



Los Angeles, les années cool

Judy Chicago

avec

Marcia Hafif,
John McCracken,
Robert Morris,
Bruce Nauman,
Pat O'Neill
et DeWain Valentine

VILLA ARSON NICE
01.07 - 04.11.2018

Judy Chicago, *Purple Atmospheres #4*, 1969. Feux d'artifice, Santa Barbara CA. DVD 30'. Courtesy de l'artiste et Salon 94 Gallery, New York

Los Angeles, les années cool

Judy Chicago

avec Marcia Hafif, John McCracken,
Robert Morris, Bruce Nauman, Pat O'Neill et DeWain Valentine

Une exposition monographique et collective

Commissariat : Géraldine Gourbe

En 1970, l'artiste Judy Chicago naît dans les pages publicitaires de la revue *Artforum*. Il s'ensuit un engagement dans le premier programme éducatif féministe, (La) *Womanhouse* (1971-72) à Los Angeles. Les formes sont performatives et figuratives en réponse à une révolution, celle de la *Women's Liberation*. En écho à ce mouvement, Judy Chicago réalise un premier monument sous forme d'installation permanente au Brooklyn Museum : *Dinner Party* (1974-79).

Cette histoire connue — qui a déjà fait l'objet de plusieurs expositions et ouvrages — a eu pour effet d'éclipser l'œuvre initiale de Judy Chicago, avant Chicago pourrait-on dire : celle de Judy Gerowitz. L'exposition « Los Angeles, les années cool » revient donc sur les premières expérimentations méconnues de cette artiste inclassable, au croisement des différents mouvements qui composent les formes émergentes de toute une époque : du pop art au light and space, en passant par le hard-edge ou le minimalisme.

Dès le début des années 60, Judy Chicago produit ainsi une œuvre profondément ancrée dans la Californie où elle vit et où est née une certaine esthétique nommée entre autres cool school, matrice de toutes les expérimentations. À peine sortie de ses études à UCLA (Université de Californie à Los Angeles), elle développe son art dans une logique assimilée au finish fetish. Difficilement traduisible en français, ce terme inventé par les critiques d'art new-yorkais, non sans une certaine ironie, désigne une sorte de pop vernaculaire, de type californien avec un goût affirmé pour certains matériaux liés à la vie et à l'industrie locales : plexiglas, lucite, vinyle ou polyester.

Judy Chicago se distingue de ses contemporains par la singularité de ses œuvres, notamment par ses formes suggestives ou par ses rapports d'échelle monumentale liés à son propre corps mis en perspective dans l'espace. C'est ainsi qu'elle crée en 1967, *Feather Room* — une immense installation de 8 m sur 8 m sur 3,5 m de hauteur, composée de plumes blanches, de bâches légères et d'un système lumineux — digne des plus beaux projets light and space de son temps. En 1966, elle participe à la légendaire exposition « Primary Structures » au Jewish Museum de New York, acte fondateur de l'art minimal. Elle appartient dès lors à l'histoire de l'art.

Avant la première rétrospective de Judy Chicago prévue au MOCA de Miami au mois de décembre 2018, la Villa Arson réunit pour la première fois une grande partie des œuvres de l'artiste des années 60 et 70 : peintures, sculptures et installations dont *Feather Room*, jamais reproduite depuis 1967 sera présentée dans la prestigieuse Galerie Carrée du centre d'art.

De plus, la commissaire de l'exposition, Géraldine Gourbe, philosophe spécialisée dans l'art californien depuis les années 60, a également souhaité présenter certaines œuvres d'artistes de la côte Ouest. Ces derniers ont tous partagé les expérimentations de Judy Chicago durant ces années cool : **Marcia Hafif, John McCracken, Robert Morris, Bruce Nauman, Pat O'Neill et DeWain Valentine.**

Ce choix permet d'éclairer davantage la genèse d'une œuvre mais aussi d'une scène artistique exceptionnelle, donnant à l'exposition un caractère à la fois monographique et collectif.

INFORMATIONS PRATIQUES

Du 1^{er} juillet au 4 novembre 2018
Ouverte tous les jours, sauf le mardi,
de 14h à 19h en juillet et août,
de 14h à 18h à partir du 1^{er} septembre.
Entrée libre.

VILLA ARSON

20 avenue Stephen Liégeard
F-06105 Nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
servicedespublics@villa-arson.org
www.villa-arson.org

CONTACT PRESSE

Michel Maunier
communication@villa-arson.org
tél. +33 (0)4 92 07 73 91

PUBLICATIONS

Los Angeles, les années cool

Un essai complet de **Géraldine Gourbe**, des archives de Judy Chicago et une iconographie exhaustive.

Parution : janvier 2019.

En co-édition avec Shelter Press. (160 pages / illustrations couleur / versions française et anglaise). Avec le soutien de la Fundación Almine Y Bernard Ruiz-Picasso Para El Arte.

Parallèlement à l'exposition, est également publiée pour la première fois dans sa **version française l'autobiographie-manifeste de Judy Chicago, *Through the Flower - Mon combat d'artiste femme***, traduite par **Sophie Taam** avec une préface de **Géraldine Gourbe**, aux Presses du réel, avec le soutien de la Terra Foundation.

CONFÉRENCE

Le 26 Juin à 19h au MAMAC, Nice

Rencontre autour de Judy Chicago, à l'occasion de la publication de *Through the Flower - Mon combat d'artiste femme*, première traduction française de l'autobiographie-manifeste parue en 1975. En présence de Judy Chicago, avec Sophie Taam, traductrice du livre et auteure, et Géraldine Gourbe, philosophe et commissaire de l'exposition. Dédicace de l'ouvrage dans la boutique du MAMAC.

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture.

Elle reçoit le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice.

La Francis Bacon MB Art Foundation - Monaco lui apporte un soutien.

Partenaires média Art Press, ParisArt, Le Journal des Arts, L'Oeil et La Strada

La Villa Arson est membre de UCA - Université Côte d'Azur, du réseau L'Ecole(s) du Sud et fait partie du réseau BOTOX[S].

art
press

paris
art

Le Journal
des Arts

L'oeil

STRADA



VILLE DE NICE



DÉPARTEMENT
DES ALPES-MARITIMES



UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR

Remerciements : Isabelle Alfonsi, Dorothée Charles, Axel Clissen, Jill Dawsey, Xavier Douroux, Géraldine Minet, Florence Ostende, Vincent Risterucci, Fabien Vehlmann ; les galeries Salon 94 (New-York), Almine Reich (Paris), Sprüth Magers (Los Angeles), Hauser&Wirth (Zürich), Philip Martin (Los Angeles) ; Andrew J. Hall Foundation (Vermont), Fundación Almine Y Bernard Ruiz-Picasso Para El Arte (Bruxelles), MAMCO (Genève), Musée d'Art Contemporain de Lyon, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, ainsi que Safia El Maqui et Sonia Pastor.



Judy Chicago, *Feather Room*, 1967-2018. Installation (plumes blanches, toile et lumière).
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York. ADAGP 2018



Judy Chicago, *Flashback, Version 2*, 1965. Impression sérigraphie, 40,6 x 50,8 cm.
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York. ADAGP 2018



Judy Chicago, *Flight Hood*, 1965-2011. Peinture spray sur capot de Corvair, 109 x 109 x 71,1 cm. Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York. ADAGP 2018



Marcia Hafif (1929-2018), 4., septembre 1962. Laque sur toile, 60 x 40 cm
Coll. de l'artiste, dépôt MAMCO (Genève)



Judy Chicago, *Purple Atmospheres #4*, 1969. Feux d'artifice, Santa Barbara CA. DVD 30'. Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York



Judy Chicago, *Evening Fan from Fresno Fans series*, 1971. Laque acrylique pulvérisée sur acrylique, 152,4 x 304,8 cm.
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York. ADAGP 2018



DeWain Valentine, *Column Gray with Cloud*, 1969 - 1970. Résine polyester, 237,1 x 80 x 27,9 cm. © DeWain Valentine
Photo: Rebecca Fanuele. Courtesy Fundación Almine Y Bernard Ruiz-Picasso Para El Arte

Judy Chicago

avec Marcia Hafif, John McCracken, Robert Morris,
Bruce Nauman, Pat O'Neill et DeWain Valentine

Une exposition monographique et collective

Propos de Géraldine Gourbe, commissaire

Un territoire

Pour qui découvre le panorama de Los Angeles, il peut sembler aplati tant la perspective se déploie sur l'horizon et non sur la verticalité. La première vision des Anges est celle d'une étrange myopie, celle d'une vue sans relief.

