la côte ouest, Mark Tobey.

Tapié remet ainsi en cause la prédominance d'une École de New York qu'il a pourtant contribué à faire connaître en Europe. En faisant de Paris, l'allié d'un art « provincial » des États-Unis, le critique court toutefois le risque d'être à son tour marginalisé. Il est de fait, extrêmement critiqué, à la fois par les peintres américains (à commencer par Sam Francis) et par les critiques parisiens[6]. Tous soulignent les liens de ces peintres du Pacifique avec New York, mettant à mal à la fois la théorie et la stratégie de Tapié.

Des grands espaces américains aux lumières de Paris : les Américains vus par *Cimaise*

Les critiques de *Cimaise*, plus jeunes que Tapié pour la plupart, s'intéressent également assez tôt à la nouvelle peinture américaine, là encore dans une optique de défense d'une abstraction informelle ou lyrique. De 1953 à 1965, la revue consacre plus d'une centaine de comptes-rendus et d'articles aux abstraits américains ; beaucoup portent sur les expatriés installés de Paris qui apparaissent comme des médiateurs de la culture et de l'art américain.

La position de l'équipe, ouverte à l'art américain mais désireuse de défendre Paris sur la scène internationale, apparaît très vite comme ambivalente. Malgré la diversité des positions individuelles, certaines constantes apparaissent dans le traitement de l'art et des artistes américains.

6 Voir le débat publié dans *Cimaise*, « L'École du Pacifique » (débat entre Julien Alvard, Claire Falkenstein, Sam Francis, James FitzSimmons *[sic]* et Michel Tapié), *Cimaise*, série I, n° 3, juin 1954, p. 6-9.

Première récurrence : la métaphore des grands espaces est régulièrement convoquée pour expliquer les caractéristiques des toiles « américaines » (grande taille et absence de composition ou *all over*). Elle semble pourtant contredire l'engagement même de ces critiques en faveur d'une abstraction qui se définit justement par son absence de références au monde extérieur. Plusieurs raisons expliquent néanmoins ce procédé. La première est sans doute pédagogique : la référence aux paysages américains permet de donner à voir des œuvres difficiles à décrire et auxquelles les reproductions en noir et blanc ne rendent pas justice. La comparaison avec l'espace américain n'est d'ailleurs jamais directe mais fonctionne par analogie : les toiles abstraites ne sont pas présentées comme les images descriptives d'un paysage mais comme la retranscription d'une sensation de l'espace. Cette métaphore permet aux critiques de *Cimaise* de démontrer la dimension à la fois singulière (puisqu'ancrée dans le ressenti du peintre) et universelle (car liée à une sensation d'être au monde que tous peuvent partager) de cette nouvelle peinture.

Les références paysagères permettent aussi de mettre en avant l'originalité de ces artistes américains au sein de la production parisienne. Elles gomment, ce faisant, toute référence à une scène new-yorkaise activement constituée. Comme l'École du Pacifique, la didactique des grands espaces opère ainsi une déviation qui tend à minimiser le rôle du modèle expressionniste abstrait (développé à New York) au profit d'une référence à un espace devenu symbole de l'Amérique : celui des plaines de l'Ouest américain.

Deuxième constante : l'utilisation de stéréotypes nationaux comme explication et preuve du caractère américain des oeuvres. Cette vision nationale de l'art n'est pas propre aux critiques de *Cimaise* – en ce sens l'a-nationalisme de Tapié fait figure d'exception dans une production critique marquée des deux côtés de l'Atlantique par des réflexes patriotiques voire nationalistes.

Ces clichés nationaux – tempérament américain (énergique, passionné, libre) opposé au caractère (rationnel, mesuré, équilibré) français – participent dans *Cimaise* d'une défense de Paris sur la scène internationale. C'est particulièrement net dans le cas des artistes américains expatriés qui sont ainsi cooptés par Paris mais aussi, à la différence de chez Tapié, véritablement intégrés à une École de Paris pensée sur le modèle du creuset des arts (Tapié préfère lui parler de simple « plaque tournante »)[7].

L'identification de traits nationaux sert à justifier la valeur d'une œuvre mais aussi une certaine forme d'abstraction, parisienne et lyrique, dans un contexte à la fois international et national : il s'agit pour les critiques de *Cimaise* tout autant de défendre une tendance que de rejeter ce qu'ils

7 « Peintres américains vivant en France », *op. cit.* Sur la défense des « Américains de Paris » par *Cimaise* voir par exemple Herta Wescher, « Vitalité de Paris (influence de l'École de Paris sur les peintres américains) », *Cimaise*, série IV, n° 1, sept-oct 1956, p. 32-34. Joe Downing et John Levee incarnent particulièrement bien cette alliance des tempéraments américains et français louée par les critiques de *Cimaise*. Voir par exemple les comptes-rendus de Georges Boudaille, « Joe Downing », *Cimaise*, n° 66, 1963, p. 92 et « John Levee », *Cimaise*, n° 49, juillet-septembre, 1960, p. 86.

perçoivent comme des excès – excès associés à une action painting purement américaine car plus ou (trop) agressive. Ouverture et rejet de l'art américain vont ainsi, paradoxalement, de pair dans cette promotion d'une abstraction lyrique et parisienne.

La défense du creuset parisien passe également par une étude de l'influence des maîtres parisiens – Monet ou Bonnard – sur la peinture ou le « métier » de ces jeunes Américains[8]. Pierre Restany parle à leur sujet d'un « lyrisme de l'étendue »[9] combinant l'apport américain (l'étendue) et les qualités françaises (lyriques). Dans ses écrits sur John F. Koenig, Bernard Childs ou Sam Francis[10], il contribue à théoriser et à faire parisienne une forme d'abstraction qu'il distingue de sa consoeur de tempérament plus américain, gestuelle et violente.

S'ils n'abordent pas frontalement la question de la nouvelle peinture américaine, les articles sur les « Américains de Paris » mettent à jour les ambivalences rhétoriques mais aussi stratégiques des critiques parisiens qui cherchent à définir et à promouvoir, depuis Paris, une abstraction informelle alliée ou rivale de l'expressionnisme abstrait.

Les obstacles auxquels ces critiques se heurtent dans leur tentative d'alliance ou de cooptation avec l'Amérique, montrent la prégnance de réflexes nationaux et la difficulté à penser et à faire exister, dans ce contexte des années 1950, une avant-garde sinon a-nationale du moins internationale.

8 Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, décembre 1952, 22-23; 48-50.

9 Restany, Pierre, *J.F. Koenig ou le lyrisme de l'étendue*, Paris, Galerie Arnaud, 1960.

10 Sur Sam Francis voir le compte rendu de l'exposition au Centre culturel américain, *Cimaise*, série IV, n°6, juillet-septembre 1958, p. 44. Les tapuscrits conservés dans le fonds Pierre Restany aux Archives de la critique d'art et consacrés à « John Koenig » (janvier 1958), « Bernard Childs : un homme libre » (août 1959), et « Paul Jenkins » (décembre 1959) sont également représentatifs de cette démarche.

Lola Lorant

Le *New Realism* dans la revue *Art in America*, des années 1960 au début des années 1970 : la désaffectation du terme « Nouveau Réalisme »

L'éclosion du Nouveau Réalisme, au début des années 1960, passe quasiment inaperçue aux États-Unis, où les apparitions du groupe sont rares. Alors que ce constat correspond aux récits d'une scène américaine devenue indifférente à l'égard de l'art européen, *Art in America* déroge à ce principe en consacrant deux longs articles au Nouveau Réalisme. L'entrée de ce dernier dans les pages de la revue artistique à grand tirage, en avril 1961, est tapageuse dès les premières lignes :

> *« Si nous sommes vraiment prêts à croire que l'art est l'expression du temps, alors le dernier "isme" issu de l'École de Paris, la plus jeune et révolutionnaire, est plus qu'un simple sursaut ! Car les Nouveaux Réalistes, c'est ainsi qu'ils s'appellent, ne sont pas seulement ouvertement opposés à la peinture abstraite, mais ont l'intention de faire du réalisme en art quelque chose de véritablement frappant, de tellement audacieux, que la réaction sur notre esprit et nos yeux, stupéfaits et déroutés, ne peut être qu'immédiate*[1]. »

Alexander Watt, critique d'art basé à Paris, décrit dans cet article le caractère factieux du Nouveau Réalisme, en rupture avec les tendances passées, jugées surannées, conformément à un groupe d'avant-garde explorant les ultimes possibilités de l'art. Ayant rencontré certains de ces protagonistes, il transpose largement leurs propos, en usant du discours direct. Il donne ainsi la parole à Klein, Arman, Spoerri, Tinguely et Restany. Ce dernier n'est pas présenté comme l'unique instigateur du mouvement, mais comme « l'un des fondateurs d'origine[2] ». Malgré cette inexactitude, l'article est fidèle aux théories fondatrices du critique parisien. Il s'accorde avec l'idée que le Nouveau Réalisme est l'expression de l'effervescence contemporaine, comme l'annonçait le premier manifeste du groupe[3]. Mais si Pierre Restany perçoit le bouillonnement de son époque à travers la société urbaine, ce dynamisme est propre à l'ère nucléaire pour Alexander Watt qui considère qu'il est « bien naturel, en cet âge frénétique et atomique, qu'un groupe énergique de jeunes artistes rompe avec la tradition[4] ». La sculpture de feu d'Yves Klein, réalisée lors de son exposition *Monochrome und Feuer* au Museum Haus Lange de Krefeld en 1961, est alors décrite ainsi :

> *« C'était une puissante flamme de gaz, bleue et brillante, jaillissant d'un tuyau spécialement construit, qui était accompagnée par un bruit dont le rugissement ressemblait au décollage d'un missile géant*[5]. »

L'image du missile renvoie inévitablement, en ce tout début des années 1960, à la conquête spatiale ou à la course aux armements. Ce glissement entre réalité sociologique et atomique met en lumière le contexte scientifique et technique des œuvres. Cet aspect, négligé par Pierre Restany, ne l'est en revanche pas par Yves Klein. L'artiste explique dans *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur* son abandon de la couleur visible à l'aune d'un monde dont l'existence tangible est menacée par les risques atomiques[6]. Il aborde également les prouesses techniques, qu'il juge vaines, pour explorer un espace accessible par la sensibilité[7].



Pierre Restany, « Paris Letter: The New Realism », *Art in America*, vol. 51, n° 1 , février 1963.

1 Traduit de l'anglais : *« If we are really prepared to believe that art is an expression of the time, then the latest* ism *pertaining to the younger revolutionary school of the Ecole de Paris is hardly an awaking ! For the Neo-Realists, as they call themselves, are not only openly opposed to abstract painting but they intend to make realism in art something so effectively striking, so daring, that it cannot help but react immediately on mind and the eye in ways startling and bewildering »* Alexander Watt, « Paris Letter: Nouveaux Réalistes », *Art in America*, vol. 49, n° 2, avril 1961, p. 107.

2 Traduit de l'anglais *« who is one of the original founders »*. *Ibid*., p. 110.

3 « C'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société, qui est assignée à comparaître. » Pierre Restany, *Les nouveaux réalistes*, 19 avril 1960. *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Luna-Park Transéditions, 2007, p. 171.

4 Traduit de l'anglais : *« It is, I suppose, only natural in this hectic, atomic age that a group of energetic young artists should break with tradition […]. »* Alexander Watt, *op. cit.*, p. 107.

5 Traduit de l'anglais : *« This was a high-powered, brilliant jet of blue-colored gas projected from a specially-constructed pipeline, to the accompaniment of a roaring noise resembling the take-off of a giant missile ! »* Alexander Watt, *op. cit.*, p. 108.

6 Yves Klein, *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur*, Paris, 16 avril 1958. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011, p. 51.

7 Citation de Klein : *« I am the painter of space. I am not an abstract artist. On the contrary, I am a figurative and realist painter. Let's be frank, in order to paint space I have to get up there into space on my own… »* Alexander Watt, *op. cit.*, p. 108. Ses propos sont extraits du texte d'Yves Klein, *Un homme dans l'espace !*, publié dans *Dimanche*, 27 novembre 1960 : « Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif, et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre dans l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même ». *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011, p. 181.

Par l'art Klein offre des points de vue semblables à ceux que nous offre l'exploration spatiale. Par exemple, un monochrome bleu dessine en relief les contours de l'Europe et du nord de l'Afrique[8] et les surfaces accidentées de monochromes roses évoquent les cratères de la lune[9], astre alors convoité.

Pourtant, selon Restany, le Nouveau Réalisme est « une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre[10] ». Dans un numéro d'*Art in America*, paru en 1963, dont le titre « New Realism » n'est pas la simple traduction anglaise du Nouveau Réalisme, il fédère les Nouveaux Réalistes européens et les artistes américains rattachés à l'étiquette néo-dada. Cet élargissement du concept est peut-être un moyen stratégique de rapprochement vers les États-Unis. Les sollicitations de Pierre Restany pour écrire dans la revue coïncident avec le moment où le critique voit Sidney Janis à Paris, en juin 1962[11]. Lors de cette rencontre, il lui remet une liste d'artistes en vue de l'exposition *The New Realists* à New York[12], qui devait initialement faire dialoguer le Nouveau Réalisme et le néo-dadaïsme américain. Mais l'irruption inattendue des artistes du Pop Art donne à la manifestation un tout autre visage, au détriment des artistes européens. Quant à la préface rédigée par Pierre Restany, « A metamorphosis in nature », elle est tronquée, dénaturant son propos[13]. Dans le texte original, tout comme dans l'article publié dans *Art in America*, les artistes, à New York comme à Paris, s'approprient les objets de la société pour exposer une nouvelle nature urbaine, à laquelle ils sont confrontés au quotidien. Néanmoins, Pierre Restany prend soin de différencier la démarche des américains de celle des européens. La distinction est encore plus nette dans l'article d'*Art in America* lorsque son auteur rappelle que : « les néo-réalistes d'Europe forment depuis 1960 un groupe dont [il a] publié les manifestes et promulgué les théories[14]. »

Compte tenu d'une critique américaine peu ouverte à l'art européen, ces deux articles consacrés au Nouveau Réalisme, font figure d'exceptions. Il n'existe pas d'exemple comparable dans les publications de l'époque. On peut alors se demander si ces écrits ne sont que des intrusions furtives ou, au contraire, une véritable contribution théorique à la réception du Nouveau Réalisme aux États-Unis. La micro-histoire du terme de « New Realism » dans *Art in America* et le repérage de ses occurrences sporadiques au fil des numéros fournissent des éléments de réponse. Il faut attendre la fin des années 1960 pour voir le « New Realism », aux multiples facettes, ressurgir.

8 Yves Klein, *Relief planétaire bleu « Europe-Afrique » (RP 11)*, 1961, 79 x 53 cm.

9 Yves Klein, *Lune (RP 21)*, 1961, 95 x 65 cm ; Yves Klein, *Relief planétaire rose «Lune I» (RP 22)*, 1961, 95 x 65 cm.

10 Pierre Restany, *À quarante degrés au-dessus de dada*, mai 1961, Paris. *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Luna-Park Transéditions, 2007, p. 173.

11 Une lettre de Jean Lipman, rédactrice en chef d'*Art in America*, datée du 5 juin 1962, adressée à Pierre Restany, répond au souhait de ce dernier d'écrire pour la revue, 1 feuillet, fonds Pierre Restany [PREST.XSEU01/138], Inha – Collection Archives de la critique d'art, Rennes.

12 Cette rencontre est relatée dans la biographie de Pierre Restany. Henry Périer, *Pierre Restany : l'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'art, 1998, p. 216.

13 Kaira Cabañas, « "Maigres et poussiéreux" : les Nouveaux Réalistes à New York » *in* Cécile Debray (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, (cat. expo), Paris, Réunion des musées nationaux ; Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 126-129.

14 Traduit de l'anglais : « *The neo-realists of Europe have, since 1960, formed a group whose manifestos I have edited and whose theories I have codified.* » Pierre Restany, « Paris Letter: The New Realism », *Art in America*, vol. 51, n° 1 , février 1963, p. 103.

À l'inverse des interprétations de Restany hermétiques aux problèmes politiques et sociétaux sous-jacents dans certaines œuvres des Nouveaux Réalistes, les contributeurs de la revue *Art in America* inscrivent le travail de Christo, Tinguely, Arman et César dans un monde terni par la violence et les conflits. En 1969, un article de Charlotte Willard sur la violence et l'art décrit une société où « meurtres, suicides et guerres sont devenus une partie de notre quotidien[15] ». Bien que l'agressivité soit une constante de l'histoire, les revendications afro-américaines sont patentes dans son jugement de la société, car la violence est envisagée comme « parfois la seule réponse qu'un homme peut émettre pour s'élever en tant qu'être humain, pour se sentir vivant et important[16] », au sein d'une nation « confrontée à une révolution noire que les bombes atomiques ne peuvent résoudre[17] ». En cette période de crise, les artistes remplissent un rôle prophétique. Ainsi, les machines autodestructrices de Tinguely anticipent les maux de la société. Selon Charlotte Willard, elles sont à l'image des émeutes qui agitent les ghettos américains. Les automobiles compressées de César, les colères d'Arman et les emballages de Christo sont également cités comme de mauvais présages. En revanche, dans un long article consacré à Christo, le *Rideau de Fer*, érigé à Paris en 1962, perçu comme la réplique immédiate du mur de Berlin[18], est l'expression du contexte politique international. Si Jan van der Marck n'oublie pas de mentionner la participation de Christo au Nouveau Réalisme parisien, c'est davantage l'expérience de difficiles situations politiques successives, telles que l'Occupation et la guerre froide, qui a façonné le « sens des réalités[19] » de l'artiste d'origine bulgare. Il s'interroge alors :

> « *Est-ce que le climat d'occupation étrangère et d'oppression politique sont à l'origine chez Christo de son obsession pour rendre les objets énigmatiques par le camouflage, le voile ou l'empaquetage*[20] ? »

Les grands formats de la propagande, dont Christo reconnaît l'efficacité, influencèrent également l'envergure des projets de l'artiste[21]. Des aspects sombres de l'histoire récente ou en cours sont distillés dans les œuvres, sans qu'elles ne deviennent l'expression de critiques ou de revendications. Par exemple, à propos de *Valley Curtain*[22], Jan van der Marck situe Christo par rapport à ses contemporains américains :

> « *Il tient absolument à ne pas partager l'esprit et les objectifs des artistes, qui travaillent l'environnement naturel et le paysage, en percevant la*

15 Traduit de l'anglais : « *murder, suicide and war have become part of our daily routine* ». Charlotte Willard, « Violence and Art », *Art in America*, vol. 57, n° 1, janvier-février 1969, p. 36.

16 Traduit de l'anglais : « *Violence is sometimes the only answer a man can made to the need to emerge as a human being, to feel alive and important* ». *Ibid*.

17 Traduit de l'anglais : « *Our own nation […] is confronted with a black revolution that atom bombs cannot solve* ». *Ibid*.

18 Jan van der Marck, « The Valley Curtain », *Art in America*, vol. 60, n° 3, mai-juin 1972, p. 54.

19 *Ibid*., p. 55.

20 Traduit de l'anglais : « *Was the climate of foreign occupation and political oppression responsible for Christo's compulsion to conceal, veil or wrap objects into conundrums?* » *Ibid*., p. 55.

21 *Ibid*., p. 57.

22 *Valley Curtain*, installation de Christo à Rifle dans le Colorado, 10-11 août 1972.

23 Traduit de l'anglais : « *He firmly rejects any community of spirit or alignment of purpose with those earth and landscape artists who see nature as a protective refuge from the dehumanizing forces of our industrial age* ». *Ibid*., p. 65.

nature comme un refuge nous protégeant des forces déshumanisantes de notre âge industriel[23]. »

Les crises politiques, les mouvements de contestations et l'engagement de certains artistes américains participent certainement à une interprétation des œuvres des Nouveaux Réalistes orientée par les préoccupations de l'époque aux États-Unis. Ces lectures situent l'appropriation de l'objet aux antipodes du deuxième manifeste du Nouveau Réalisme, selon lequel « le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique[24] ».



Valley Curtain de Christo en couverture de la revue *Art in America*, vol. 60, n° 3, mai-juin 1972.

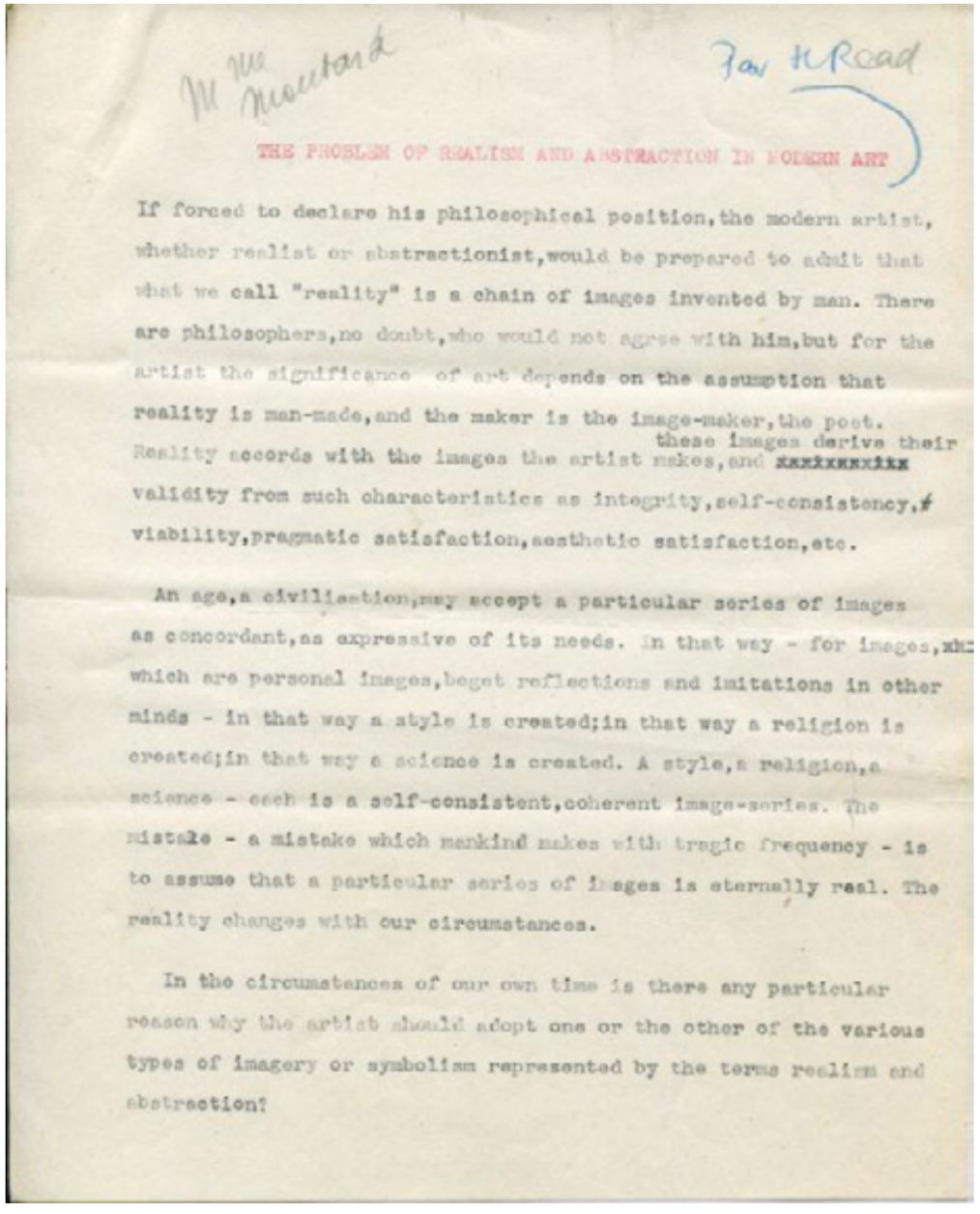
Art in America fut un relai, parmi le modeste arsenal dont disposait Pierre Restany pour diffuser le Nouveau Réalisme aux États-Unis, au moment où il orchestrait l'existence officielle du groupe. On pourrait penser que le terme « *realism* » n'était pas un choix judicieux dans un pays où les gestes spontanés de l'expressionnisme abstrait incarnaient la liberté individuelle, en opposition au modèle soviétique du réalisme socialiste. Cependant, la dénomination de « *New Realists* » désigna les artistes du Pop Art, bien que brièvement. Puis, elle réapparut au tournant des années 1970 pour désigner une tendance artistique qui aspirait à une représentation illusionniste de la réalité. Des artistes tels que John de Andrea, Duane Hanson, Ralph Goings, Richard Estes, ou encore Richard McLean, s'inscrivaient dans cette tendance. Manifestement, le terme n'était pas banni de la critique d'art américaine, comme peuvent en témoigner certains articles publiés dans *Art in America*[25]. Son adoption ne fut pas une usurpation du nom et des concepts forgés par Pierre Restany qui ont probablement laissé le public américain indifférent. Effectivement, on observe l'absence d'un dialogue entre le discours du critique parisien et ceux des critiques américains autour de ces notions de nouvelles réalités. Au fil des années, différents points de vue se sont superposés, tout en s'ignorant. La lecture des numéros d'*Art in America* est révélatrice de la réception du Nouveau Réalisme aux États-Unis, où le concept collectif européen est rapidement devenu caduque au bénéfice de quelques Nouveaux Réalistes qui sont parvenus à retenir l'attention.