A ce *jetlag* visuel se superpose une luminosité qui n'enregistre que très peu de variations et exercerait ainsi une certaine monotonie des climats si les *sunsets* et *sunrises* n'indiquaient pas la succession jour, nuit, jour. Ce sentiment de répétition peut nourrir chez le flâneur des grandes capitales l'impression qu'il n'y a rien d'intéressant, de profond. Seulement des effets de surfaces se réfléchissant ça et là. Un paradigme assurément post-moderne de la vacuité à l'échelle d'une métropole tentaculaire en quelque sorte.

Est-ce simplement ce trouble de la verticalité à Los Angeles, ce défaut *a priori* de prétention à ériger, qui a renforcé New York dans son statut de capitale de l'avant-garde européenne, puis fièrement états-unienne ?

Pourtant bien avant les années 60-70 —pendant lesquelles une scène expérimentale, intellectuelle et pédagogique est impulsée notamment à partir des écoles d'art californiennes— une avant-garde européenne, au début du vingtième siècle, avait choisi ce grand Ouest américain.

La propagation des effets dévastateurs de la Première Guerre mondiale avait entraîné l'exil politique de plusieurs personnalités engagées dans les mouvements allemands et suisses de la réforme de la vie (*Lebensreform*), fondateurs du Monte Verità. Ces dernières, convaincues par une issue alternative aux « deux mamelles idéologiques du capitalisme et du communisme », prônaient en ce début de vingtième siècle californien des formes de vie naviguant à vue entre utopies socialistes et ascèse des ermites. Installés à Santa Barbara, Los Angeles ou encore à Joshua Tree, territoire nommé le SoCal (Southern California, Californie du Sud), ces européens avaient importé les utopies socialistes, marxistes, pacifistes, proto-féministes qu'ils ont mixées à une certaine culture des pionniers américains. Ces apparentés monte-veritiens avaient appliqué les principes naturiste et végétarien, associés alors à une critique du patriarcat industriel et guerrier —déjà !—, elle-même adossée à une révolution des corps par la sexualité, la musique, la danse, la poésie... et la marche pieds nus dans le désert.

A l'aune de cette distillation révolutionnaire européenne sur les terres en apparence peu fertiles des collines, des canyons et des déserts californiens, on se prend à entendre et à voir évoluer, sous nos yeux ébahis, ce contre-récit en images d'une histoire de l'art.

Une artiste, Judy Chicago... l'évocation d'une scène artistique

En avril 1966, au Jewish Museum de New York, l'exposition « Primary Structure : Younger American and British Sculptors », aujourd'hui reconnue comme une des premières expositions sur la sculpture minimaliste, présente l'installation *Rainbow Pickett* (1965-1966) de Judy Chicago aux côtés de *Cryosphere* (1966) de Robert Smithson. Malgré un trait commun et familier entre les deux sculptures, une tension est perceptible instantanément. L'écart entre l'austérité cérébrale et le glamour ludique a été délibérément choisi par le conservateur à l'origine de l'exposition. Ce rejet critique de l'esthétique de la côte Ouest incarné par *Rainbow Pickett* est le symptôme d'une rivalité sourde s'intensifiant entre New York et Los Angeles au cours des années 60. Tandis que New York a tout juste acquis le statut de place forte de l'art, Los Angeles commence à émerger notamment grâce au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) et à la Ferus Gallery.

La Ferus Gallery est la première galerie de Los Angeles professionnellement reconnue. Elle a ouvert ses portes l'été 1957, la même année où Judy Chicago rejoint l'University of California, Los Angeles (UCLA). Si les premières expositions défendent le travail d'artistes californiens affiliés à l'expressionnisme abstrait ou à l'assemblage, très vite, l'artiste Edward Kienholz et le commissaire Walter Hopps, fondateurs des lieux, deviennent les promoteurs de la cool school, du finish fetish, du pop californien ou encore du L.A. look. Ces catégories critiques renvoient *de facto* le travail artistique présenté par la Ferus à un particularisme local.

Le territoire de la Californie du Sud est un puissant fournisseur en équipement militaire pour les guerres de Corée et du Viêt Nam. A ce titre, il est riche en expérimentations industrielles et aérospatiales. Le plexiglas, la lucite, le vinyle ou le polyester, nouveaux plastiques issus de la pétrochimie, sont devenus indispensables pour la fabrication d'engins de toutes sortes : la mobylette, le bateau à moteur, la voiture et... la planche de surf. Ces matériaux connaissent un essor économique sans précédent tout en étant les marqueurs esthétiques d'une scène artistique en émergence.

En 1960-61, un des pionniers du finish fetish, Billy Al Bengston, a été une des influences de Judy Chicago. En tant que surfeur et motard aguerri, il contribue à la sous-culture du Venice californien. C'est donc en connaisseur qu'il transpose les motifs populaires de celle-ci dans sa peinture ou encore qu'il joue de son image de *biker* pour se construire sa *persona* artistique à l'instar de celle d'Andy Warhol. A cette nuance près, le motard et l'artiste sont considérés par l'*american way of life* californienne comme deux *outsiders* et, de cela, Bengston en a bien conscience. Pour se distinguer et provoquer les consciences pudibondes, il crée en 1961 l'identité visuelle des *studs* (littéralement *étalons*, nom donné aux artistes de la Ferus) en proposant pour la couverture de son catalogue d'exposition son autoportrait devant la galerie, chevauchant fièrement une moto. Cependant, ce type de portraits de camaraderie décontractée est perçu par les critiques de la côte Est comme potache, vulgaire et peu sérieux. Cet impact visuel des *studs* n'est pas sans conséquence sur la perception new-yorkaise de la scène artistique californienne comme conceptuellement vacante.

Le caractère flamboyant de Bengston et de la sous-culture de Venice inspirent Judy Chicago. Les motifs d'écussons ou les signes visuels de la vie urbaine se substituent aux formes canoniques de la peinture abstraite autant chez la jeune peintre **Marcia Hafif** que chez Judy Chicago. L'étudiante Chicago passe allègrement de ses cours de peinture à UCLA aux ateliers mécaniques, hautement masculinisés, pour apprendre la peinture industrielle, au spray. Tout comme dans les tableaux de Bengston, *Car Hood* (1964) de Chicago substitue la plaque de tôle à la toile. Cette œuvre recouvre l'aspect brut du matériau avec la *maestra* de la customisation. Si *in fine* les contours du capot ne se dévoilaient pas, l'effet rutilant de la peinture ferait complètement oublier le *hood* (capot) d'une Corvair. Cette marque de fabrique du finish fetish se perpétue avec *Rainbow Pickett* et avec les céramiques conçues pour *Dinner Party* (1974-79), installation exposée de manière pérenne au Brooklyn Museum.

En revanche, les motifs de *Car Hood* se démarquent de l'iconographie des surfeurs et des *bikers* de la côte Ouest. Ils prolongent les formes esquissées par *Mother Superette* (1962), une œuvre de jeunesse, tout en les nuancant. En effet, cette dernière a été violemment critiquée par les enseignants de UCLA en raison de ses formes explicitement sexualisées. Judy Chicago n'est pas la seule à qui l'on reproche une puissance érotique. Plusieurs critiques new-yorkais associent la cool school à sa charge sensualiste. Cette seule lecture constitue un argument majeur pour la distinguer de la scène de la côte Est, définie par opposition comme cérébrale, sous-entendue conceptuelle. Judy Chicago et les artistes de la Ferus Gallery comme Billy Al Bengston, Larry Bell, **John McCracken**, Craig Kauffman et Kenneth Price ont tous la réputation, à la fois sulfureuse et réductrice, de recourir à un répertoire de formes à connotation sexuelle. Les cubes translucides de Larry Bell ou encore les formes oblongues des colonnes de **DeWain Valentine** sont vus comme paresseux et futiles. Les bulles thermomodulées de Craig Kauffman et les colonnes monochromes de John McCracken titillent certaines rétines par leur effet ostentatoire, vulgaire et organique.