24 Pierre Restany, *À quarante degrés au-dessus de dada*, mai 1961, Paris. *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Luna-Park Transéditions, 2007, p. 173.

25 Le terme « New Realism » est employé pour évoquer le retour à la figuration en sculpture. Grace Glueck, « A "New Realism" in Sculpture? », *Art in America*, vol. 59, n° 6, novembre-décembre 1971, p. 150-155. On retrouve également les termes « New Realism » et « New Realist », à plusieurs reprises, dans un numéro spécial d'*Art in America* sur le « Photo-Realism », *Art in America*, vol. 60, n° 6, novembre-décembre 1972.

LA CIRCULATION DES STRATÉGIES DISCURSIVES
entre la critique d'art américaine et européenne
après 1945 : **une autre guerre froide ?**

2 / DOSSIER DOCUMEN-TAIRE



W. W. Moutard

For H. Read

THE PROBLEM OF REALISM AND ABSTRACTION IN MODERN ART

If forced to declare his philosophical position, the modern artist, whether realist or abstractionist, would be prepared to admit that what we call "reality" is a chain of images invented by man. There are philosophers, no doubt, who would not agree with him, but for the artist the significance of art depends on the assumption that reality is man-made, and the maker is the image-maker, the poet. Reality accords with the images the artist makes, and these images derive their validity from such characteristics as integrity, self-consistency, viability, pragmatic satisfaction, aesthetic satisfaction, etc.

An age, a civilisation, may accept a particular series of images as concordant, as expressive of its needs. In that way - for images, which are personal images, beget reflections and imitations in other minds - in that way a style is created; in that way a religion is created; in that way a science is created. A style, a religion, a science - each is a self-consistent, coherent image-series. The mistake - a mistake which mankind makes with tragic frequency - is to assume that a particular series of images is eternally real. The reality changes with our circumstances.

In the circumstances of our own time is there any particular reason why the artist should adopt one or the other of the various types of imagery or symbolism represented by the terms realism and abstraction?

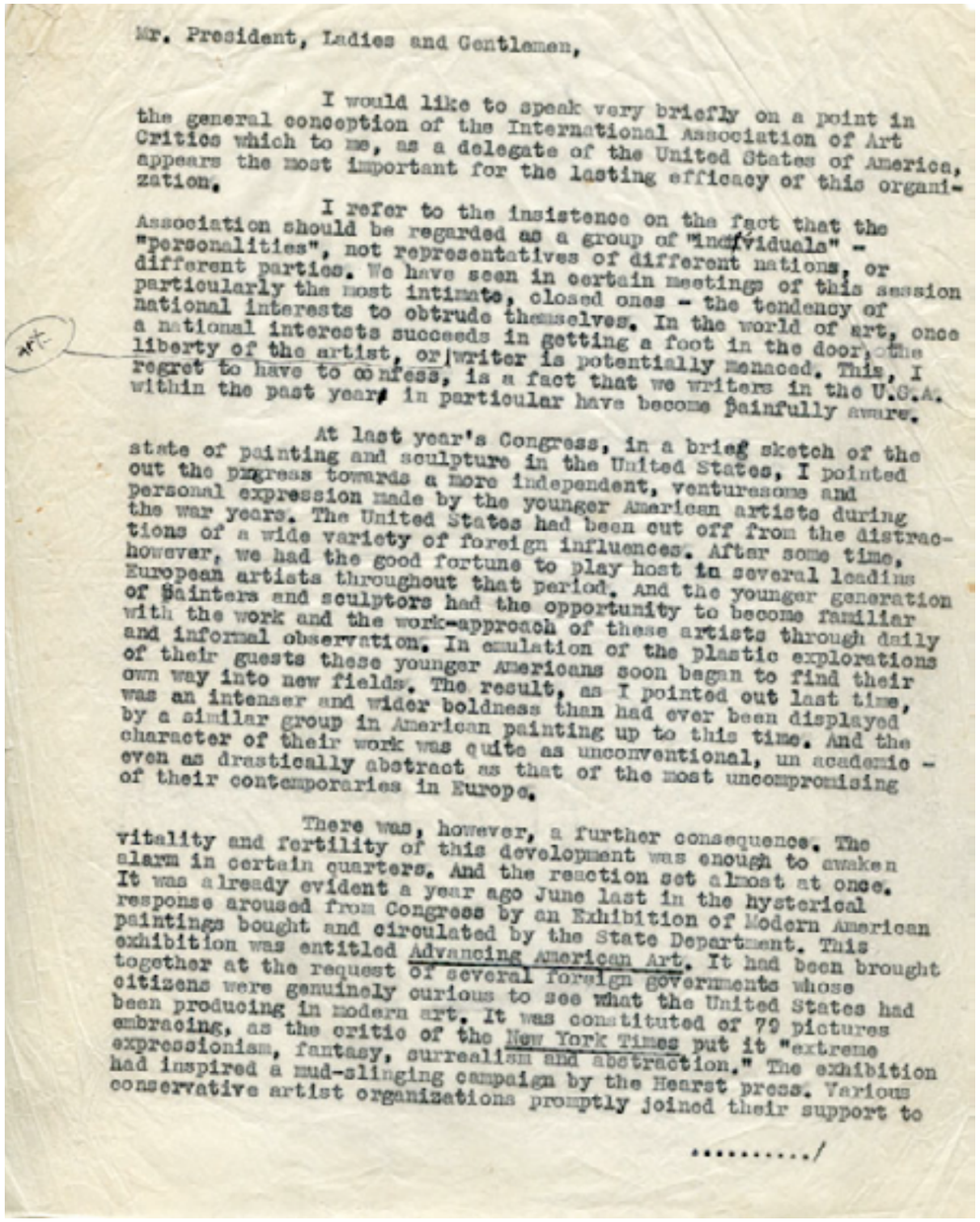
1 **Herbert Read, « The problem of realism and abstraction in modern art », communication lors du Premier Congrès International des Critiques d'art, Paris, 23 juin 1948.**
Fonds AICA International [FR ACA AICAI CON001 7/18]. Accessible en intégralité sur le lien URL : *http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/796.*

LORS du premier Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), qui se déroule à Paris en juin 1948, Herbert Read propose de réfléchir au débat qui divise le monde artistique de l'époque, entre réalisme et abstraction. Dépassant cette scission davantage idéologique qu'esthétique, le critique britannique condamne toute implication de l'État dans le champ artistique, qui doit refléter la diversité des perceptions du monde. Sa conclusion est sans compromis : « imposer un quelconque modèle de représentation à une société, ou [causer] le plus petit préjudice en faveur d'un modèle particulier, est dû à une sorte de stupidité, un manque de tolérance à l'égard de la vie elle-même ». L'auteur vise dans cette critique les deux puissances en guerre, allant bien au-delà d'un discours purement esthétique. D'autres voix, comme celle de Laure Garcin, intervenant la même journée, tenteront de trouver une alternative à la « puérilité de cette discussion[1] » qui résonne encore dans la création contemporaine.

Marie Grier

« In the Soviet Union there is, of course, the very good reason that realism is enforced, with extinction as an artist as the alternative. I do not think this prejudice in favor of socialist realism is quite so stupid as the Russians themselves make it seem ».
– Herbert Read, 1948.

1 Laure Garcin, « Sur le figuratif/non figuratif » Paris, 21 juin 1948, Fonds AICA International [FR ACA AICAI CON001 7/11], accessible sur le lien URL : *archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/100/AICA48-Com-Laure_Garcin.pdf*.



Mr. President, Ladies and Gentlemen,

I would like to speak very briefly on a point in the general conception of the International Association of Art Critics which to me, as a delegate of the United States of America, appears the most important for the lasting efficacy of this organization.

I refer to the insistence on the fact that the Association should be regarded as a group of "individuals" - "personalities", not representatives of different nations, or different parties. We have seen in certain meetings of this session particularly the most intimate, closed ones - the tendency of national interests to obtrude themselves. In the world of art, once a national interests succeeds in getting a foot in the door, the liberty of the artist, or writer is potentially menaced. This, I regret to have to confess, is a fact that we writers in the U.S.A. within the past years in particular have become painfully aware.

At last year's Congress, in a brief sketch of the state of painting and sculpture in the United States, I pointed out the progress towards a more independent, venturesome and personal expression made by the younger American artists during the war years. The United States had been cut off from the distractions of a wide variety of foreign influences. After some time, however, we had the good fortune to play host to several leading European artists throughout that period. And the younger generation of painters and sculptors had the opportunity to become familiar with the work and the work-approach of these artists through daily and informal observation. In emulation of the plastic explorations of their guests these younger Americans soon began to find their own way into new fields. The result, as I pointed out last time, was an intenser and wider boldness than had ever been displayed by a similar group in American painting up to this time. And the character of their work was quite as unconventional, un academic - even as drastically abstract as that of the most uncompromising of their contemporaries in Europe.

There was, however, a further consequence. The vitality and fertility of this development was enough to awaken alarm in certain quarters. And the reaction set almost at once. It was already evident a year ago June last in the hysterical response aroused from Congress by an Exhibition of Modern American paintings bought and circulated by the State Department. This exhibition was entitled Advancing American Art. It had been brought together at the request of several foreign governments whose citizens were genuinely curious to see what the United States had been producing in modern art. It was constituted of 79 pictures embracing, as the critic of the New York Times put it "extreme expressionism, fantasy, surrealism and abstraction." The exhibition had inspired a mud-slinging campaign by the Hearst press. Various conservative artist organizations promptly joined their support to

...../

2 **Communication de James Johnson Sweeney au Deuxième Congrès International des Critiques d'Art, 29 juin 1949.** Fonds AICA International [FR ACA AICAI CON002 12/02], accessible en intégralité sur le lien URL : *http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/855?page=3.*

Nolwenn Potin

Lors du deuxième Congrès, James Johnson Sweeney, dans sa fonction de vice-président de l'AICA, s'appuie sur les conditions du climat artistique américain, où règne une attitude d'hostilité officielle envers l'art moderne. Il dresse alors l'état de la peinture et de la sculpture américaines depuis le Congrès de 1948, lors duquel il avait souligné les progrès accomplis par les jeunes artistes américains pendant la guerre, développant une expression plus indépendante, plus personnelle et plus osée. Les contacts entre les artistes américains et la peinture européenne, de plus en plus nombreux, ont conduit à une certaine vitalité, une fécondité artistique qui finit par attirer la méfiance de certains milieux. L'exposition *Advancing American Art*, organisée par le ministère des Affaires étrangères des États-Unis à la demande de plusieurs gouvernements étrangers, a permis de présenter la nouvelle peinture américaine en Europe. Or, des campagnes de presse avilissantes et des réactions disproportionnées vis-à-vis d'œuvres déjà célèbres et exposées dans les plus grands musées ont conduit à la fermeture de l'exposition. Le rapprochement entre l'art moderne, l'art « perverti », et la critique d'art américaine se fait rapidement, et Sweeney cite un précédent discours traitant de la censure pour rappeler aux membres de l'association qu'il faut éviter toutes complications nationales, afin d'améliorer les conditions des critiques d'art en tant qu'individus et de privilégier la liberté d'expression de l'artiste et de l'écrivain.



3 **Photographie du VIe Congrès de l'AICA à Naples et Palerme, 1957, pendant lequel James Johnson Sweeney est élu président.** Fonds AICA [FR AICA AICAI THE CON 010]. De gauche à droite : Lionello Venturi, Sweeney (debout), inconnu, Giulio Carlo Argan, Simone Gille-Delafon.

XI ème ASSEMBLEE GENERALE .

NEW - YORK

I9 - 24 Mai 1960.

Comptes rendus

Réunion des Présidents et des membres du Comité

Auditorium, Frick Collection
I, East 70 th Street, New-York city

Mardi I9 mai 1959. I0 h.

Présents :

James Johnson SWEENEY (Etats-Unis), président de l'A.I.C.A.
Mario BARATA (Brésil)
Aleksa CELEBONOVIC (Yougoslavie)
George J. CRESPO DE LA SERNA (Mexique)
Cornelius DOELMAN (Pays-Bas)
Hans Théodor FLEMMING (Allemagne)
Haïm GAMZU (Israël)
S. GILLE -DELAPON (France), secrétaire général
Robert GOLDWATER (Etats-Unis)
Pierre JEANNERAT (Royaume Uni)
Emile LANGUI (Belgique)
Jacques LASSAIGNE (France)
Maria NETTER (Suisse)
Brian O'DOHERTY (Irlande)
Rodolphe de REPENTIGNY (Canada)
Henry J. SELDIS (Etats-Unis), rapporteur général
Yoshiaki TONO (Japon)
Sander TORDAY (Section Libre)
Bruno WERNER (Allemagne)

M. James Johnson SWEENEY (Etats-Unis) accueille les vice-présidents de l'AICA ainsi que les présidents des Sections nationales et leur exprime la joie qu'il éprouve à leur souhaiter la bienvenue à NEW-YORK à l'occasion de la XIème Assemblée Générale. Etant donné qu'il est président de l'Association, il les informe qu'il délègue la présidence de la Section américaine à M. Robert GOLDWATER pour le temps de la présente session.

Depuis que les statuts ont été modifiés la réunion traditionnelle des présidents se confond avec celle du Comité puisque dorénavant les membres du Bureau sont de droit, membres du Comité, ainsi que les présidents des Sections nationales. Bien que les présences à l'assemblée de New-York soient moins nombreuses qu'aux assemblées habituelles, il y a autant de pays représentés et ce sont les délégations qui sont seulement d'un ou deux membres par pays.

Seize Sections sont représentées et ce résultat est satisfaisant, car l'organisation d'une première réunion hors d'Europe offrait à l'AICA de nombreuses difficultés. Le travail aura lieu à cette session avec l'aide des "personnes déléguées" représentant les présidents absents.

La tâche du Comité pour cette réunion préliminaire est de :

- admettre les nouveaux Sociétaires ;
- envisager un programme d'activité pour l'année.

ADMISSION DES NOUVEAUX SOCIETAIRES

Une difficulté s'offre au Comité dès le début. Certaines Sections ayant fait parvenir trop tard les fiches biographiques concernant les candidatures, la Commission des Admissions s'est trouvée dans l'impossibilité d'exécuter en entier la tâche qui lui incombe. Elle n'a pu, en effet, émettre pour toutes les candidatures l'avis favorable ou défavorable qui lui est demandé. De telle façon que le Comité, ne pouvant procéder aux admissions avec la sécurité que lui assure le contrôle de la Commission, devra prendre la responsabilité des admissions ou faire attendre les candidatures proposées. Il semble, en raison de la présence à cette réunion du Comité de quelques membres de la Commission des Admissions, qu'il pourrait être procédé malgré tout à l'examen de toutes les candidatures d'autant plus que celles-ci sont particulièrement intéressantes cette année.

Proposition adoptée.

La Section allemande propose 2 membres : MM. Alfred HENTZEN et Kurt MARTIN.
La Section américaine propose 5 membres : MM. Virgil BARKER, Harold ROSENBERG, Pierre SCHNEIDER, Léo STEINBERG, Frederick S. WIGHT.
La Section britannique propose 4 membres : MM. William GAUNT, William Thompson OLIVER, John RUSSEL, David M. THOMPSON.
La Section chilienne propose I membre : Mme Ana HELFANT
La Section colombienne propose I membre : M. Eugenio HERNEY CABRERA.
La Section française propose 6 membres : MM. Georges BOUDAILLE, Jean-Albert CARTIER, Jean-Paul CRESPELLE, François MATHEY, Yvon TAILLANDIER, Mme Suzanne TENAUD.
La Section hollandaise propose I membre : M. Willem SANDBERG.
La Section italienne propose 5 membres : MM. Luciano ANCESCHI, Gian Alberto DELL' ACQUA, Angelo DRAGONE, Emilio LAVAGNINO, Ernesto ROGERS.
La section mexicaine propose 3 membres : Enrique F. GUAL, Jorge OLVERA, Miguel SALAS ANZURES.
La Section Tchécoslovaque propose 2 membres : MM. Luber KARA, Marian VARCOS.
La Section yougoslave propose I membre : M. Moncilo STEVANOVIC.
La Section libre propose 2 membres : MM. Peter Richard SELLEW (Australie) et Mario DIONISIO (Portugal).

Après examen des candidatures, ces membres sont admis à l'unanimité.

4 **Compte rendu de la XIe Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'art, New York, 19-24 mai 1959 (suite page suivante).** Fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON012 2/01-4/01]. Accessible en intégralité sur le lien URL : *http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/1086?page=8.*



5 **Coupure de presse anonyme, *Houston Press*, 28 septembre 1962, relatant la visite du Houston Museum of Fine Arts (dirigé alors par Sweeney) après la XIVe Assemblée Générale de l'AICA à Mexico City.** Fonds AICA [dossiers « Sweeney »].



L'ÉCOLE

DE NEW YORK

PAR MICHEL RAGON

On entend souvent parler de l'École de New York. De quoi s'agit-il ? Certains en font le prototype de toutes les excentricités et prônent, en regard, l'École de Paris où continuerait à se faire la « vraie peinture ». D'autres voient en elle l'avenir, l'avant-garde de l'art, et sourient de commisération à propos des peintres « français ». Pris entre ces deux extrêmes, l'amateur d'art ne sait plus à quel saint se vouer.

Il existe d'abord un phénomène nouveau qui est la naissance d'une peinture américaine. Jusqu'à une date très récente, il n'existait pas, en effet, de peinture indigène aux États-Unis qui puisse se comparer à la peinture européenne. Les peintres américains imitaient d'ailleurs les peintres de l'École de Paris sans se faire beaucoup d'illusions, et les amateurs d'art américains les ignoraient totalement. Pour eux, la peinture n'avait qu'un seul centre de création depuis l'impressionnisme : Paris. Macdonald Wright et Russel font bien date dans l'histoire de l'art aux États-Unis, parce qu'ils y ont introduit l'art abstrait vers 1915. Mais, devant l'indifférence du public américain à leur égard, ils ne tardèrent pas à retourner à la peinture figurative. Entre les deux guerres, le seul peintre américain qui obtint une renommée internationale fut John Marin (1872-1953), héros de la fameuse exposition de 1913, l'Armory Show, et auquel le Museum of Modern Art de New York consacra une importante exposition en 1936. Paysagiste fauve, Marin est surtout prisé pour ces aquarelles. Mais il est difficile de le placer sur le même plan que Matisse ou Dufy.

Ci-dessus : John Marin, **Bryant Square**, 1922. Photo Centre Culturel Américain.

Page ci-contre : Jackson Pollock, **Faune**, 1946. Courtesy Sidney Janis Gallery, New York.

59

6 **Michel Ragon, « L'École de New York », *Jardin des Arts*, n° 96, nov. 1962, p. 52-58.** Fonds Michel Ragon.

Marie Le Guern

ALORS qu'une grande part des publications journalistiques et culturelles des années 1960 s'accorde sur l'idée d'une stagnation progressive de la création artistique française, le critique d'art français Michel Ragon tend à adoucir ici ces propos, en démontrant que Paris reste encore bel et bien, durant cette période de doute culturel, la capitale majeure du monde de l'art. À la veille des années 1960, Alain Jouffroy dévoilait à qui voudrait l'entendre les chuchotements des écrivains et peintres étrangers qui se murmuraient derrière le dos de la France, quant à l'état dans lequel était plongée sa création artistique : « Paris a beaucoup "baissé" depuis la guerre, il ne s'y passe plus grand-chose, en tout cas, rien de nouveau[1] ». Ragon part ainsi de cet *a priori* d'une École de Paris rétrograde, en démontrant que le territoire français s'inscrit toujours comme une source artistique internationale, par le biais d'exemples concrets d'artistes exerçant en France une activité novatrice, tel que le tachisme de Hans Hartung dont les origines remontent à l'année 1922. En ce sens, il revient plus particulièrement sur le discours apologique institué par le critique d'art américain Clement Greenberg concernant « la peinture américaine [...] en avance sur la peinture française de huit ans[2] », et lui rappelle avec ironie que l'École de New York est avant tout née d'influences extrême-orientales et françaises.

1 Alain Jouffroy, « L'École de Paris est-elle condamnée ? », *Les Lettres françaises*, 11 février 1958, p. 15.

2 Clement Greenberg, « Symposium : Is the French Avant-Garde Overrated ? », *Art Digest*, 15 septembre 1953.



TRAHI PAR CEUX QU'ELLE A LANCÉS
MISE EN QUESTION
A LONDRES, VENISE ET NEW YORK

L'ECOLE DE PARIS VA-T-ELLE DEMISSIONNER ?

par Michel RAGON

« L'École de Paris, depuis le début du siècle, a certes commis des fautes. Elle a méprisé des Écoles, comme l'expressionnisme allemand, le futurisme italien, le Bauhaus allemand, et tout dernièrement l'expressionnisme abstrait de l'École de New York. On ne lui a pas pardonné ces erreurs et on entend aujourd'hui les lui faire payer cher. […] L'art moderne est entré dans une période de crise qui n'est pas seulement financière, mais morale, cela est certain, mais ce n'est une raison pour abdiquer ». – Michel Ragon, 1962.