Le travail de Judy Chicago a complètement changé entre l'exposition à la Rolf Nelson Gallery aux côtés du peintre d'abstraction lyrique Ronald Davis intitulée « Hard Edge » (1964) et « Primary Structure » (1966). Sans conteste, les *Sunset Squares* ou *Ten Part Cylinders* (1966-67) s'apparentent davantage à la sculpture de Robert Morris et à celle de Donald Judd qu'à la peinture de Ronald Davis, pourtant grande source d'influence pour l'artiste **Bruce Nauman**. On peut lire à ce propos que Chicago est certes « son propre homme mais un homme (*sic*) qui » a « librement digéré le travail de Robert Morris et Donald Judd¹ ». Cette filiation lui assure une reconnaissance qui la conduit notamment au Jewish Museum de New York.

Le jeu d'échelle et les multiples agencements que les différents volumes géométriques (en bois recouverts de toile peinte avec différentes couches de peinture spray) de *Sunset Square* conduisent Judy Chicago à la production d'une pièce formellement proche de *Rearrangeable Rainbow Blocks* (1965). On retrouve cet intérêt de Chicago dans les environnements-performances qui préfigurent une orientation vers le light and space avec *Feather Room* (1967) – recrée à l'occasion de l'exposition dans la galerie Carrée de la Villa Arson, *Dry Ice Environment* (1967) et la série land art des *Atmospheres* (1969-2014).

A un an de la révolution féministe de 1968, l'artiste réalise que ses propres gestes pour lesquels la critique de l'art et les conservateurs lui ont accordé une reconnaissance, la desservent. En réaction à ces formes érigées et imposantes, Judy Chicago s'attelle à des pièces sur plateau. Toutes ces sculptures que l'on peut qualifier « de poche » témoignent d'un passage important pour l'artiste : du monumental à la miniature. Cette remise en cause d'une sculpture minimaliste et patriarcale aux yeux de Chicago s'apparente au mouvement de la dématérialisation de l'objet d'art tel que Lucy Lippard et John Chandler l'observent pour la première fois dans « The Dematerialization of Art ² » écrit en 1967, la même année que les expositions au LACMA et au Pasadena Museum pour Judy Chicago.

En parallèle d'activités anti-guerres multiples ciblant les bases militaires de Californie, Judy Chicago réalise deux environnements étonnants et subtilement contestateurs : *Feather Room* (1967) et *Dry Ice Environment* (1967). Ce sont ses pièces les plus light and space. Le vide y est présenté de façon beaucoup plus radicale que dans ses précédentes sculptures monumentales. Loin des objets manufacturés des artistes de la Ferus, ces deux nouvelles installations utilisent des matériaux modestes ou familiers. *Feather Room* réalisé en collaboration avec Lloyd Hamrol (un des artistes de la galerie Nelson, devenu son époux), trois ans avant la publication de l'article de Lippard et Chandler, est visionnaire. Des plumes recouvrent le sol jusqu'à le blanchir et à le densifier comme l'aurait fait une chute de neige soudaine. Les murs et le plafond du lieu sont recouverts de tissus blancs qui donnent à l'espace une apparence dilatée à l'image des sculptures de John McCracken ou des *Domes* de Chicago. Cet espace transformé en *soft* architecture comme on parlerait de *soft* sculpture diffracte une lumière continue et diffuse à l'instar des installations de James Turrell et de Robert Irwin. Les traits saillants de l'architecture deviennent lâches et flous, le sol se transforme en matelas duveteux.

Une certaine autorité du cube blanc est ici invertie par des chemins de traverse qui ont été empruntés notamment par Yves Klein dans l'exposition entièrement vide à la galerie Iris Clert (1958) et ensuite par Michael Asher. La série performative *Atmospheres* est produite par une maîtrise pyrotechnique rare. Grâce aux feux d'artifice, Chicago livre une vision féministe du land art proche de celle d'Ana Mendieta. Les deux artistes prônent une alternative empreinte des récits mythologiques des *goddess*, sous-courant de la culture féministe qui a un impact considérable sur le mouvement écologique. La dimension *ambient* des films *Atmospheres* renvoie aussi à une certaine électrisation des sens avec le psychédélisme naissant dont Timothy Leary est le concepteur mais dont **Pat O'Neill** est l'incarnation filmique. Le travail de l'artiste est mûr pour muter en force de frappe politique, Judy Chicago est née.

Géraldine Gourbe est chercheure en esthétique, spécialisée dans la question de la performance, des collectifs et du féminisme. Depuis 2007, elle a publié de nombreux essais sur la scène artistique de Los Angeles, les pédagogies radicales, les communautés artistiques. Elle est notamment spécialiste de l'œuvre de Judy Chicago. Plus récemment, ses recherches qui prennent la forme de publications et d'expositions, contribuent à une relecture de l'histoire du minimalisme californien et de l'histoire culturelle française des années 1947-1964.

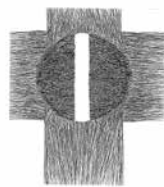
¹ Peter Plagens cité dans le cartel de *Rainbow Pickett in Another Minimalism, Art after California Light and Space*, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2015, p.190.

² Lucy Lippard et John Chandler «The Dematériatization of Art» in *Art International*, vol. 12, n°2, février 1968, p. 31-36. Article écrit en 1967, publié en 1968 et repris dans Lucy Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 1974, p. 225-276.

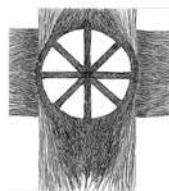
MARCIA HAFIF



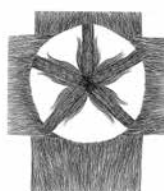
Sans titre, 1962
Pastel gras et crayon graphite
sur papier dessin
43,40 x 38 cm
Coll. MAMCO, Genève,
don de l'artiste.



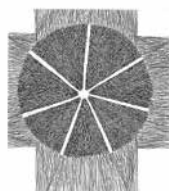
Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,10 x 37,90 cm
Coll. de l'artiste, dépôt
MAMCO, Genève.



Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,10 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.



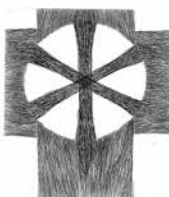
Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,10 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.



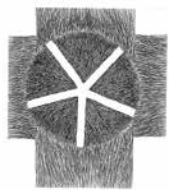
Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,20 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.



Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,10 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.



Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,40 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.



Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,20 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.



Sans titre, ca 1962
Crayon graphite sur papier
dessin
43,10 x 38 cm
Coll. de l'artiste,
dépôt MAMCO, Genève.

Des cerfs-volants, des roues de bicyclette ou des croix ? A partir de 1960, les œuvres de Marcia Hafif présentent une symétrie qui organise la surface de la toile ou du papier. Cette régularité marque son travail jusqu'au début des années 70. Qu'importe la matière, laque, pastel, crayon, les motifs géométriques occupent l'espace et s'ouvrent peu à peu pour former des cercles : des œuvres « ouvertes ».

On retrouve dans le travail de Marcia Hafif un même questionnement : comment quitter l'abstraction ? Qu'est-ce que la peinture, le dessin ? Elle œuvre à un art nouveau et se concentre sur des rapports simples de fonds et de formes, de lignes et de couleurs, un vocabulaire « concret » dit l'artiste.

Les formes géométriques et colorées placent Marcia Hafif et Judy Chicago dans un langage abstrait aux tendances pop, dans cette première moitié des années 60, qui ne demande à l'avenir qu'à s'émanciper vers un certain sensualisme pictural.