7 **(pages précédente) Michel Ragon, « L'École de Paris va-t-elle démissionner ? », *Arts*, n°969, 16 juillet 1964.** Fonds Pierre Restany.

PREST.XSEV03/21

Les artistes parisiens à New York: les murs de Jéricho ne sont pas encore tombés.

500 invités qui n'en croient pas leurs yeux assistent dans la cour du Museum of Modern Art à l'anéantissement télécommandé d'un gigantesque assemblage de ferraille: 12 mètres d'envergure, un véritable festival de l'objet trouvé. La féérie mécanique dure 28 minutes: le temps exact de l'Hommage que Jean Tinguely vient ~~à~~ d'adresser à New York. Nous sommes le 17 mars 1960 et il neige. Chez les spectateurs, indifférents aux giboulées, c'est le délire. On parle d'un second Duchamp. Un artiste dont on cite le nom avec de plus en plus d'insistance dans l'entourage de John Cage décide de réaliser un "Hommage à l'Hommage": il s'appelle Robert Rauschenberg. Les feux de la rampe convergent d'un seul coup sur le sculpteur suisse de Paris, venu quelques semaines auparavant convoyer une petite exposition personnelle dans une galerie privée. Le très exclusif New Yorker consacre à Tinguely l'un de ses fameux "profiles", une immense étude biographique qui lui ouvre toutes les portes de l'intelligenzia de la Côte Est.

Episode décisif pour ~~xxxxxxx~~ la carrière de Tinguely, entre les Métamatics (1959) et la série des grandes machines-happenings (1960-63), entre la Galerie Staempfli et la Galerie Iolas. Date-charnière aussi dans l'histoire des relations Paris- New York: elle marque la première brèche dans l'isolationnisme américain d'après-guerre. En plein règne finissant de l'expressionnisme abstrait à New York, Jean Tinguely venait y témoigner du nouveau visage de l'Ecole de Paris. Ses préoccupations rejoignaient ouvertement celles de toute une avant-garde encore marginale mais qui n'allait pas tarder à s'imposer et à assurer la relève de l'action painting: les néo-dadaistes Rauschenberg, Johns et Stankiewicz, futurs pères putatifs du pop art.

L'art et le nationalisme culturel.

La situation était mûre pour un changement radical, après quinze de tyrannie gestuelle et abstraite dans la peinture. Cette peinture authentiquement américaine, les new-yorkais d'abord incrédules l'avaient vue développer sur leur propre sol au lendemain de la dernière guerre. Tirant la double leçon

.../...

PREST.XSEV36/54

BON ANNIVERSAIRE, LEO!

Léo est intelligent, subtil: du vif argent sur une plaque de verre. Au tournant décisif de l'après-guerre en 1960, il a su s'identifier à une situation évolutive du marché new yorkais de l'art et des idées.

En pleine faillite de l'expressionnisme abstrait il a misé sur les deux personnalités de premier plan qui assurèrent la transition "new dada" vers le pop-art: Rauschenberg et Jasper Johns. L'idée ~~xxxxxxx~~ géniale de ces deux artistes a été de compenser l'usure expressive du geste d'action painting en incorporant des objets trouvés (les ready-made de Duchamp) dans un contexte pictural expressionniste. Par la suite les options de Léo sur Warhol ou Lichtenstein, Wesselmann ou Rosenquist - qui s'inscrivent dans la logique de cette perspective réaliste - firent de sa galerie une sorte de Cour Suprême du Pop Art.

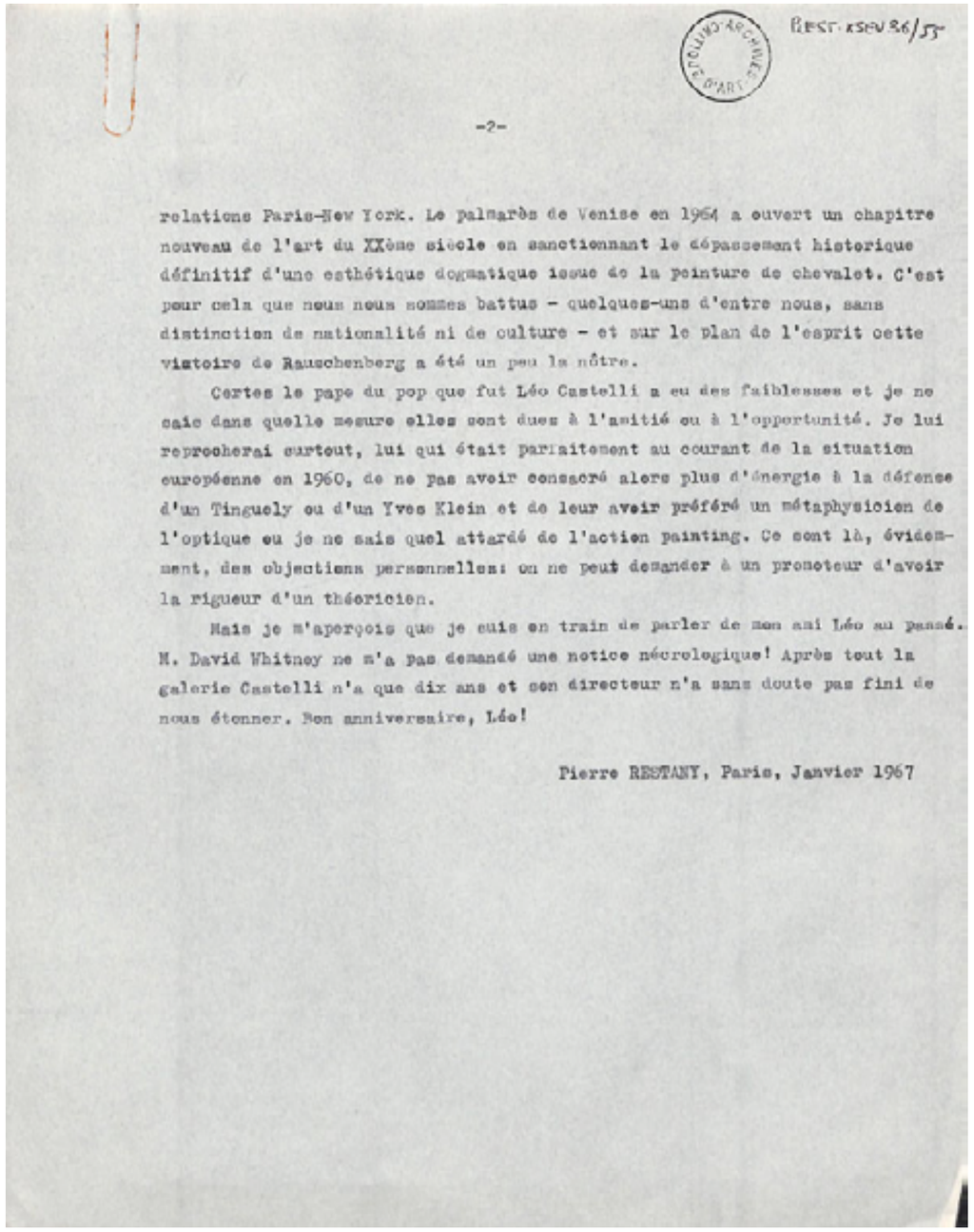
Ce marchand totalement européen de culture et de sensibilité, a trouvé sa propre révélation à New York: il a su y promouvoir non seulement un certain nombre d'artistes locaux, mais surtout un véritable style, le second style 100% américain de l'après-guerre. Ce travail de promotion a été exécuté très intelligemment sur le plan national et international. Les leaders de l'action painting, trop longtemps méconnus en Europe, ont été les victimes morales de la guerre froide Paris-New York. Certes tout le monde s'accorde désormais à reconnaître le génie universel d'un Pollock. Mais combien y a-t-il de Pollocks en 1967 dans les universités ou les musées européens? Totalement ignoré par l'Europe en 1950, Pollock est revenu "en force" sur le vieux continent dix ans après, mais trop tard: il était mort et ses oeuvres étaient trop chères. Léo se garda bien de commettre la même faute avec Rauschenberg et Johns: forçant le mur de l'indifférence parisienne, il leur fit faire une carrière européenne en strict parallèle avec leur carrière américaine.

Léo fut brillamment récompensé de ses efforts: le Grand Prix International de Peinture de la Biennale de Venise fut décerné en 1964 à Rauschenberg. Bob avait alors 39 ans: quand Matisse reçut la même récompense, il en avait 81, Dufy 75, Braque 66! Je dois dire que cette victoire de Rauschenberg dépassait largement le cadre d'une carrière artistique individuelle ou des

.../...

8 **Pierre Restany, « Les artistes parisiens à New York : les murs de Jéricho ne sont pas encore tombés », tapuscrit, p. 1.** Fonds Pierre Restany [PREST.XSEV 03/21].

9 **Pierre Restany, « Bon anniversaire Leo », tapuscrit, 2 feuillets, janvier 1967.** Fonds Pierre Restany [PREST.XSEV 36/54-55].



-2-

relations Paris-New York. Le palmarès de Venise en 1964 a ouvert un chapitre nouveau de l'art du XXème siècle en sanctionnant le dépassement historique définitif d'une esthétique dogmatique issue de la peinture de chevalet. C'est pour cela que nous nous sommes battus - quelques-uns d'entre nous, sans distinction de nationalité ni de culture - et sur le plan de l'esprit cette victoire de Rauschenberg a été un peu la nôtre.

Certes le pape du pop que fut Léo Castelli a eu des faiblesses et je ne sais dans quelle mesure elles sont dues à l'amitié ou à l'opportunité. Je lui reprocherai surtout, lui qui était parfaitement au courant de la situation européenne en 1960, de ne pas avoir consacré alors plus d'énergie à la défense d'un Tinguely ou d'un Yves Klein et de leur avoir préféré un métaphysicien de l'optique ou je ne sais quel attardé de l'action painting. Ce sont là, évidemment, des objections personnelles: on ne peut demander à un promoteur d'avoir la rigueur d'un théoricien.

Mais je m'aperçois que je suis en train de parler de mon ami Léo au passé. M. David Whitney ne m'a pas demandé une notice nécrologique! Après tout la galerie Castelli n'a que dix ans et son directeur n'a sans doute pas fini de nous étonner. Bon anniversaire, Léo!

Pierre RESTANY, Paris, Janvier 1967

9 (suite)

DANS ce texte destiné à paraître dans le catalogue pour célébrer les dix ans de la galerie Castelli à New York, Pierre Restany rend hommage au célèbre marchand. Le critique rappelle ainsi la réussite de Castelli dans sa défense des Pop artistes qui ont été reconnus des deux côtés de l'Atlantique. La consécration de son travail a eu lieu en 1964, date à laquelle Robert Rauschenberg, soutenu par le galeriste depuis ses débuts, remporte le Grand Prix International de Peinture de la Biennale de Venise, événement vécu par la plupart des critiques parisiens comme une « trahison[1] ». Cette victoire marque l'avènement de l'art américain en Europe, mais récompense également les personnes, qui, comme Pierre Restany, ont œuvré pour faire accepter cet art tant éloigné de la peinture formaliste défendue par le critique américain Clement Greenberg. Preuve de leur amitié, le critique profite de cette lettre ouverte pour lui reprocher en retour son manque d'implication envers les artistes français, et particulièrement des Nouveaux Réalistes, car même si un rapprochement peut être possible entre ce groupe d'artistes français et le Pop Art, le galeriste n'a rien mis en œuvre pour les faire connaître aux États-Unis.