JUDY CHICAGO



Flash-back, Version 2, 1965

Sérigraphie

61,6 x 76,5 x 4,1 cm (avec cadre)

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Flashback est une création abstraite sans formes biomorphiques, ni motifs issus d'une iconographie personnelle. On peut y voir des lignes, des cercles, du noir, du jaune, du rouge et du bleu. Il s'agit d'une œuvre avec laquelle Judy Chicago s'essaie aux emprunts d'artistes comme Jasper Johns et Robert Rauschenberg.

JUDY CHICAGO



Flight Hood, Bigamy Hood et Birth Hood, 1965-2011 [Le capot de l'envol, le capot de la bigamie et le capot de la naissance]

Laque automobile vaporisée sur un capot de voiture
109 x 109 x 71,1 cm

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

La Californie du Sud au début des années 60 : les capots et la peinture industrielle des voitures et des motos remplacent les toiles vierges et les tubes de peinture à l'huile ou acrylique. Influencée par l'art mécanique de Billy Al Bengston, Judy Chicago, nouvelle étudiante de la auto-body school, adopte la technique du spray et s'approprie l'usage des couleurs industrielles. Elle utilise la forme bombée du devant de la voiture afin de souligner la flamboyance des formes simples et géométriques, qui s'organisent autour d'un axe de symétrie. L'œuvre est marquée par un effet optique fort qui permet de relier le travail de Judy Chicago au mouvement de peinture abstraite hard-edge propre à la côte Ouest ainsi qu'au pop art par un recours à un objet de consommation de masse.

Or, ce sont bien des formes à l'apparence organique voire biomorphique qui surgissent à la lueur du capot de Corvair. Suite à la mort de son mari dans un accident de voiture elle s'approprie les éléments de l'auto et les utilise comme support de peinture. L'artiste semble passer d'une peinture industrielle et abstraite à une iconographie plus personnelle.

JUDY CHICAGO

The Domes, 1968-1971
[Les Dômes]



Polished Stainless Steel Domes (small), 1968
[Dômes en acier inoxydable poli (petits)]
Présentés sur miroir sur base en acrylique
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.



Bronze Domes, 1968
[Dômes en bronze]
Peinture acrylique pulvérisée sur dômes en acrylique transparent, posés sur un verre miroir monté sur table acrylique Parsons,
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.



Pale Green Domes with Solid Core, 1968
[Dômes vert pâle avec centre solide]
Peinture acrylique pulvérisée sur dômes en acrylique transparent, posés sur un verre miroir monté sur table acrylique Parsons
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.



Grey Domes with Solid Core, 1971
[Dômes gris avec noyau solide]
Peinture acrylique pulvérisée sur dômes en acrylique transparent, posés sur un verre miroir monté sur table acrylique Parsons
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Une série de dômes en acrylique disposés trois par trois sur des tables dont la surface est miroitante. Tourner autour, chercher un indice, une pointe de signification, un écho à la réalité... rien de tout cela. Ces œuvres stimulent la perception et font danser les couleurs : « Le violet devient rose, le bleu prend un aspect aqueux, le vert se transforme en chartreuse sur les bords », explique Judy Chicago. Cette dernière ne cherche pas à recouvrir les dômes pour les orner de telle ou telle couleur, elle travaille à l'intégration de la couleur dans la matière elle-même : une sculpture colorée en soi. La couleur n'est plus picturale mais sculpturale. Tout comme Judy Chicago, Larry Bell ou Craig Kauffman jouent à faire vibrer les teintes à la surface des corps dans leurs sculptures. Celles-ci s'illuminent, s'enflamment ou s'effacent, et subliment le rapport de l'espace à l'infini. Cependant, Judy Chicago s'éloigne des formes rigides, carrées, aux angles vifs de ses collègues pour glorifier les formes douces, la perfection de la sphère et la magie de l'arrondi.

JUDY CHICAGO



Childhood's End #2, 1972

[La fin de l'enfance #2]

Prismacolor sur papier chiffon

59,1 x 59,1 cm (avec cadre)

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Childhood's End évoque une expérience très personnelle, celle du passage de l'enfance à l'adolescence. Judy Chicago emploie des motifs abstraits qui, selon elle, sont des formes d'expression intime. Ici, sans connaissance du titre, il est difficile de penser à une telle iconographie autour de la fin de l'enfance : un carré subdivisé en seize cases comprenant des sphères. Les tons chauds se mêlent au bleu intense des cercles qui semblent flotter chacun dans leur espace propre. C'est donc une imagerie abstraite qui laisse libre cours à l'imagination.

MARCIA HAFIF



#2 Black and White, 1961

[#2 Noir et Blanc]

Laque sur toile

198 x 161 cm

Coll. de l'artiste, dépôt MAMCO, Genève.



4., septembre 1962

Laque sur toile

60 x 40 cm

Coll. de l'artiste, dépôt MAMCO, Genève.

Des cerfs-volants, des roues de bicyclette ou des croix ? A partir de 1960, les œuvres de Marcia Hafif présentent une symétrie qui organise la surface de la toile ou du papier. Cette régularité marque son travail jusqu'au début des années 70. Qu'importe la matière, laque, pastel, crayon, les motifs géométriques occupent l'espace et s'ouvrent peu à peu pour former des cercles : des œuvres « ouvertes ».

On retrouve dans le travail de Marcia Hafif un même questionnement : comment quitter l'abstraction ? Qu'est-ce que la peinture, le dessin ? Elle œuvre à un art nouveau et se concentre sur des rapports simples de fonds et de formes, de lignes et de couleurs, un vocabulaire « concret » dit l'artiste.

Les formes géométriques et colorées placent Marcia Hafif et Judy Chicago dans un langage abstrait aux tendances pop, dans cette première moitié des années 60, qui ne demande à l'avenir qu'à s'émanciper vers un certain sensualisme pictural.

JOHN MCCRACKEN



Black Plank, 1972

[Planche noire]

résine de polyester, fibre de verre et contreplaqué
Courtesy Fondation Almine Y Benard Ruiz-Picasso
Para El Arte, Bruxelles.

Comme Billy Al Bengston, DeWain Valentine, Craig Kauffman, Larry Bell, John McCracken adopte les techniques et les matières des industries automobiles. Toutefois, la fabrication industrielle n'efface pas l'importance de la sensibilité de l'artiste ni sa quête du manufacturé. Cette planche noire et réfléchissante donne à voir son environnement, le regardeur s'y voit au travers d'un filtre qui s'adapte à la lumière et à l'espace. Œuvre radicale et emblématique du travail de McCracken, elle est cet objet qui donne accès à de nouvelles visions. Ce travail sur la forme, la surface et la couleur place l'artiste du côté du minimalisme californien : un minimalisme sensuel, en quête de dématérialisation de l'objet d'art.

JUDY CHICAGO



Ten Part Cyllinders, 1966-1967

[Cylindres en dix parties]

Photographie de l'installation en cours de l'exposition de groupe « The American Sculpture of the Sixties », LACMA

Impression off set, 388 x 414 cm

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Des sculptures imposantes et pures : quoi de plus simple et de plus minimal qu'un cylindre ? Face à ces cylindres à l'échelle grandiose, le corps est mis à l'épreuve : pénétrer dans cette forêt monumentale, vivre l'effet de l'écrasement, avoir l'impression de disparaître, se trouver au cœur de la célébration du vide et du plein. A la pointe du minimalisme californien —qui valorise la jouissance du corps— Judy Chicago s'affirme en tant qu'artiste.

JUDY CHICAGO



Multicolor Rearrangeable Game Board, 1965-1966 [Plateau de jeu multicolore et recomposable]

Acrylique sur bois

15,2 x 45,7 x 45,7 cm

Plateau de jeu et 12 éléments recomposables

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Le minimalisme place Judy Chicago dans un environnement artistique étouffant. Passer du minimalisme monumental à une œuvre miniature semble nécessaire. L'artiste propose une sculpture de poche, disposée sur un plateau. Un petit clin d'œil à Marcel Duchamp et à son jeu d'échec dont l'exposition monographique au Pasadena Museum (1963) organisée par Walter Hopps a marqué les esprits des plus jeunes artistes californiens. *Multicolor Rearrangeable Game Board* est une adresse directe au regardeur qui devient joueur et active ces formes colorées à son gré : naissance d'un minimalisme subverti grâce à une toute autre échelle, accessible, abordable et ludique.