Anaïs Chaudier

« Le palmarès de Venise en 1964 a ouvert un chapitre nouveau de l'art du XXe siècle en sanctionnant le dépassement historique définitif d'une esthétique dogmatique issue de la peinture de chevalet. C'est pour cela que nous nous sommes battus – quelques-uns d'entre nous, sans distinction de nationalité ni de culture – et sur le plan de l'esprit cette victoire de Rauschenberg a été un peu la nôtre ». – Pierre Restany, 1967.

1 Voir notamment Alain Bosquet, « Trahison de Venise », *Combat*, juillet 1964.

PREST-XSEU36/25

P.S. Did you get the diary I sent you before Christmas?

Cables
SANDYLANE BARBADOS

Telephone
0311

CRITIQUE D'ART · ARCHIVES

Sandy Lane Hotel
BARBADOS, W.I.

6 March 1965

Dear Pierre,

It was a pleasure to hear from you & I should have answered you sooner. Life has a way of getting very hectic in NY during the middle of the winter--which doesn't mean necessarily that it's interesting--and correspondence as well as work suffers.

South America was, for me, an anticlimax after Montevideo. That applied equally to Rio, Sao Paulo, Lima, & Bogota--in the end I skipped Caracas & went to Barbados for 4 days, which was no ball either, since I found out once again I don't like beach-hotel life. I purposely didn't try to see too many people lest they got between me and the feel of the places. I had a little crisis of loneliness now & then, but I was able to grasp, I think, what city life was like in most of South America: that is, very thin & very amorphous behind pretentions that come either from the 19th century in France or an idea of the USA in the 21st. Everywhere nature turned out to be the superior reality, but I didn't have time to explore nature enough & that's my only real regret--in Colombia I should have gone up into the mountains a little bit. Also, I discovered that what the Latin Americans lack is imagination in relations with people; that's their real backwardness, their Iberian backwardness. No wonder all the Spanish & Portuguese poets go on so much about loneliness & solitude; it may be good for verse but it's lousy for life....

Art life in NY is maybe more animated this season than ever before, partly because of so many visitors from abroad but even more because the present ascent of Op & kinetic art, with the threatened descent of Pop, has made for a sense of flux, and flux is exciting & attracts attention. The reality of art as art is a different case. What I notice is how most of the manifestations of the reaction against Abstract Expressionism--Pop, Op, Assemblage, New Realism, New Abstraction--have in common a subservience to "clean," Cubistified good taste; underneath a great phenomenal & topical variety I find uniformity of sensibility

--uniformity to the point of monotony. The only exceptions are, precisely, artists like Olitski, Noland, Bush, the sculptor Caro from England & a few others who disorient Cubistified good taste by putting it into very personal & therefore initially uncomfortable contexts. (And it's curious that the reaction to discomfort on the part of sophisticated taste is not shock, nowadays, or indignation--that is, it isn't expressed in anger--but rather an attempt to see resemblances where none exist; which is the exact opposite of what used to be the reaction to genuinely advanced art: namely to overlook all its real resemblances & affiliations with the past. This overlooking constituted the main reaction, among critics as well as others, to Abstract Expressionism & the Informel. Now, with regard to Louis, Noland et al., that's all changed to the other extreme--which goes to show that art criticism has its own dialectics.)

We here hear about the so-called demoralization in Paris & I must say that I, personally, no longer feel any Schadenfreud about it. Now I want to bet on Paris's comeback--now that Paris is no longer complacent vis-a-vis the rest of the world. Sam Kootz, last month, showed eight paintings of Hosiasson's done between 1957 & 1961, and I saw that he was much, much better than anything new that NY had turned up in the line of Abst Exp during those same years --I had liked these pictures when I first saw them but it took this re-seeing of them to impress me with how profoundly & durably good they were (especially in view of the fact that the latest paintings of Hosiasson that I'd seen, at Martha Jackson's two years ago, [redacted] disappointed me in being a little too accomplished & ingratiating). Well, my point is that I feel that Paris has unsuspected resources left & that NY's present cockiness is, in the context of serious art, a liability--& all the more one insofar as it is based on the current eminence of artists like Rauschenberg & the Pop boys. The wonderful thing, among others, about art is its surprisingness, & the surprisingness of so many things that have to do with it.

The Romero Brests have been in town almost a month & are due to leave next week. Enzo Menechini was here for ten days when he was suddenly called back to Buenos Aires (I discovered he had an extraordinarily good eye). Romero has been picking his next year's international at the Di Tella & two of his certain choices from NY are Dine & Rosenquist; another certain choice is Pol Bury--all of which I view with a jaundiced eye....Regards from Mme Greenberg & daughter (not son) as well as the Romeros....Tell Bellegarde that Elkon & Green are about equally good. As ever,

Clem

10 **Lettre de Clement Greenberg à Pierre Restany, 6 mars 1965, deux feuillets tapuscrits.** Fonds Pierre Restany [PREST.XSEU 36/25-26].



Entangled in blue tape instead of the traditional red, a group of the 71 delegates to the International Association of Art Critics are shown in Vancouver, having survived extended sessions in Montreal, Ottawa and Toronto.

INTERNATIONAL ART CRITICS' CONFERENCE

In Canada, at the recent conference of the International Association of Art Critics, McLuhan, Moles, Rosenberg and Arnheim star against an unexpected Maoist background

Mario Amaya

The International Association of Art Critics, known as AICA, met this year in Canada. The conference, which took platforms to press for world-wide recognition of national homegrown talent.

The tour began in Montreal,

livered the most predictable paper. Little more than a recapitulation of his book "Art and Visual Perception," it told us how appearance differs from meaning and about the visual interaction of pictures; and that old game of whether one sees a clothespin or a man (legs as prongs, knob as head, etc.) was flashed on the screen.

But Arnheim did bring out several points that bear underlining: for one, in the psychology of art, when you try to be exact at all costs, he warned us, you lose your subject, and artificially simplifying a complex object creates a false and erroneous impression of that object. Critics, he found, make their own emphasis and thus point up, in description, accents of change for the viewer: "It's amazing how we can talk about things in a work of art which are not actually there, except in our favorite theories."

A not very lively discussion followed this talk, with M. René Berger of Lausanne, the conference's president, pointing out that a situation must change according to background, education and scholarship, and that not only visual factors are involved with interpretation but political and sociological factors as well. Dr. Paul Hodin of

Chaplinesque performance on the platform which approached a running, jumping and standing-still technique. He described what he felt was the current predicament in esthetics today: according to him, painting and music have exhausted the possibilities of doing anything new, and all we have now is a phenomenological form of art expressed in events and happenings. He talked allusively of the "wiggle-worm" museum and expressed his belief, with no small degree of irony, that today the real creators are the museum curators who think up the movements, select and present the works, and in fact create the art. Warning that he was deliberately futuristic in his observations, which were made for a "new continent" he did admit, with his back against the wall, that there is periodic rebirth in the arts, and that vitality continues through the renewal of quantity, if not quality. "You put the dusty works away," he said, "and find new ones to admire." If de-mystification of the world's masterpieces occurs, making them tired and worn-out as esthetic experience, then other works come to the fore. The affair is a cyclical one. Although he had to admit that certain works are never depleted,

DANS cet article paru dans le magazine *Art in America*, Mario Amaya, conservateur en chef de la galerie d'art de l'Ontario, revient sur le IIe Congrès Extraordinaire de l'AICA qui s'est tenu au Canada du 17 au 31 août 1970 sous le titre « Art and Perception ». Lors de la troisième session du Congrès, dont le titre est « Internationalism and Regionalism », le critique américain Harold Rosenberg a cherché à cerner la situation artistique contemporaine à l'aune du débat des années cinquante qui avait opposé Paris à New York. Selon lui, l'internationalisme d'avant-guerre était centré sur certaines capitales, particulièrement Paris, puis, depuis l'après-guerre, New York. Cependant, pour Rosenberg, l'explication est plus complexe qu'un déplacement très centré d'un foyer géographique de la modernité artistique ; il s'agit de l'ouverture à l'internationalisme au sens large, d'une mondialisation avant la lettre, puisque l'art agit simultanément dans différentes parties du monde, bravant même le Rideau de Fer. Lorsqu'il s'agit cependant d'essais de lier l'international au régional, les résultats ne dépassent généralement pas le niveau d'un art passe-partout « d'aéroport ».

Marie-Atalante Pinson

August 23, 1970
11th Congress Extraordinary of AICA
Harold Rosenberg
3rd Session
Internationalism and Regionalism

Miss BOGGS

~~Je vais parler en anglais. Je voudrais essayer la traduction.~~

One of the things I feel happiest about is to be here this morning and to be able to say to you most genuinely and most warmly ~~I hope in English~~ how very moved we are at the National Gallery to have so many distinguished visitors here from so many different parts of the world. From Peru, from Japan, from Poland, from Czechoslovakia, from Rumania. It's extraordinary from how many countries all of you have come. And we are also very much impressed to have names like Georges Boudaille, or Cirici, or Celant, or Mme Martin-Mary, to indiscreetly chose any ~~one~~ among you. And it is for us a very great

11 **(page précédente) Mario Amaya, « International Art Critic's Conference », *Art in America*, vol. 59, n° 1, janvier-février 1971, p. 130-131 (extrait).** Fonds DRAC.

12 **(page précédente) Harold Rosenberg, « Internationalism and Regionalism », communication lors du IIe Congrès Extraordinaire de l'AICA au Canada, 23 Août 1970 (extrait).** Fonds AICA International, [AICAI THE CON 024 17/18].