JUDY CHICAGO



Rearrangeable Rainbow Blocks, 1965 [Blocs arc-en-ciel recomposables]

Laque automobile sur aluminium

12 éléments

6 éléments : 30,5 x 30,5 x 121,9 cm et

6 éléments : 61 x 61 x 30,5 cm

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Avant de développer une iconographie explicitement érotique, Judy Chicago s'inscrit dans le courant de l'art minimal. Elle participe notamment à l'une des plus grandes expositions qui lance le mouvement minimaliste en 1966 : « Primary Structures » au Jewish Museum (New York). Lors de cette exposition, elle apparaît aux côtés de deux autres artistes californiens, Larry Bell et John McCracken. Elle y présente *Rainbow Pickett*, dont *Multicolor Rearrangeable Game Board* de 1965, est la « petite sœur ».

Judy Chicago donne à voir des blocs, des cylindres, des cubes, qui, posés au sol, invitent à la déambulation. Le regardeur n'est plus dans un face à face avec l'œuvre : il en fait partie. Au travers de ces formes multicolores, l'artiste teste les limites de la couleur et s'aventure dans l'expérience perceptive des figures géométriques les plus simples.

PAT O'NEILL



Down Wind, 1973

[Vent descendant]

16mm transféré sur support vidéo

#3/6

15 minutes, en boucle

Design sonore : Stan Levine

Philip Martin Gallery, Los Angeles.

Pat O'Neill, basé à Los Angeles, est un réalisateur culte de films expérimentaux. Son esthétique relève d'un certain style californien qui comprend des compositions surprenantes, des étrangetés surréalistes, des jeux d'échelles et une attention particulière aux détails parfaits qui donnent une touche hard-edge et finish fetish à ses projections.

Dans *Down Wind*, Pat O'Neill nous plonge dans un accéléré de situations incongrues qui se manifestent par des apparitions hallucinatoires comme celles d'un cochon, d'une danseuse de cabaret, de nuages... Ce film est un assemblage de sons et d'images soumis à des accélérations, à des *time-lapses* selon l'artiste. Pat O'Neill fait diversion à l'image.

JUDY CHICAGO



Optical Shapes #6, Optical Shapes #7, 1969

[Formes optiques #6, Formes optiques #7]

Acrylique sur panneau mat

28,6 x 28,6 (avec cadre)

Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Des formes circulaires aux couleurs *flashy* sur un fond blanc et neutre, *Optical Shapes* évoque les préoccupations de Judy Chicago pour l'abstraction. Ces cercles rappellent la série *Domes* des années précédentes. L'artiste crée des effets optiques : les motifs simples en deux dimensions et aux couleurs fluorescentes semblent s'animer à la surface de la toile. Judy Chicago donne à voir un minimalisme autre, plus joyeux.

JUDY CHICAGO



Purple Atmosphere #4 / Fireworks, 1969
[Atmosphère violette #4/ Feux d'artifice]
Santa Barbara, CA
DVD 30 minutes
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

Entre 1969 et 1974, Judy Chicago opère un tournant artistique en modifiant l'environnement en un monde violet et doux. Une toute autre manière de faire du land art. Loin de l'acte plus intrusif de James Turrell qui marque le visage du désert de l'Arizona pour la construction du *Roden Crater* à partir de 1977, ou encore des spirales ou autres motifs infligés à la nature par Robert Smithson, Judy Chicago mène des actions évanescences sur le paysage. N'est-ce pas une volonté de chasser le « tout masculin » pour introduire en Californie une impulsion féministe ? Des nuées colorées se répandent partout dans le ciel californien, orange à Pasadena, noire à Fullerton, multicolore à l'extérieur du Pasadena Art Museum, et marquent un rejet des espaces institutionnels. L'univers devenu apocalyptique, mais aussi sensuel, sorte de chaos mouvant au gré du vent, est en réalité un spectacle, une œuvre pyrotechnique faite de feux d'artifice. Judy Chicago insiste sur l'importance de l'emplacement des feux et du *timing* pour atteindre l'effet recherché : une nuée opaque, une dématérialisation de l'art.

ROBERT MORRIS



Mirror Film, 1969
[Film Miroir]
Vidéo DVD 9 minutes
Musée d'Art Contemporain, Lyon.

Quoi de plus irréel qu'un miroir dans lequel on ne se voit pas ? Ces neuf minutes de silence nous invite à découvrir un espace. *Mirror Film* est un vide dans le lieu d'exposition, une œuvre contre tout artifice. Dans cette atmosphère blanche, calme et froide —en écho à *Feather Room* de Judy Chicago— l'artiste construit un espace autre. Robert Morris met en scène les relations entre lui-même qui nous regarde, la nature qui se reflète dans le miroir et le film que nous visionnons. Aussi, se demande-t-il « comment voir le monde ? ». Bien plus qu'un tableau vivant, Morris nous plonge dans une philosophie visuelle du rapport de l'être au monde.

DEWAIN VALENTINE



Column Gray with Cloud, 1969-1970
[Gris colonne avec nuage]

Résine de polyester moulée

237,1 x 80 x 27,9 cm

Fundación Almine Y Bernard Ruiz-Picasso Para El Arte, Bruxelles.

Avant d'arriver à Los Angeles en 1965, DeWain Valentine est vernisseur dans une usine automobile. Il se passionne dès lors pour les matières industrielles comme les vernis, les résines et les plastiques. Son admiration pour les œuvres de Craig Kauffman et de Larry Bell présentées à la Ferus Gallery (Los Angeles) le décide à passer le pas et à devenir artiste. Ainsi, tout se combine : la fabrication mécanique, les couleurs, les matières et l'art. Valentine tend à faire disparaître la matérialité de l'œuvre d'art en se demandant comment faire converger la lumière et l'espace avec moins de compromis. Ces colonnes sont-elles des peintures monochromes ou des sculptures posées au sol ? Ces mêmes colonnes en résine polyester, lustrées et translucides, sont des simulacres précieux de la nature qui engagent l'environnement qui les entoure. Elles font de DeWain Valentine un membre du light and space à part entière.

BRUCE NAUMAN



The Ring of Truth I, 1977

[L'Anneau de la vérité I]

Crayon sur papier et ruban adhésif

76,2 x 204 cm

Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart.

Installé en Californie dans les années 60, Bruce Nauman travaille la sculpture. Le minimalisme est toujours d'actualité, mais un mouvement de réaction contre le « trop minimal » émerge et prend différentes formes comme la performance, le light and space, la vidéo.

Ici, un dessin dépourvu de toute agitation, de toute excitation, une œuvre qui invite au calme. Ses dimensions évoquent le monumentalisme de l'art minimal. Cet *Anneau de la vérité* fait écho aux sculptures gigantesques de Richard Serra, des cercles et des spirales sans fin qui prennent place dans l'espace. Il évoque aussi les formes picturales hard-edge du peintre californien Ronald Davis auprès de qui Judy Chicago expose pour la première fois à la Nelson Gallery. Ce dessin de deux mètres de long est fait de presque rien : un coup de crayon, des ratures, des zones d'ombre, des annotations.

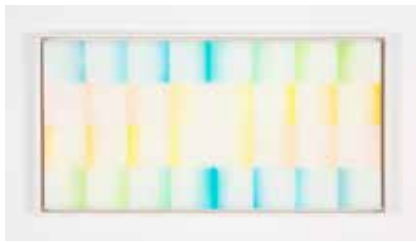
Est-ce un croquis ? Le changement d'échelle ne permet pas d'en parler en ces termes. Pourtant, il s'agit bien d'une manière de se rappeler une idée ou tout simplement de visualiser l'aspect d'une chose qui n'existe pas et qui règne en maître dans le royaume de la pensée.

On assiste ici au passage du dessein au dessin : donner forme, matière et corps à une idée, celle de la vérité qui prend l'aspect d'un anneau sur la feuille. L'instant court sur le papier et laisse trace de la pensée de Bruce Nauman.

JUDY CHICAGO



Evening Fan from Fresno Fans series, 1971
[Eventail du soir, de la série des Eventails de Fresno]
Laque acrylique vaporisée sur de l'acrylique
152,4 x 304,8 cm
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

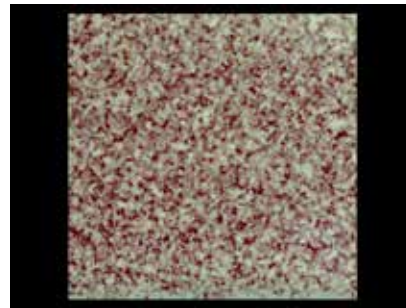


Model for Fresno Fan #6, 1971
[Modèle pour Eventail Fresno #6]
Laque acrylique vaporisée sur de l'acrylique
38,1 x 76,2 cm
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York.

La série *Fresno Fans* comporte des peintures de grand format réalisées à la bombe sur un support en plexiglas. Ces dernières contrastent avec l'aspect plus intimiste de *Domes* réalisés ces mêmes années. Judy Chicago joue avec la répétition minimaliste par le biais de la série et poursuit le développement d'un système de couleurs qui lui est propre, initié par les recherches préalables à la série *Domes*.

Ce dernier comporte trois registres distincts. Le premier consiste à utiliser des couleurs opposées : le rouge avec le vert ou le bleu, par exemple. Le second permet de passer des couleurs chaudes aux couleurs froides. Le dernier registre est essentiellement froid. Dans *Fresno Fans*, des carrés prennent place dans un système de grille permettant de jouer et de déstabiliser les éléments en lien avec l'espace et les autres en lien avec la couleur. Ces tableaux sont une mise en image de la relation espace/couleur. La stabilité de la grille est remise en cause : elle semble s'ouvrir ou faiblir face à la subtilité de la couleur.

PAT O'NEILL



Screen, 1969
[Ecran]
16mm, 3 minutes, en boucle
#2/6
Philip Martin Gallery, Los Angeles.



Sidewinder's Delta, 1976
16mm transféré sur support vidéo
20 minutes, en boucle
Philip Martin Gallery, Los Angeles.

Pat O'Neill, basé à Los Angeles, est un réalisateur culte de films expérimentaux. Son esthétique relève d'un certain style californien qui comprend des compositions surprenantes, des étrangetés surréalistes, des jeux d'échelles et une attention particulière aux détails parfaits qui donnent une touche hard-edge et finish fetish à ses projections.

Screen est le premier film réalisé en impression optique. Il n'apparaît pas tant comme une projection mais davantage comme une construction qui émane directement de la surface même du mur. Le format carré vient renforcer l'idée selon laquelle *Screen* n'est pas un film. Il est le résultat d'une volonté de déformer les technologies : recouvrir la pellicule de peinture et donner à voir une sorte de celluloid, matière plastique qui « crépète » à la surface de l'écran : une expérience visuelle sans cesse changeante.

Sidewinder's Delta comprend des images composites aux couleurs pop et saturées, nourries par une iconographie trouvée, ready-made. C'est aussi un paysage désertique, celui de Monument Valley en Arizona, présenté sous la forme de structures visuelles complexes. Pat O'Neill, sculpteur et peintre par ailleurs, raye la pellicule, la colore et la soumet à divers assemblages. Un recours aux effets visuels pour créer des filtres contre la linéarité, la perspective et l'ennui.

JUDY CHICAGO



Feather Room, 1967/2018

[Pièce de plumes]

Installation in situ, structure en bois, toile diffusante, 36 projecteurs led, plumettes de canard (hyperallergéniques et labélisées bien-être animal)
Scénographie : Socle, New York
Production Villa Arson, Nice et Salon 94, New York.

Le visiteur pénètre dans un univers blanc et doux recréé pour la première fois depuis sa présentation à la Rolf Nelson Gallery à Los Angeles en 1967. *Feather Room* est une chambre blanche dont le sol et les murs sont aériens. Les cloisons sont souples et le sol est, quant à lui devenu immatériel, caché sous une quantité importante de plumes blanches. Judy Chicago rejette l'espace d'exposition traditionnel et préfigure la dématérialisation de l'art conceptualisée par la critique Lucy Lippard. En ce sens, *Feather Room* est la première des installations du mouvement californien light and space. Cette architecture molle en écho aux sculptures souples de Robert Morris valorise le vide ainsi que le rapport du corps à un environnement. *Feather Room* est une œuvre qui surpasse le minimalisme new-yorkais plus attaché à une pratique sculpturale, en affirmant, ici, le volatile. Elle compte parmi les premières œuvres light and space aux côtés de celles de James Turrell et de Robert Irwin.



BIOGRAPHIE JUDY CHICAGO

Judy Chicago est née Judy Cohen en 1939 à Chicago, la plus grande ville du Midwest, dans l'Illinois, avant de partir étudier à l'Université de Californie à Los Angeles.

Aujourd'hui, Judy Chicago, c'est plus de cinquante ans de carrière, des œuvres qui font le tour du monde et une personnalité devenue iconique. Mais avant cela, elle trouve sa place en Californie du Sud, plongée dans les **années cool** : 1960-70.

Elle réussit à se forger une place au sein de la scène artistique de la côte Ouest, représentée, majoritairement, par des artistes hommes rejetant le geste lyrique de la peinture expressionniste abstraite et imprégnés par les contre-cultures urbaines propres à la Californie. Dès lors, Judy Chicago, connue par son nom marital Gerowitz, est au cœur de plusieurs mouvements *made in L.A.* : hard-edge, pop art, minimalisme, finish fetish, light and space et performance...

L'art en Californie se libère de l'influence de l'expressionnisme abstrait, puis d'un minimalisme new-yorkais dictant ses règles, en devenant plus ludique, charnel, voire érotique. Les artistes, avec au premier plan Judy Chicago, mettent également en œuvre les théories de Lucy Lippard et tentent de dématérialiser l'objet d'art. Le désert comme la ville deviennent lieux d'expositions et de performances. Avec *Feather Room* (1967), Judy Chicago critique la supposée idéalité du white cube comme espace d'exposition. Avant même James Turrell ou Robert Irwin, elle crée avec la lumière et l'espace, matières du mouvement californien light and space. Elle s'affranchit des normes architecturées des lieux d'art.

Mais quelque chose manque à cet art minimaliste qui forge la reconnaissance de Judy Chicago en tant qu'artiste. Il faut le politiser en luttant contre la culture visuelle et sociale du patriarcat. A travers ses œuvres, elle transmet une expérience collective d'une historiographie des femmes, quelles soient écrivaines, artistes, poétesses, philosophes, réelles ou mythologiques. Distiller un point de vue et un Eros de femmes. Cette volonté est au cœur de l'enjeu pédagogique de la *Womanhouse* (1972), une maison abandonnée, un refuge pour un ensemble d'installations, une scène pour des performances. Ce lieu domestique loin des institutions de l'art, aujourd'hui iconique, est le théâtre d'une archive féministe. La *Womanhouse* a été co-fondée par Judy Chicago et Miriam Schapiro au Fresno College, un programme éducatif destiné aux étudiantes en art.

Une série de projets coopératifs s'en suit : le rêve d'être invité·e à un *Dinner Party* (1974-79) auquel on festoie à la mémoire des femmes. Judy Chicago s'entoure de nombreuses collaboratrices pour la réalisation collective de ce monument en hommage à un mouvement de fond de la conscience féministe. Le white cube devenu noir, aux surfaces réfléchissantes empruntées à la cool school, a trop souvent exclu la présence d'artistes femmes. Cet hommage pérenne est aujourd'hui conservé au Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art au Brooklyn Museum. Ce banquet est une œuvre protéiforme : céramique, broderie, porcelaine, chandelier en or, un mélange savant de finish fetish aux lignes parfaites et de lumière qui sublime cette action forte du mouvement féministe américain.

En parallèle de ses œuvres, Judy Chicago relate, explique et transmet son expérience en tant qu'artiste femme : ***Through The Flower: My Struggle as a Woman Artist***. [Mon combat d'artiste femme]. Cet ouvrage est édité pour la première fois en français aux Presses du réel, à l'occasion de l'exposition monographique et collective autour de l'œuvre de Judy Chicago, « Los Angeles : les années cool » à la Villa Arson.