GREGORY BATTCOCK/PIERRE RESTANY
LIBRES PROPOS SUR LA NOUVELLE CRITIQUE AMERICAINE

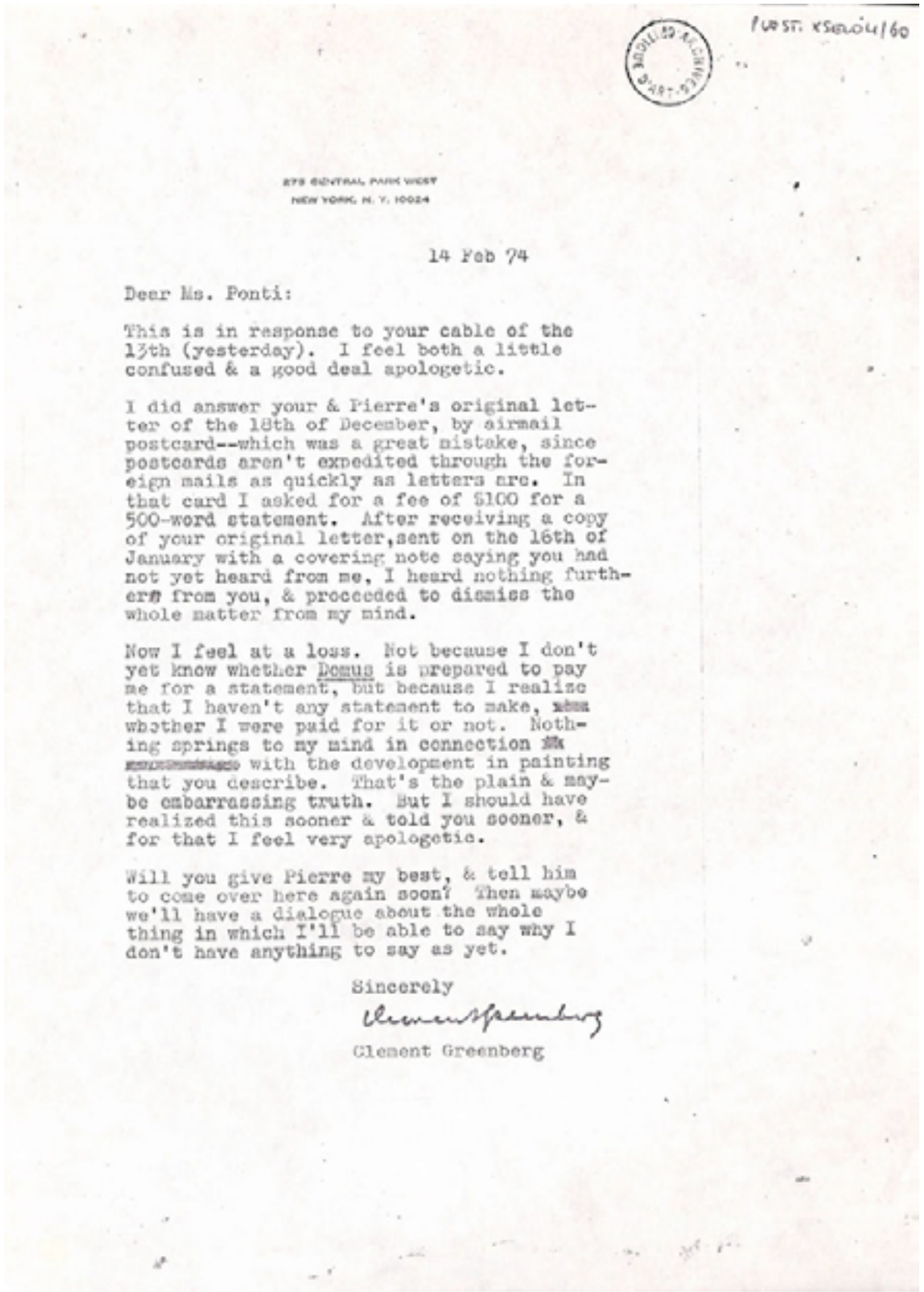
Ce texte est la traduction condensée d'un long entretien que j'ai eu à New York le jeudi 11 mars 1971, dans son appartement de la 99ème rue encombré de livres et de bonnes bouteilles, avec Gregory Battcock, l'éminence grise de la nouvelle critique américaine. Les multiples activités de Gregory Battcock (*) ne l'empêchent pas de jouir frénétiquement de la vie, d'aimer la bonne chère, le tourisme en Europe, les voitures de sport et le farniente aux Caraïbes. Personnalité controversée mais attachante par ses propres excès, son nervosisme, sa fébrile extroversion. Nul mieux que Battcock ne pouvait rendre l'ambiance de fermentation culturelle qui a préludé aux changements de l'état d'esprit critique aux USA.
C'est à rendre cet état d'esprit général que vise avant tout ce document. Le lecteur trouvera au cours du dialogue de nombreuses références à des éléments spécifiques du monde de l'art américain actuel. Pour leur plus complète explicitation je le renvoie à mes précédents articles sur la situation de l'art aux USA, parus dans Domus en juin 1970 et en mai 1971 (487 et 498). Ce texte constitue en quelque sorte le troisième volet d'une enquête documentaire toujours ouverte et destinée à s'enrichir par la suite de témoignages nouveaux.
Le point de départ du dialogue réside dans une déclaration de Joseph Kosuth, en réponse à une série de questions que je lui avais posées (*), et dans laquelle le leader conceptuel insiste sur l'option fondamentale de non-objectivation de l'art (non-object art) et l'inutilité conséquente du rôle de la critique. A la lecture du texte de Kosuth, la réaction de Battcock fut immédiate: « there is no connection between an art object and art criticism ». *P.R.*

Pierre Restany: Quand vous dites qu'il n'y a aucun rapport entre l'art en tant qu'objet et la critique d'art, qu'entendez-vous par là ?
Gregory Battcock: Une chose très simple: si l'art peut exister sans l'object, la critique d'art peut aussi exister sans l'object. On vous dit aujourd'hui que l'art non-objectif peut se passer entièrement de la médiation critique et que le concept de critique est lié à celui d'object. Ce n'est absolument pas vrai. Depuis vingt ans c'est le critique d'art qui est en avance sur l'artiste, parfois même inconsciemment.
P.R.: On m'a souvent reproché d'avoir « inventé » de toutes pièces des artistes. . . .
G.B.: Précisément, la critique a une fin en soi qui est l'action, le comportement. Quand j'écris sur l'art, je n'ai pas besoin de l'object d'art. Je cherche à communiquer une expérience personnelle, à exprimer des idées, à porter tel ou tel témoignage. Ma façon de vivre ou de m'habiller a tout autant d'importance que mes écrits, et mes idées, mes pensées, mes voyages ont tout autant d'importance que l'art: tout cela constitue ma critique d'art. D'ailleurs cette façon de voir n'est pas nouvelle. Je viens d'écrire pour « Art in America » un article sur Gene Swanson. Vous connaissez ?
P.R.: Non.
G.B.: C'était un type formidable, mort dans un accident d'auto l'été dernier. Après des débuts brillants dans le journalisme d'art, il a trouvé sa poésie dans l'action. Ses gestes publics sont célèbres. Regardez-le sur cette photo de journal. Vous le voyez devant l'entrée du Musée d'Art Moderne, avec un panneau portant un immense point d'interrogation. Pendant les années 1967, 68, 69 il est devenu un véritable marginal. Aucun éditeur « sérieux » ne voulait entendre parler de lui. On le traitait de fou. Il était merveilleux. C'est tout juste si les feuilles « underground » acceptaient encore ses papiers.
P.R.: Ne peut-on pas comparer cette action délibérément provocatrice à celle menée cinquante ans plus tôt par Arthur Cravan?
G.B.: Arthur Cravan ? Connais pas.
P.R.: Vous savez bien, le boxeur-poète pré-dadaïste, ami de Picabia, qui est venu avec lui à New York en 1916. Il était célèbre pour ses scandales publics.
G.B.: Oui, je vois de qui vous parlez mais je ne suis pas vraiment au courant.
P.R.: Donc pas de provocation systématique et délibérée chez Gene Swanson.
G.B.: Rien n'était gratuit chez lui. L'action s'était identifiée au mode de vie et il était très soucieux due sens de ses gestes et de leur effet sur les autres. Voilà pourquoi je suis heureux de pouvoir saisir cette occasion de le faire un peu mieux connaître du grand public.
P.R.: De quand date son action au Musée d'Art Moderne ?
G.B.: De 1969.
P.R.: En a-t-il fait d'autres ?
G.B.: Bien sûr. C'était un spécialiste du « picketting culturel ». Il allait manifester devant les galeries, chez Leo Castelli par exemple. Il était très lié à Jill Johnston, l'auteur de « Marmalade Me » et on peut dire que leur évolution s'est produite en même temps. Où ai-je mis cet article sur Gene Swanson ? Je ne le retrouve plus. Je l'avais intitulé « l'Age de l'Asperge ».
P.R.: Faut-il y voir une signification phallique primaire ?
G.B.: Oh! Non! Les asperges sont si bonnes à cuire maintenant. C'est le début de la saison à New York. On peut aussi les voler une par une aux devantures des magasins, à condition de faire en sorte d'avoir le regard absent au bon moment. (Rires prolongés).
P.R.: Pensez-vous, Gregory, que l'apparition de cette nouvelle critique à New York correspond à un phénomène de génération, donc à un développement culturel autonome, ou bien qu'il s'agit d'une réaction contre les structures du monde de l'art et de l'establishment ?
G.B.: Un peu des deux. Un critique peut réagir contre une forme d'art et une situation liée à cette forme d'art. Il peut aussi avoir envie d'explorer de nouveaux domaines d'expression, des terres encore vierges: c'est le meilleur moyen de sombrer dans le ridicule ou de devenir fameux. C'est le cas de Jill Johnston, qui a débuté comme critique à « Art News » et qui un jour a pris son envol. Sa critique aujourd'hui n'a plus rien à voir avec l'art, comme vous pourrez le constater en parcourant « Marmalade Me » que je viens de publier chez Dutton: elle parle de n'importe quoi. Lisez ma préface, je partage entièrement ses idées.
P.R.: Est-ce qu'un nouveau critique tel que vous l'entendez peut s'exprimer directement aujourd'hui, ou tout moins avec le minimum de compromis? Peut-il avoir une action immédiate et réelle?
G.B.: Personne ne le publiera, à moins qu'il n'ait déjà acculs une notoriété pour d'autres raisons ou dans d'autres domaines. Il peut alors se servir de ses relations dans le monde de l'art. C'est pourquoi tous les nouveaux critiques sont de jeunes critiques qui ont d'abord été de vieux critiques, c'est à dire qui ont travaillé dans le vieil esprit et qui ont conquis des positions dans le monde du journalisme et de l'édition: rubriques régulières dans les grands journaux, essais spécialisés, directions de collections. Une fois atteint ce stade de consécration les nouveaux critiques ont changé de ton, d'esprit et de méthode. Mais il leur a fallu du temps pour réaliser ce changement. Aucun nouveau critique n'a la moindre chance de s'imposer sans se soumettre à cette épreuve préalable: les portes des journaux, des maisons d'édition, des universités lui seront fermées si, d'emblée et sans avoir fait ses preuves, il adopte un style innovateur. Dans cinq ans la situation aura peut-être changé. Mais maintenant c'est comme ça. Prenez John Perreault qui s'est imposé récemment: il a fallu qu'il se fasse un nom pour pouvoir ensuite parler à visage découvert. Maintenant il fait des livres et il peut écrire ce qu'il veut dans le « Village Voice », mais il y a deux ans à peine il n'aurait même pas osé. La nouveauté dans les gens. On en parle mais personne n'en veut.
P.R.: Vous avez dû vous-même faire vos premières armes et accepter les compromis de base. En étiez-vous conscient ?
G.B.: Dès la première minute. Je savais aussi que c'était la seule façon pour moi de pouvoir écrire un jour ce qui me plairait. J'ai écrit en 1962 l'introduction à l'Histoire de la Critique d'Art de Lionello Venturi, parue en paperback, et je dois dire que je n'en suis pas spécialement fier.
P.R.: C'est pourtant un classique du genre.
G.B.: Oh! Je n'ai rien contre le livre. En soi c'est un bon livre. Mais je parle de mon rôle dans toute cette affaire.
P.R.: Maintenant que vous avez, avec plusieurs de vos collègues, franchi l'étape initiale, ne craignez-vous pas, sous la pression des événements, de reconstituer un establishment de l'anti-establishment, un gang culturel ?
G.B.: Nous nous soutenons et nous nous aidons mutuellement, nous nous partageons la parcelle de pouvoir que nous avons conquis. Mais cette attitude reflexe est purement accidentelle, elle n'est pas systématique. Nous ne nous soutenons pas par pure amitié, mais en fonction des idéaux ou plutôt des objectifs que nous avons en commun. Si j'ai publié le livre de Jill Johnston, ce n'est pas par amitié pour elle mais parce que je pense que c'est un bon livre. Il en est de même pour John Perreault. Mon amitié pour eux est presque accidentelle. Mes vrais amis sont d'ailleurs totalement étrangers au monde de l'art, ce sont ceux qui partagent mes goûts, qui aiment les voitures de sport ou le bon vin, les voyages en Europe. Je ne peu rien pour eux et ils ne peuvent rien pour moi. . .
P.R.: Est-ce que votre style de vie, de travail, de comportement peut-être considéré comme un temoignage de notre temps ? Est-ce que vous faites de l'*histoire*, en quelque sorte ?
G.B.: Je n'aime pas ce mot. Tout ce que je peux dire, c'est que j'essaie de vivre au rythme de mon époque, de me maintenir à son niveau, le plus intelligemment et le plus honnêtement possible. Je pense que la chose importante pour un homme d'aujourd'hui est de sentir que ce qu'il fait est en harmonie avec le temps présent et en accord avec tous les changements actuels. Ce que j'essaie de faire dans mon travail, dans la collection que je dirige aux éditions Dutton par exemple, c'est de reculer les frontières du conformisme, d'ouvrir de nouvelles perspectives, de définir ce qui pourrait être une nouvelle attitude devant la vie, une autre dimension de la liberté, peut-être. Ce que je fais dans la critique d'art se rapproche beaucoup, je crois, de ce que font d'autres dans le cinéma, le design expérimental, l'architecture prospective.
P.R.: Ce n'est pas un peu trop prétentieux ?
G.B.: Ah! ah! ah! ah! (Rire prolongé) Je ne trouve pas d'autres mots. On dit que je suis un tricheur. Ah! ah! ah! ah! Tous les gens qui aujourd'hui veulent travailler honnêtement sont des tricheurs, à commencer par Andy Warhol. Mais si nous faisons tous ces efforts, c'est tout simplement par conviction.
. . . (Long silence) . . . J'aime être traité de tricheur. Je pense que c'est un titre de noblesse. *Dites-moi, Pierre, qu'est-ce que vous voulez ? Du vin rouge ou de la bière ?* (*)
P.R.: Je crois que je préférerais du vin blanc maintenant. Merci. (P.R. boit, G.B. aussi) . . . (P.R. reprend la parole). J'ai l'impression, et c'est peut être ce qui m'a frappé le plus cette année à New York, qu'il y a de moins en moins de frontières, de distinction, chez vous les nouveaux critiques, entre la structure de votre travail et la structure-même de votre vie.
G.B.: Oui. C'est tellement intéressant que ça en devient évident. Mais je vois où vous voulez en venir et je me permettrai d'anticiper sur une prochaine question que je sens venir chez vous. On m'objectera: « Eh bien! Vous parlez d'art pour tous, de la fonction sociale de l'art, de la conscience de l'artiste, de son engagement quasi-religieux et ensuite vous ne faites que boire le meilleur champagne d'exportation, vous ne pensez qu'à aller en France et à acheter des voitures de sport. La contradiction est flagrante ». Oui, évidemment il y a là une contradiction. Et après? Ce que j'écris sur l'art ou à propos de l'art n'en perd pas sa valeur pour autant.
P.R.: Dans un pays socialiste vous ne pourriez pas dire ça: la distance entre l'intellectuel arrivé et le peuple est énorme.
G.B.: Ici, cette distance matérielle n'existe presque pas. Dans une société capitaliste de simples ouvriers gagnent facilment autant d'argent que de bons écrivains. En revanche les intellectuels des pays communistes sont hypersensibi-