Par ailleurs, en 2015, elle a participé à l'exposition « The World Goes Pop » à la Tate de Londres. Une commande murale à la Tate Liverpool autour du groupe Les Beatles s'en est suivie. L'artiste Judy Chicago est depuis reconnue par le Times comme appartenant aux cent personnes les plus influentes des Etats-Unis.

Enfin, ses œuvres apparaissent dans les collections suivantes : British Museum, Moderna Museet (Stockholm), Metropolitan Museum of Art (New York), National Gallery (Washington DC), Los Angeles County Museum of Art, Museum of Contemporary Art Los Angeles, Hammer Museum, Getty Trust and Getty Research Institute, San Francisco Museum of Modern Art, Tate

Modern, Crystal Bridges Museum of American Art, Art Institute of Chicago.
D'autres sont présentées dans plus de vingt-cinq musées d'universités
comme à Brandeis, Cornell, Harvard, Illinois, Michigan, UCLA, Canterbury
(Nouvelle-Zélande) et Cambridge (Royaume-Uni).

LEXIQUE

hard-edge

Appliquer la matière de manière volontairement impersonnelle pour accentuer la bidimensionalité et l'aspect plat de la peinture en opposition directe avec la mouvance de l'expressionnisme abstrait. Les artistes de cette nouvelle abstraction, très présente en Californie, s'opposent à toute recherche de lyrisme et d'expression des sentiments. Ce mouvement conduit à l'émergence d'un minimalisme nouveau, celui de la côte Ouest.

finish fetish

Aussi appelé L.A. Look ou encore cool school, le finish fetish est à la recherche de la perfection de la ligne, des couleurs et des contours : les artistes donnent à voir des surfaces planes, réfléchissantes, fascinantes. Les œuvres ainsi désignées sont entre peinture et sculpture, entre produit manufacturé et artisanal, élaborées à partir de matériaux nouveaux, comme les résines et les plastiques. Devenus obsolètes pour les nouveaux besoins de l'industrie de l'armée, ces matières recyclées entrent dans le champ des arts. Propre à la scène de Los Angeles, le finish fetish a aussi été une désignation péjorative utilisée par les critiques de la côte Est (New York) sous-entendant par là, une recherche superficielle par ses effets de surface, manquant ainsi selon eux de conception intellectuelle.

land art

Suite à la dématérialisation de l'art forgée par la critique d'art Lucy Lippard, le land art permet de sortir des espaces des galeries et des institutions. Les artistes travaillent en lien avec un environnement urbain ou paysager, il s'agit d'un art *in situ*. Les artistes manipulent des éléments comme la terre, l'eau, les galets, le bois qui remplacent la peinture, le verre, le plastique, etc.

light and space

Le light and space californien suit le mouvement de la dématérialisation de l'objet d'art théorisée par de Lucy Lippard dans son ouvrage *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. L'importance est de jouer avec les espaces des lieux. Leurs pleins, leurs contours, les effets de lumière et leurs vides, et ainsi de mettre en évidence un certain rapport du corps au monde. Les artistes comme James Turrell, Robert Irwin, Judy Chicago agissent sur l'expérience sensible du regardeur et tendent vers un minimalisme plus sensoriel, parfois sensualiste, différent du minimalisme new-yorkais.

Ferus Gallery

À la fin des 50's, début 60's, la côte Ouest apparaît comme une sorte de laboratoire pour des formes artistiques nouvelles. Dans ces années-là, Los Angeles connaît un dynamisme sans précédent et sa nouvelle galerie devient rapidement le haut lieu d'un nouveau look, le L.A. Look. Été 1957, le commissaire Walter Hopps et l'artiste Edward Kienholz ouvrent les portes de l'une des premières galeries de Los Angeles. La Ferus Gallery est le lieu d'un art émergent, d'une histoire collective singularisée par ses expérimentations. Les artistes de la galerie, les *studs* [étalons] comme par exemple Irving Blum, Edward Kienholz, Ed Ruscha, Ken Price, Ed Moses, Billy Al Bengston, proposent un nouveau pop, plus érotique, ludique... en d'autres termes « cool ». Ce **pop art** va enrichir d'un regard particulier le minimalisme californien, longtemps considéré comme moins sérieux que son homologue new-yorkais.

Billy Al Bengston est l'un des outsiders de cette nouvelle culture visuellement puissante, érotique, luisante de L.A. Il est parmi les premiers artistes à faire des emprunts à la peinture automobile. Il développe un art mécaniste, ascétique et très technique : un formalisme propre à l'esthétisme californien des années 60 et des artistes de la Ferus Gallery. Il a une influence certaine sur les artistes qui l'entourent et il enseigne la peinture au spray à UCLA Los Angeles, où Judy Chicago est étudiante.

Craig Kauffman, né à Los Angeles, fait partie des *studs* [étalon] et travaille à une esthétique nouvelle : un art fait d'acrylique, de plastique, de laque, de matières industrielles et innovantes. Peintures-sculptures-reliefs, des

œuvres pour lesquelles la couleur intègre la forme et l'ombre joue avec la lumière. Kauffman donne à voir des figures abstraites, arrondies et sensuelles qui ouvrent la voie à un minimalisme d'une toute autre tendance, caractéristique de la côte Ouest.

John Altoon, pendant de Kauffman, propose un art entre abstraction et figuration, aux notes érotiques, au contenu socio-politique et aux formes biomorphiques. Il est un autre *stud* [étalon] à avoir marqué la scène artistique du Los Angeles des années 60.

Larry Bell, originaire de Chicago, va lui aussi prendre part aux expérimentations de la Ferus : très inspiré par Kauffman et Bengston, il décide d'examiner les propriétés de la lumière au contact des corps, d'explorer la nature des surfaces et surtout de mettre en évidence leur relation avec l'espace. Le passage de la lumière dans la matière permet de travailler l'irisé et l'instantané. Larry Bell crée des œuvres qui semblent flotter dans l'espace, des cubes transparents qui font vibrer les couleurs — absorbées, reflétées, transmises — par la matière.

Robert Irwin, artiste californien, place la perception au cœur de ses recherches artistiques. Cette préoccupation le conduit d'autant plus à sortir du cadre et à travailler dans le champ du mouvement light and space dont il est un des pionniers. Il crée des œuvres très minimales, douces, sensibles, lumineuses. C'est suite à une critique de Kauffman lors d'une exposition à la Ferus qu'il arrête la peinture et remet en cause tout engagement pictural. Il est conduit à expérimenter de nouvelles choses : l'art de Robert Irwin explore l'évanescent.

L.A. pop art

Après un voyage à Los Angeles en 1963, Andy Warhol affirme que « plus on roule vers l'ouest, plus tout a l'air pop ». Le pop art est peut-être né à New York, mais la première exposition a lieu, grâce à l'initiative de Walter Hopps, au Pasadena Museum en Californie. Pour se faire, il rassemble des artistes venus de l'Est comme de l'Ouest, ayant tous un intérêt pour l'esthétique présente dans la culture populaire. L'exposition « New Paintings of Common Objects » (1962) œuvre à la reconnaissance du pop art. Cependant ce dernier prend d'autres formes à Los Angeles. Certains artistes s'immergent dans les sous-cultures californiennes et en font leur mode de vie : le surf, les sports en vogue et l'univers industriel et flamboyant des motos et des autos aux couleurs sensuelles. C'est d'ailleurs à Los Angeles qu'Andy Warhol a sa première exposition personnelle : les trente deux boîtes de *Campbell's soup* sont accrochées sur le mur de la Ferus Gallery en 1962, devenue ensuite le centre d'un pop autre, le L.A. pop art, une nouvelle tendance propre à Los Angeles.