À partir des années 1970, on constate un renouvellement au sein de la critique d'art américaine qui cherche à bousculer les discours dominants sur l'art, en se libérant en particulier de la vision formaliste de Greenberg. Les jeunes critiques appréhendent l'art dorénavant dans sa temporalité, en tenant compte de ses données sociopolitiques. Les études et disciplines se côtoient, se confrontent, se lient et deviennent transversales : « Les critiques d'art ont commencé à s'occuper de politique, sociologie, d'anthropologie et à se détacher du concept formaliste de l'art en tant qu'objet », confirme le critique américain Grégory Battcock lors d'un entretien avec son homologue français Pierre Restany pour la revue *Domus*. En plus d'être une « médiatisation de l'art » qui vise le grand public, la nouvelle critique d'art, se doit de fonctionner également comme un « témoignage de notre temps », selon Battcock, où la société est appréhendée dans son ensemble, en tenant compte de tous les aspects qui la façonnent, bien au-delà du microcosme artistique. Entre phénomène générationnel, développement culturel autonome et réaction contre les anciennes structures du monde de l'art et de l'*establishment*, la nouvelle critique américaine tourne alors définitivement la page de l'après-guerre, tout en faisant écho à une tradition typiquement française : celle de la critique engagée.

Clothilde Van Neste

13 **(page précédente) Gregory Battcock / Pierre Restany, « Libres propos sur la nouvelle critique americaine », *Domus*, n° 500, juillet 1971, p. 55.** Fonds Pierre Restany.



PREST. XSEV 04/60

875 CENTRAL PARK WEST
NEW YORK, N. Y. 10024

14 Feb 74

Dear Ms. Ponti:

This is in response to your cable of the 13th (yesterday). I feel both a little confused & a good deal apologetic.

I did answer your & Pierre's original letter of the 18th of December, by airmail postcard--which was a great mistake, since postcards aren't expedited through the foreign mails as quickly as letters are. In that card I asked for a fee of $100 for a 500-word statement. After receiving a copy of your original letter, sent on the 16th of January with a covering note saying you had not yet heard from me, I heard nothing further from you, & proceeded to dismiss the whole matter from my mind.

Now I feel at a loss. Not because I don't yet know whether Domus is prepared to pay me for a statement, but because I realize that I haven't any statement to make, whether I were paid for it or not. Nothing springs to my mind in connection with the development in painting that you describe. That's the plain & maybe embarrassing truth. But I should have realized this sooner & told you sooner, & for that I feel very apologetic.

Will you give Pierre my best, & tell him to come over here again soon? Then maybe we'll have a dialogue about the whole thing in which I'll be able to say why I don't have anything to say as yet.

Sincerely

Clement Greenberg

Clement Greenberg

14 **Lettre de Clement Greenberg à Gio Ponti, datée du 14 février 1974, un feuillet tapuscrit.**
Fonds Restany [PREST.XSEV 04/60].

DEPUIS 1963, Pierre Restany collabore avec la revue d'architecture milanaise *Domus*, dont le directeur est Gio Ponti. Au début de l'année 1974, il prépare un article faisant état de la peinture abstraite américaine[1]. Restany propose à trois critiques américains, Harold Rosenberg, Thomas Hess et Clement Greenberg, de donner leur point de vue en cinq cents mots, ces trois protagonistes ayant eu un rôle-clef dans la promotion de l'abstraction américaine. Rosenberg et Hess acceptent et envoient à *Domus* leurs textes, publiés dans le n° 533. Dix ans après la Biennale de Venise qui avait provoqué des salves belliqueuses entre critiques américains et français, il semble que les rapports de part et d'autre de l'Atlantique soient pacifiés. Restany laisse réagir librement deux critiques américains sur la vision française de l'art minimaliste. Cependant, même formulées avec la plus grande politesse, les réactions de Hess et Rosenberg montrent l'écart qui existe entre les analyses françaises et américaines. Rosenberg qualifie de « suiveurs » les artistes européens qui imitent le « style » minimaliste américain.

L'attitude de Greenberg diffère. Dans un premier courrier[2], il négocie une gratification en échange de sa contribution. Mais finalement, le 14 février 1974, il se désiste et envoie une lettre à Gio Ponti, dans laquelle il affirme : « *nothing springs to my mind in connection with the development in painting that you describe. That's the plain and maybe embarrassing truth* ». À la place du texte de Greenberg initialement prévu, la rédaction de la revue reproduit seulement sa réplique postale. Le ton laconique de sa réponse révèle un certain mépris pour le débat lancé par Restany. La traduction littérale de sa lettre indiquerait qu'« il n'a rien à dire », mais on entend plutôt ici qu'« il n'y a rien à dire », selon lui.

Éloïse Cariou

1 Pierre Restany, « Une leçon de peinture américaine », *in Domus*, n° 533, avril 1974, p. 40-44.

2 Clement Greenberg, lettre à Pierre Restany, sans date [janvier 1974]. L'accord de *Domus* lui est adressé par télégramme le 4 février 1974.

Liste des documents
Inha – Collection Archives de la critique d'art

p. 26 — 1 — Herbert Read, « The problem of realism and abstraction in modern art », communication lors du Premier Congrès International des Critiques d'art, Paris, 23 juin 1948.

p. 28 — 2 — Communication de James Johnson Sweeney au Deuxième Congrès International des Critiques d'Art, 29 juin 1949.

p. 29 — 3 — Photographie du VI^e^ Congrès de l'AICA à Naples et Palerme, 1957, pendant lequel James Johnson Sweeney est élu président.

p. 30-31 — 4 — Compte rendu de la XI^e^ Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'art, New York, 19-24 mai 1959.

p. 31 — 5 — Coupure de presse anonyme, Houston Press, 28 septembre 1962, relatant la visite du Houston Museum of Fine Arts (dirigé alors par Sweeney) après la XIV^e^ Assemblée Générale de l'AICA à Mexico City.

p. 32 — 6 — Michel Ragon, « L'École de New York », *Jardin des Arts*, n° 96, nov. 1962, p. 52-58.

p. 34 — 7 — Michel Ragon, « L'École de Paris va-t-elle démissionner », *Arts*, n° 969, 16 juillet 1964.

p. 36 — 8 — Pierre Restany, « Les artistes parisiens à New York : les murs de Jéricho ne sont pas encore tombés », tapuscrit, p. 1.

p. 37-38 — 9 — Pierre Restany, « Bon anniversaire Leo », tapuscrit, deux feuillets, janvier 1967.

p. 40-41 — 10 — Lettre de Clement Greenberg à Pierre Restany, 6 mars 1965, deux feuillets tapuscrits.

p. 42 — 11 — Mario Amaya, « International Art Critic's Conference », *Art in America*, vol. 59, n° 1, janvier-février 1971, p. 130-131.

p. 42 — 12 — Harold Rosenberg, « Internationalism and Regionalism », communication lors du II^e^ Congrès Extraordinaire de l'AICA au Canada, 23 Août 1970 (extrait).

p. 44 — 13 — Gregory Battcock/Pierre Restany, « Libres propos sur la nouvelle critique americaine », *Domus*, n° 500, juillet 1971, p. 55.

p. 46 — 14 — Lettre de Clement Greenberg à Gio Ponti, datée du 14 février 1974, un feuillet tapuscrit.

La circulation des stratégies discursives entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?

Ce dossier résulte du troisième séminaire du programme TERRA, le 9 décembre 2016 à l'université Rennes 2 et aux Archives de la critique d´art. Il a été préparé en amont avec les étudiants du Master 2 « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2, qui ont repéré et travaillé sur l'ensemble des documents reproduits.

Étudiant-e-s du Master 2 recherche « Histoire et critique des arts » ayant participé au séminaire : Éloïse Cariou, Anaïs Chaudier, Caroline Costard, Alex Derouineau, Cacilia Faure, Marie Grier, Marie Le Guern, Hui-Ping Shen, Marie-Atalante Pinson, Nolwenn Potin, Clothilde Van Neste, Jaqueline Trevisan, Elena Valdivieso.

Nous tenons à remercier Catherine Dossin, Élisa Capdevila, Lola Lorant, Laurence Le Poupon, Emmanuelle Rossignol, Camille Simon et les étudiant-e-s du Master recherche « Histoire et critique des arts » de l'université Rennes 2.

Pour citer cette source : Kramer-Mallordy, Antje (dir.), *La circulation des stratégies discursives entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?*, publication en ligne du séminaire du 9 décembre 2015, Archives de la critique d'art, Université Rennes 2 (programmes TERRA/PRISME), URL: *https://acaprisme.hypotheses.org/129*.

Crédits : sauf mention contraire, les droits des contenus – textes et documents – reproduits, appartiennent à leurs auteurs.

Graphisme/Layout : Éloïse Cariou

Le travail éditorial a été rendu possible grâce au soutien de la Fondation de France, dans le cadre du **programme PRISME** : *http://acaprisme.hypotheses.org/.*

GIS Archives de la critique d'art
4, allée Marie Berhaut, bât. B
35 000 Rennes
www.archivesdelacritiquedart.org


Art in America
ists protest
etnam war
Art in America