Certaines artistes femmes et féministes se sont aussi appropriées le pop art pour proposer une critique virulente des normes sociétales relatives aux années 60-70. Judy Chicago est l'une d'elles. Elle intègre certains éléments pour créer un pop critique, elle détourne les formes admises pour faire l'éloge d'une imagerie érotisante.

minimalisme

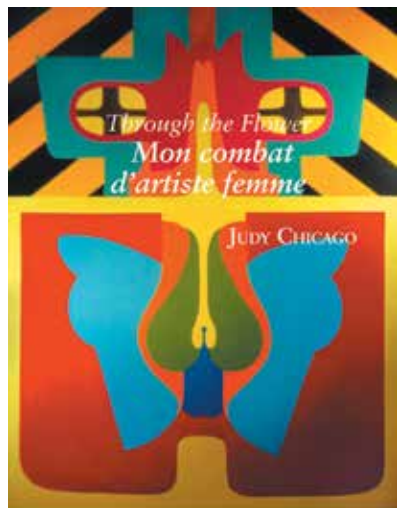
Aussi appelé *art littéral*, *ABC art*, *art primaire* ou encore *art minimal*, le minimalisme est né aux Etats-Unis dans les années 1960 contre la trop grande subjectivité des expressionnistes abstraits. Apparue pour la première fois en 1965, le terme de « minimalisme » reflète une nouvelle tendance, celle d'un art caractérisé par une « faiblesse » de contenu artistique. Le Jewish Museum de New York ouvre ses portes au printemps 1966 pour accueillir une grande exposition collective, « Primary Structure: Younger American and British Sculptors », à laquelle participent les artistes californiens Judy Chicago, John McCracken et Larry Bell. Cet événement marque le point de départ d'une nouvelle attitude artistique où le *less is more* (Mies van der Rohe), le geste est impersonnel, voire mécanique, et les œuvres sont en rapport constant avec l'espace. L'art minimal n'est autre que ce que vous voyez, selon Frank Stella.

psychédéisme

Contrairement à l'aspect plus rigoureux, mesuré du minimalisme, le psychédéisme bouleverse l'ordre des choses et transforme le monde en quelque chose de fascinant : des juxtapositions incongrues et des images hallucinatoires aux couleurs riches, vibrantes et artificielles animent le monde de l'art à partir des années 60. Les artistes donnent à voir un surréel, comme dans les films de Pat O'Neill ou les performances de fumigation du paysage par Judy Chicago dans lesquels les objets changent d'échelle, l'atmosphère baigne dans un rêve prolongé d'images et de sons. Le LSD que Timothy Leary veut voir couler dans les canalisations d'eau potable aux Etats-Unis, ouvre la porte à une expérience sensorielle forte et sans cesse changeante. Le psychédéisme rappelle le rêve éveillé des surréalistes : les œuvres résultent de transes en tout genre, d'états de conscience modifiée, d'une vision du monde d'un tout nouvel ordre. Il subvertit un certain minimalisme new-yorkais et accompagne le mouvement sensualiste des artistes californiens qui s'en étaient approchés par le biais de l'exposition « Primary Structure » au Jewish Museum.

phénoménologie

La phénoménologie est une philosophie qui se concentre sur l'étude des phénomènes, autrement dit, des faits observables, de tout ce qui apparaît. Au cœur de la pensée de Maurice Merleau-Ponty, elle est diffusée à partir de 1945 dans *La Phénoménologie de la perception* qui, aux Etats-Unis est très influente auprès des artistes dits minimalistes, appartenant au light and space ou proches de la dématérialisation de l'art. Cette philosophie de l'après Seconde Guerre mondiale en réaction aux atrocités de la Shoah est un éloge à la perception. Elle s'attache principalement à décrire les événements du monde environnant et s'oppose ainsi au prisme du *cogito* et de la rationalité à tout crin. L'expérience, les sens, la connaissance tangible des choses sont au centre de cette science du monde sensible et de la découverte des structures de la conscience.



Traduit de l'anglais (américain)
par **Sophie Taam**
(titre original : *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Doubleday, New York, 1975).

Juin 2018, édition française
17 x 24 cm
(broché, couv. à rabats)
232 pages (ill. coul. et n&b)
28.00 €
ISBN : 978-2-84066-851-0
EAN : 9782840668510

Contact :
Patricia Bobillier-Monnot
patricia@lespressesdureel.com
T 03 80 30 75 23

PUBLICATIONS

Vient de paraître

Judy Chicago

Through the Flower – Mon combat d'artiste femme

Editions **Les presses du réel** – domaine *Écrits d'artistes* – Hors-série
Préface de **Judy Chicago**, avant-propos de **Géraldine Gourbe**, introduction
d'**Anaïs Nin**. Traduit de l'anglais (américain) par **Sophie Taam**.

Avec le soutien de de la **Terra Foundation**

Première traduction française de l'autobiographie-manifeste de Judy Chicago, parue en 1975. Artiste américaine iconique et pionnière du mouvement féministe en art aux États-Unis.

« *Through the Flower* a été mon premier livre (depuis, j'en ai publié neuf autres). J'ai été encouragée à l'écrire par l'auteure et diariste Anaïs Nin, qui a été mon mentor au début des années 1970. Lorsque j'ai écrit cette autobiographie, je l'ai pensée comme un genre de guide d'introduction pour les jeunes femmes artistes, susceptible de les aider dans leur développement. En retraçant mon propre combat, j'espérais leur épargner l'inexorable tourment de « réinventer l'eau chaude », car mes études sur l'histoire des femmes m'ont appris que c'est ce que font les femmes, toujours et encore, en particulier car nous n'avons pas accès aux expériences et aux avancées de nos prédécesseurs féminines – une conséquence du fait que nous continuons d'apprendre l'histoire de l'art et l'histoire tout court, sous un angle de vision masculin, intégrant trop peu les réussites de personnalités féminines. »

Judy Chicago

A l'occasion de l'exposition « **Los Angeles, les années cool** » (1^{er} juillet - 4 novembre 2018 / Villa Arson Nice) et de la présence d'œuvres de Judy Chicago dans le parcours de « **Cosmogonies, au gré des éléments** » (9 juin - 16 septembre 2018 / MAMAC Nice).

Rencontre autour du livre

Mardi 26 juin 2018 à 19h au Mamac, Nice
en la présence exceptionnelle de Judy Chicago.

Cette dernière s'entretiendra avec Sophie Taam, traductrice du livre et auteure, et Géraldine Gourbe, philosophe et commissaire de l'exposition « **Los Angeles, les années cool** ».
Dédicace de l'ouvrage dans la boutique du MAMAC, à l'issue de la rencontre.

À paraître en 2019

Los Angeles, les années cool

Un essai complet de Géraldine Gourbe, des archives de Judy Chicago et une iconographie exhaustive.

Parution janvier 2019.

En co-édition avec Shelter Press.

(160 pages / illustrations couleur / versions française et anglaise).

Avec le soutien de la Fundación Almine Y Bernard Ruiz-Picasso Para El Arte.



La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture.

Elle reçoit le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice.

La Francis Bacon MB Art Foundation - Monaco lui apporte un soutien.

Partenaires média Art Press, ParisArt
Le Journal des Arts, L'Œil et La Strada

La Villa Arson est membre de
UCA - Université Côte d'Azur,
du réseau L'Ecole(s) du Sud
et fait partie du réseau BOTOX[S].

INFORMATIONS PRATIQUES

Exposition du 1^{er} juillet au 4 novembre 2018

Ouverte tous les jours, sauf le mardi,
de 14h à 19h en juillet et août,
de 14h à 18h à partir du 1^{er} septembre.
Entrée libre.

VISITES

RDV / Point de vue sur l'exposition

Tous les jours, sauf le mardi, à 15h (5 €).

English tour

Everyday, except Tuesday, at 3 pm (5 €)

Visites de groupe

Sur inscription auprès du service des publics :
servicedespublics@villa-arson.org

Ateliers jeune public

Programme sur www.villa-arson.org

VILLA ARSON

20 avenue stephen liégéard
F- 06105 Nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
servicedespublics@villa-arson.org
www.villa-arson.org

CONTACT PRESSE

Michel Maunier
communication@villa-arson.org
tél. +33 (0)4 92 07 73 91

art
press

paris
art

Le Journal
des Arts

L'œil

STRADA



VILLE DE NICE



DÉPARTEMENT
DES ALPES-MARITIMES



UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR