

Picasso dans l'art contemporain Picasso in Contemporary Art

Udo Kultermann

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54130ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kultermann, U. (1985). Picasso dans l'art contemporain / Picasso in Contemporary Art. *Vie des arts*, 30(119), 30–102.

PICASSO IN CONTEMPORARY ART

UDO KULTERMANN

PICASSO DANS L'ART CONTEMPORAIN

Nul autre artiste du vingtième siècle ne fut aussi profondément influencé par le passé que Pablo Picasso. Et c'est pourtant ce même Picasso qui, sans demi-mesures, ouvrit l'art aux horizons nouveaux d'un territoire inconnu¹. Outre son intérêt pour la sculpture ibérique et africaine primitive, les liens puissants qui l'unissaient à des artistes tels Cranach, Poussin, Velásquez, Goya, Delacroix et Manet, et, par contacts directs, à Toulouse-Lautrec, Munch et Cézanne, prouvent bien que, sans avoir de cesse, il interrogeait toutes les formes d'art du passé et reconstituait inlassablement les relations qu'il entretenait avec elles².

Cette profonde assimilation des traditions reçut l'accueil et le respect des contemporains et des disciples de Picasso, et donna naissance à une foule de travaux réalisés par de jeunes générations d'artistes pour lesquels Picasso est devenu l'incarnation même de la tradition³. En faisant des œuvres du maître le thème ou le point de départ de leurs propres interprétations, ces artistes s'associaient ainsi à la perpétuation de la tradition. Partant de cet esprit, une nouvelle ère s'amorça, vers 1960, qui comptait des artistes comme Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Erró, Jiri Kolár, Enrico Baj, Herman Braun, Wolfgang Rohloff, Elio Maraini et Equipo Cronica.

No other artist in the twentieth century was as deeply rooted in the past as Pablo Picasso, yet at the same time it was he who radically opened new dimensions of unknown territory. The strong roots that connected Picasso with such artists as Cranach, Poussin, Velasquez, Goya, Delacroix and Manet and by personal contacts, - Toulouse-Lautrec, Munch, Cézanne, alongside his interest in prehistoric Iberian and African sculpture, proved Picasso to be an artist who was constantly working and reconstituting his own interrelations with all art forms of the past.

This comprehensive absorption of traditions was honored and respected by Picasso's contemporaries and followers and resulted in a body of works by artists of younger generations for whom Picasso has become the incarnation of tradition itself. By taking specific works of the master as a theme or a point of departure for their own interpretations, they have connected themselves with the continuity of tradition. Within this process a new phase began around 1960, involving artists such as Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Erró, Jiri Kolár, Enrico Baj, Herman Braun, Wolfgang Rohloff, Elio Mariani and Equipo Cronica. Lichtenstein's "Femme au chapeau" of 1962 proved to be of pioneering importance in this context. Using plastic paint on canvas in a way that produced the appearance of a mechanized process, Picasso's "Head of a Woman" was a model to demonstrate a new art principle in which the colour scheme is programmatically reduced to the colour limitations of Mondrian's black, blue and yellow.

Lichtenstein was fully aware of the transformative method when he wrote: "When I do a 'Mondrian' or a 'Picasso' it has, I think a sort of sharpening effect because I'm trying to make a commercialized Abstract Expressionist painting, let's say. At the same time I'm very much concerned with getting my own work to be a work of art, so that it has a sort of rebuilding aspect also."



1. Enrico BAJ
Guernica, 1969.
780 cm x 360.

La *Femme au chapeau*, exécutée en 1962 par Lichtenstein⁴, se révéla d'une importance capitale dans ce contexte. Employant une peinture au plastique appliquée sur la toile de manière à créer l'illusion d'un procédé mécanisé, l'artiste a pris pour modèle la *Tête de femme* de Picasso, afin de démontrer un nouveau principe artistique selon lequel la combinaison des couleurs se ramène, de façon très représentative, aux limitations chromatiques de noir, de bleu et de jaune, chères à Mondrian.

Lichtenstein connaissait parfaitement ces méthodes de transformation quand il écrivait: «Lorsque je fais un Mondrian ou un Picasso, l'effet, je crois, est accentué, parce que j'essaie, disons, de réaliser une peinture expressionniste abstraite commercialisée. Par ailleurs, je me préoccupe beaucoup de ce que mon œuvre soit véritablement une œuvre d'art, qu'elle se présente, en quelque sorte, comme une espèce de re-création⁵.

En 1963, soit un an plus tard, Lichtenstein peignit des variations sur la *Femme au chapeau fleuri* et la *Femme dans un fauteuil* de Picasso, suivies de *Femmes d'Alger*, où il combinait les variations que Picasso lui-même avait réalisées d'après le chef-d'œuvre du même nom exécuté par Delacroix. En réunissant les œuvres de ces deux artistes dans sa composition, Lichtenstein produisait une citation au troisième degré.

Pour sa part, dans *Centennial Certificate MMA*, de 1969, Robert Rauschenberg imposait Picasso comme grand maître en juxtaposant le *Portrait de Gertrude Stein*, réalisé par ce dernier en 1906, à des classiques de l'histoire de l'art, en l'occurrence, la sculpture chinoise, les bas-reliefs babyloniens et des toiles du Maître de Flémalle, de Vermeer, de Rembrandt et d'Ingres. Picasso vient ainsi prendre place dans un Musée de l'Imaginaire, tel que se l'est figuré Malraux, mais en commémorant ici très concrètement le centenaire du Metropolitan Museum of Art, de New-York.

One year later, in 1963, Lichtenstein painted variations of Picasso's "Woman with Flowered Hat" and "Woman dans un fauteuil", followed by "Les femmes d'Alger", in which he combined the variations Picasso himself has painted of Delacroix's masterpiece "Les Femmes d'Alger". Combining the works of Picasso and Delacroix in his own composition Lichtenstein produced a variation in the third dimension.

In his "Centennial Certificate MMA" of 1969, Robert Rauschenberg established Picasso as an old master by juxtaposing Picasso's "Portrait of Gertrude Stein" of 1906 with works of art historical tradition: for example, Chinese sculpture, Babylonian reliefs and paintings by the Master of Flemalle, Vermeer, Rembrandt and Ingres, Picasso thus becomes part of an Imaginary Museum as Malraux envisioned, but here concretely commemorating the centennial of the Metropolitan Museum of Art in New York.

In the same decade in which American artists like Lichtenstein and Rauschenberg (many others could be added) took works by Picasso as source material for their new works of art, in Europe also artists with very different stylistic character included works by Picasso in their paintings, thus revealing the significance of the Spanish master. The Icelandic painter Erró created a panorama of juxtapositions such as "The Museum Visitor" of 1959, which, similar to Rauschenberg's later variation, contains Leonardo's "Mona Lisa" and figurations in the style of Picasso. In 1963 Erró's "The Strawberry" relates specifically to Picasso's "The Dream" of 1932. He interprets Picasso's masterpiece in terms of contemporary imagery by placing an enlarged strawberry in the arms of Picasso's dreaming girl. It is the subconscious connotation and the added dimension of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* which here enriches the theme of Picasso.

Si des œuvres de Picasso servirent de matériaux pour les nouvelles réalisations artistiques de peintres américains tels Lichtenstein et Rauschenberg – et combien d'autres –, en Europe, au cours de la même décennie, des artistes faisant montre d'un style très différent intégraient, eux aussi, à leurs travaux, des ouvrages de Pablo Picasso, témoignant par là de toute l'importance du maître espagnol. Le peintre islandais Erró créa un panorama de juxtapositions, dont *The Museum Visitor*, de 1959, qui, à l'instar d'une récente variation de Rauschenberg, comportait la *Joconde* de Léonard de Vinci, de même que des représentations figuratives à la manière de Picasso. *The Strawberry*, réalisé en 1963 par Erró, porte spécifiquement sur *Le Rêve*, 1932, de Picasso. L'artiste interprète ce chef-d'œuvre en fonction d'une imagerie contemporaine, et notamment en glissant, entre les bras de la jeune fille endormie, une fraise grossie à l'excès. Connotation subconsciente et dimension additionnelle à l'univers d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, venant ici enrichir le thème choisi par Picasso.

Plusieurs œuvres plus récentes d'Erró s'inspirent également de Picasso, particulièrement de *La Femme qui pleure*, de 1937, dont ses *Big Tears for Two*, de 1963, et *Tears for Two*, de 1964, offrent une version. Dans *Turning Picasso*, de 1969, où il emprunte encore à la même toile, Erró a tourné la tête du personnage de quatre-vingt-dix degrés, de sorte qu'il présente le sujet dans une perspective totalement différente. L'atrocité de la guerre, qui constitue la substance de cette grande toile de Picasso, s'exacerbe davantage encore chez Erró, qui ajoute ainsi une autre dimension au thème de la violence. Alors que l'œuvre de Picasso s'en tient aux limites formelles d'une distorsion figurative, la toile d'Erró prend l'allure d'une déformation structurelle de caractère qui va au delà de l'humain.

Several later works of Erró also rely on Picasso, especially "Weeping Woman" of 1937, which Erró transformed in his "Big Tears for Two" of 1963 and "Tears for Two" of 1964. The same painting is again used in Erró's "Turning Picasso" of 1969 in which he turned the head of Picasso's "Weeping Woman" ninety degrees so that it is seen from a completely different perspective. The horror of war, which is the theme of Picasso's great painting, is here further distorted by Erró who adds another dimension to the theme of violence. While Picasso's work remains within the formal limits of a figurative distortion, Erró's painting becomes a structural deformation of transhuman character.

In the Seventies the German painter Wolfgang Rohloff created a series of works, using a soft technique of coloured textiles which, like Erró's, were based on Picasso's painting from the Thirties. His "Picasso" of 1975/1980 quotes Picasso's "Weeping Woman" of 1937, translating it into a monumental figuration. His "Traumende" of 1975 is based on Picasso's "The Dream" of 1932, reinforcing the linear beauty by the softness of the material. Both works are conceived and subtitled "Hommage à Picasso". (Picasso's "Weeping Woman" of 1937 is also quoted in two paintings by the Chinese artist Tsing-Fang Chen: "The War of Yom Kippur" of 1973 and "To Die in Spain" of 1976.) In addition to Picasso's work, paintings by Salvador Dali and Francis Bacon are also utilized in these works, each of them confronting the works of art with the image of a dead soldier.

Of the large number of works selected by the younger artists for their variations two stands out as being of special significance: "Les Demoiselles d'Avignon" of 1907 and "Guernica" of 1937.

2. Robert AMFT Hommage à Picasso, 1980. Collage photographique.





3. ERRÓ *The Fox*, 1962. 195 cm x 130. Galerie Buchholz.

Dans les années soixante-dix, le peintre allemand Wolfgang Rohloff créait une série de travaux s'appuyant sur une composition délicate de textiles colorés et, comme ceux d'Erró, sur des toiles réalisées par Picasso dans les années trente. Son *Picasso*, de 1975-1980, reprend *La Femme qui pleure*, exécutée en 1937 par le grand maître, et la transforme en une représentation figurative monumentale. Dans *Trauemende*, de 1975, l'artiste se fonde sur *Le Rêve* de Picasso (1932), rehaussant la beauté des lignes grâce à la délicatesse du matériau. Ces deux œuvres de Rohloff sont conçues en *Hommage à Picasso* et ainsi sous-titrées⁹.

Parmi les nombreuses œuvres de Picasso choisies par les jeunes artistes pour leurs citations, il en est deux qui revêtent une importance toute particulière: *Les Femmes d'Alger*, de 1907, et *Guernica*, de 1937.

Les Femmes d'Alger, déjà fortement influencées par le passé puisqu'elles empruntent aux masques africains de même qu'à des œuvres du Greco et de Cézanne, ont inspiré des artistes tels Erró, Jiri Kolár, Saul, Agnes Denes, Enrico Baj, Gregg Constantine et Equipo Cronica, pour n'en citer que quelques-uns¹⁰. Dans *Avignon Texas*¹¹, de 1964, par exemple, Erró change la composition formelle, et, dans ce nouveau contexte, des personnages de bandes dessinées et des figures du chef-d'œuvre de Picasso partagent la même surface picturale. Il ne faut y voir ni persiflage ni dérision à l'égard de Picasso, mais plutôt une autre actualisation du maître, établissant un lien entre la jeune génération et la tradition.

Les Femmes d'Alger, d'Enrico Baj, 1969, proposent un réarrangement des personnages de Picasso, que des éléments de collage viennent compléter, illustrant à la fois la technique artistique personnelle de Baj et la genèse de l'œuvre de Picasso, et témoignant précisément des diverses phases de son adaptation des masques africains.

"*Les Femmes d'Alger*", already based strongly on the past, African masks, and works by El Greco and Cézanne inspired artists such as Erró, Jiri Kolár, Saul, Agnes Denes, Enrico Baj, Gregg Constantine and Equipo Cronica, just to mention a few. (Emile-Othon Friesz already in 1907 painted a variation of Picasso's revolutionary work in his "*Les Femmes de Marseille*".) Erró's "*Avignon Texas*" of 1964 changes the formal composition into a context where figures from comic strips and figures from Picasso's masterpiece share the same painting surface. This is not to be seen as persiflage or to ridicule Picasso, but as another actualization of the master which connects the younger generation with tradition.

Enrico Baj's "*Les Femmes d'Alger*" of 1969 is a rearrangement of Picasso's figures with added elements of collage, a reference not only to Baj's own artistic technique but also to the genesis of Picasso's work which documents the phases of his adaptation of African masks.

Another version of Picasso's "*Les Femmes d'Alger*", Mark Weber's "*Natural Talent... only the Names Have Been Changed*" of 1980, restructures the historical work by simulating elements of collage in the form of illusionist painting. In the centre of the painting Weber added the image of a toy bull, looking out towards the viewer.

Gregg Constantine's "*Picasso and Les Femmes*" of 1976 shows the artist Picasso within a television screen in front of his painting "*Les Femmes d'Alger*". Like Erró, Constantine refers to the medium of television, thus giving another actualization of Picasso within the context of a new medium in a different time.

The strongest adaptation by younger artists can be found in those works which rely on Picasso's "*Guernica*" of 1937, a painting which has been interpreted as a monument against war and destruction.

Avec *Natural Talent... only the Names Have Been Changed*, de 1980, une autre version des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, Mark Weber restructure l'œuvre historique en simulant des éléments de collage, dans la veine d'une peinture en trompe-l'œil. Au centre de la toile, Weber a ajouté un taureau miniature, semblable à un jouet d'enfant, qui épie le regardeur.

Picasso and Les Demoiselles, de 1976, réalisé par Gregg Constantine, montre Picasso apparaissant sur un écran de télévision, devant sa toile des *Demoiselles d'Avignon*. Tout comme Erró, Constantine fait allusion au véhicule qu'est la télévision, actualisant à son tour l'œuvre du maître, en la situant dans le contexte d'un moyen d'expression nouveau, à une époque nouvelle.

C'est néanmoins dans les œuvres qui se fondent sur *Guernica*, cette toile exécutée par Picasso, en 1937, et interprétée, de par sa nature, comme un monument contre la guerre et la destruction, que se révèlent les plus puissantes adaptations dues à de jeunes artistes¹³.

Le peintre italien Enrico Baj s'identifie d'ailleurs si étroitement à Picasso qu'il se plaît à se faire appeler Picabaj ou Bacasso. Tout comme ses *Demoiselles d'Avignon*, sa version de *Guernica* s'avère une monumentale reconstitution de l'œuvre de Picasso, où les personnages principaux sont toutefois traduits dans un langage qui lui est propre. Enrico Baj va même jusqu'à donner plus de causticité encore aux motifs anti-militaristes, en introduisant un général de parade au centre de la toile, tout en conservant l'attribut symbolique que Picasso prêta au taureau, au cheval agonisant et à la femme qui hurle sa douleur.

Les deux variations que l'artiste américain Peter Saul réalisa, en 1973, à partir de cette même toile constituent une adaptation très différente. De fait, *Liddul Guernica*¹⁴ – la plus petite des deux – et *Saul's Guernica*¹⁵ ne veulent pas être des parodies de la peinture de Picasso, mais plutôt de la commercialisation hystérique du monde de l'art qui, dans les années soixante-dix, dénatura l'essence même des œuvres du maître. Saul place l'œuvre de Picasso dans un contexte contemporain en transformant la version originale, en noir et blanc, en une composition chromatique d'une vive intensité. Faisant référence à la plus grande de ses citations, Saul écrivait: «L'on peut dire, du *Guernica* de Picasso, que ce tableau est véritablement du Pop Art avant l'heure, avec ses formes hypertrophiques et plates. J'ai fait ressortir ce trait dans ma version et, en y apportant mon style, j'ai contribué à rendre ce tableau intéressant à nos yeux, à notre époque»¹⁶.

D'autres artistes encore reprennent des éléments du *Guernica* de Picasso dans le but de signifier des messages précis ou d'évoquer un sujet qui, sans quoi, ne pourrait être formulé. Dans *La Renommée d'après Vermeer, avec Goya et Picasso*, qu'il produisit en 1984, Herman Braun-Vega a réalisé une juxtaposition complexe de détails tirés de plusieurs tableaux de périodes différentes qu'il a placés en face d'un paysage où apparaissent des vaches. Le personnage du centre n'est autre que l'artiste de *L'Atelier de Vermeer*, peignant sur une toile qui est en fait un détail du *Guernica* de Picasso. L'on reconnaît, à gauche du groupe central, des figures de Goya ainsi que de l'allégorie de l'art de peindre que symbolise le chef-d'œuvre de Vermeer. La citation du *Guernica* de Picasso amène un élément quelque peu étonnant et troublant dans cette scène par ailleurs paisible et idyllique¹⁷.

De son côté, Salvatore Gulino met en contraste des œuvres particulières de Goya et de Picasso dans son *4 Mai 1970 (d'après Picasso et Goya)*, de 1970; à droite, une évocation des soldats tirant sur les insurgés dans la toile monumentale que Goya réalisa en 1814 et intitula *Le 3 Mai 1808*; à gauche, une citation du *Guernica* de Picasso. Les deux œuvres historiques sont réunies en une nouvelle composition, qui conjugue les événements marquants de deux périodes différents du passé et les adapte à l'année 1970. Cette fois encore, il faut voir ce procédé fondamental comme une actualisation des maîtres d'hier¹⁸.

The Italian painting Enrico Baj identifies so closely with Picasso that he likes to be called Picabaj and Bacasso. His version of "Guernica" is, like his "Demoiselles d'Avignon", a monumental reconstitution of Picasso's work but with the major figures translated into the stylistic language of Baj. Baj even intensifies the anti-militaristic motifs by introducing a marching general in the central position, while retaining the symbolic language Picasso articulated in the bull, the dying horse and the crying woman.

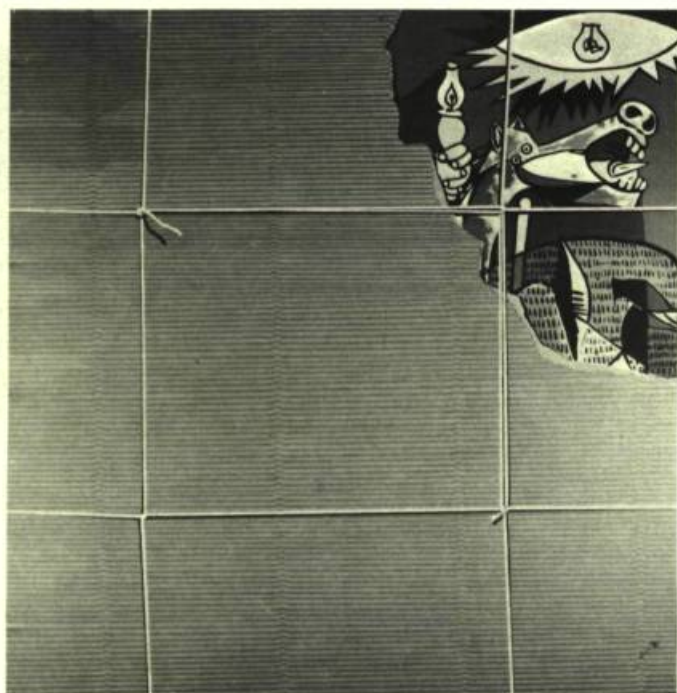
Two variations of the same painting by the American artist Peter Saul in 1973 show a very different adaptation. Saul's versions, the smaller one entitled "Liddul Guernica" and the larger one entitled "Saul's Guernica", are not parodies of Picasso, but the hysteric commercialization of the art world, which in the Seventies distorted Picasso's content matter. Saul puts Picasso's work into a contemporary context by changing the black and white version into a colour system of high intensity. Referring to the large version of his variation, Saul wrote: "One thing



4. Elio MARAINI
Nuova Edizione di *Guernica*, 1965.
(Phot. Elio Maraini)

Mais c'est dans un bon nombre de citations dues à deux artistes espagnols, Manuel Valdes et Rafael Solbes, travaillant sous le nom d'Equipo Cronica, que la dimension politique de l'œuvre de Picasso est démontrée avec le plus d'intensité. Leur adaptation du *Guernica* de Picasso, intitulée *El Intruso*, 1966, ne reflète pas la réalité politique de l'Espagne de 1937, mais atteste plutôt d'événements contemporains de ce pays dans l'année où elle fut peinte, et se rapporte plus précisément au régime du général Franco, ce même régime – ironiquement – contre lequel Picasso protestait des décennies auparavant. L'imposante peinture de Picasso se trouve ici reformulée par les jeunes artistes qui, en exagérant plusieurs des personnages originaux et en introduisant de nouvelles figures, ont exprimé leur opinion politique personnelle sur une époque distincte. Le personnage central a l'apparence d'un chevalier masqué qui, dans le concept de la toile, semble lutter contre les forces du mal. L'image s'inspire, comme dans plusieurs œuvres d'Erró, des bandes dessinées américaines.

Suite à la page 101



5. EQUIPO CRONICA
El Embalaje, 1970.
120 cm x 120.
(Phot. Equipo Cronica)

about Picasso's "*Guernica*" is that it really is a kind of original Pop Art, before Pop, with its puffy, smooth exaggerations. I brought this out in my version and helped his picture to be interesting to us now by giving it my style."

Several other artists use fragments from Picasso's "*Guernica*" in order to point to specific messages or to refer to a content matter which otherwise could not be expressed. In "*La Renommée d'après Vermeer avec Goya et Picasso*" of 1984, Herman Braun-Vega painted a complex juxtaposition of details from several paintings from different periods in front of a landscape with cows. The central figure is the artist from Vermeer's "*The Artist in his Studio*" painting on a canvas which is a detail from Picasso's "*Guernica*". Figures from Goya are seen on the left side of the central group, as well as the allegory of painting from Vermeer's masterpiece. The quote from Picasso's "*Guernica*" is a rather surprising and disturbing element in the otherwise tranquil and idyllic scene. (A juxtaposition of Picasso and Vermeer is realized also in George Deem's "*Picasso/Vermeer Girl Before a Mirror*" of 1977.)

Salvadore Gulino in his "*May 4, 1970 (after Picasso and Goya)*" of 1970 contrasts specific works by Goya and Picasso; on the right side a quotation from Goya's soldiers shooting at the rebels in his monumental paintings "*May 3, 1808*" of 1814; on the left side a quotation from Picasso's "*Guernica*". The two historic works are combined into one new composition, interconnecting the events from two different periods of the past applying them to the year 1970. The basic procedure here again has to be seen as an actualization of masters from the past. (Picasso's "*The Massacre in Korea*" of 1951, which itself is in the tradition of Goya and Manet, is taken up in "*Die Ungeheuer*" of 1974 by Equipo Cronica.)

The political relevance of Picasso's work is most intensely established in a number of variations by two Spanish artists, Manuel Valdes and Rafael Solbes, who work under the name Equipo Cronica. Their adaptation of Picasso's "*Guernica*", entitled "*El Intruso*" of 1966, does not reflect the political reality in Spain of 1937; rather it documents contemporary events in Spain in the year it was painted, referring to the regime of General Franco, which, ironically, was the same regime Picasso was protesting against decades earlier. Picasso's monumental painting has here been rearticulated and by exaggerating several of Picasso's figures and introducing new ones the young artists have rendered their own personal political point of view of a different period. The central figure is a masked knight seen as conceptually fighting the forces of evil. The image is taken, as in several works of Erró, from American comic strips.

In other Equipo Cronica variations of Picasso's "*Guernica*", such as "*El Recinto*" and "*El Embalaje*", both of 1970, details are taken from Picasso and put into a contemporary context. Their painting "*Guernica in Spain*" of 1970 shows a room in which Picasso's "*Guernica*" hangs on the wall, with details of the work extended into the space. The most memorable variation of Picasso's "*Guernica*" is Equipo Cronica's "*El Zocalo*" of 1970 in which, as in "*Guernica in Spain*", the masterpiece is seen inside a room, only here with blood from the wound of one of the victims running out of the painting. Picasso's work continues to make an impact on the present political and artistic situation.

In his "*Nuova edizione di Guernica*" of 1965 Elio Maraini makes this programmatically evident. His painting re-establishes the terror and the war-like situation that continue to-day. Maraini uses the symbol of the lamp as a quotation to recall the terrifying emotional nightmare which Picasso articulated in his work.

Contemporary artists who refer to or quote works by Picasso bring the spirit of the great master back to life again. It is at the same time a celebration and continuation of tradition which so strongly was an essential part of Picasso's art. Tradition in general is only valid when validated anew by every generation. The historical continuity of all art is based on this principle.



Le Salon du grand format
CENTRE D'EXPOSITION CONSTANTIN BRANCUSI

28 mai - 14 juin

8060 Christophe Colomb, coin Jarry
Montréal
Tél: 273-3606
526-0077

AN ENDURING ARTIST

Continued from page 29

But here the absence of a stool or a chair suggests a reduction of the trunk that allows this cross between the figure of the painter and that of the dwarf. Perhaps this stylistic incoherence reveals the final meaning of the combined handling of formal transformations with the writing of the erotic. In both, time is at work, it is irremediable and old age is irreducible. As Pierre Daix⁷ has shown, death is present in filigree in the work from the beginning. He suggests that it was a necessary presence which allowed him to carry on a constant struggle against the "devilish facility" with which he was at grips. The question remains open, and Picasso's work still awaits the one who will formulate its "latent theory".

1. J.-Fr. Lyotard, "Discours, Figure", Paris, Klincksieck, 1974, pp. 271-279. In order to avoid the problematical opposition "figurative-non figurative", Lyotard proposes using the term "figural" as a noun. Taken in this context, the figure is an opaque spatial manifestation that escapes the traditional function of figuration, in the sense that its function is not to represent.
2. The limited context of this article does not allow us to treat the problem of sculpture.
3. Isolating examples in this immense body of work is not easily done. But our plan not being to make a complete chronology of Picasso's stylistic changes, we have chosen works which have value as paradigms for the problems considered, and not for a given period.
4. Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *Art News*, 71, No. 5 (Sept. 1972), pp. 20-29, and 71, No 6 (Oct. 1972), pp. 38-47.
5. Leo Steinberg, "Other Criteria", New York, Oxford University Press, 1972, pp. 125-234. Concerning the establishment of a correlation between the eroticism of the works and the private life of Picasso, Cf. Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism", in *Studies in Erotic Art*, New York, Basic Books Inc. Publishers, 1970, pp. 337-350. For a more strictly psychoanalytic approach, Cf. Mary Mathews Gedo, "Picasso, Art as Autobiography", Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
6. Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *Art News*, 71, No. 6 (Oct. 1972), pp. 42-43.
7. Pierre Daix, "Picasso et la poétique de la mort", in *Tel Quel*, 90, (Winter 1981), pp. 38-44.

(Translation by Mildred Grand
and Constance Naubert-Riser)

EDMOND CHATIGNY

Suite de la page 51

L'œuvre achevée produit l'effet d'une «peinture-sculpture», qui correspond étonnamment plus à l'art moderniste qu'à l'art populaire.

Les oiseaux d'Edmond Châtigny témoignent de toute une vie d'observation, car même si les détails les plus subtils d'un oiseau en vol ne sont pas perceptibles à l'œil nu vu de loin, chaque espèce peut néanmoins se distinguer d'après le battement de l'aile et le mouvement de la queue. C'est donc avec le regard de l'artiste, et non de l'ornithologue, que Châtigny perçoit la forme de l'oiseau, et la fait sienne en quelque sorte, fort de cette expérience étendue et diversifiée qui l'amène à saisir le fuyant plutôt que l'objectif, en oubliant les caractéristiques telles que les pattes grêles, les ondulations des plumes ou le plumage.

Sommairement rendue dans une manière de fusion hardie et dégrossie de la forme et de la couleur, chaque œuvre – une fois séparée de son univers originel – devient en soi une évocation du vaste pays découvert où elle naquit.

1. L'exposition *From the Heart: Folk Art in Canada/Du fond du cœur - L'art populaire au Canada* a été organisée par le Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle du Musée National de l'Homme, d'Ottawa, et sous le généreux parrainage de la Fondation Allstate. Elle ira au Musée Royal de l'Ontario, du 7 mai au 8 juillet et viendra au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 27 juillet au 22 septembre.

(Traduction de Laure Muszynski)

PICASSO DANS L'ART CONTEMPORAIN

Suite de la page 35

Dans d'autres variations du *Guernica* de Picasso, telles que *El Recinto* et *El Embalage*, deux tableaux de 1970, *Equipo Cronica* reprend des détails de l'œuvre de Picasso et les situe dans un contexte contemporain. *Guernica in Spain*, une autre réalisation de 1970, montre une pièce dont l'un des murs est décoré du *Guernica* de Picasso; des détails de l'œuvre se prolongent

dans l'espace. La plus mémorable des citations de *Guernica* reste toutefois *El Zocalo*, de 1970 également. Comme dans la toile précédente, le chef-d'œuvre du maître est montré dans une pièce, mais cette fois, le sang qui jaillit de la blessure de l'une des victimes s'écoule hors de la toile. De toute évidence, l'œuvre de Picasso ne laisse pas de marquer la situation politique et artistique actuelle.

Elio Maraini en fait foi d'une manière très représentative dans son *Nuovo edizione di Guernica*, de 1965. Sa toile recrée le climat de terreur et de guerre qui subsiste encore aujourd'hui. S'appuyant sur le symbolisme de la lampe, l'artiste rappelle l'épouvantable cauchemar émotionnel que Picasso exprimait dans son œuvre.

En somme, les artistes contemporains qui font référence à Picasso ou réalisent des citations de ses œuvres font renaître à la vie le grand maître qu'il demeure. C'est à la fois une célébration et une perpétuation de cette tradition que Pablo Picasso intégra si profondément à son art. Car, d'une façon générale, une tradition n'existe que si elle est sanctionnée par chaque génération. La continuité historique de tout art est fondée sur ce principe.

RAMSÈS II ET SON TEMPS

Suite de la page 39

sur l'huissierie par un cachet d'argile estampé à l'image du dieu Anubis. Peinte sur les deux faces, elle donne une idée du travail pictural de la tombe, supérieur à celui de la plupart des autres tombes de l'époque. Les fonds jaunes, la juxtaposition de bleu et de vert, les contours noirs plus épais et les aplats de couleurs vives sont caractéristiques de l'ère ramesside. De ce caveau, on nous montre aussi une très belle chaise, deux statuettes en calcaire peint, des shaouabtis (sorte de répondeurs du décédé), deux couvercles de sarcophage en bois stucé peint et vernis dont l'un, extérieur, représente Sennedjem sous son aspect momiforme, et l'autre, un couvercle-planche, en costume des vivants, les mains posées à plats sur les cuisses et un bracelet à chaque poignet; deux autres couvercles de sarcophage font partie de l'exposition: celui de la jolie bru de Sennedjem, la dame Isis, représentée avec une peau ocre-rouge et vêtue de ses plus beaux atours, ainsi que le couvercle-planche de Piay, «chef marchand du prince», que l'on a découvert posé directement sur l'homme enveloppé de bandellettes et au visage masqué de cartonage.

De l'un des fils de Sennedjem, Khonsou, artiste et artisan œuvrant à la décoration de la nécropole, on nous montre la cave funéraire: splendide meuble en bois stucé polychrome et vernis, il était destiné à contenir le ou les sarcophages du défunt. Nous sommes conquis par la fraîcheur et la variété des couleurs ainsi que par la qualité et l'élégance des hiéroglyphes et des dessins qui la recouvrent.

L'exposition consacre une section à toutes sortes d'objets intéressants de cette vie quotidienne, dont la clepsydre de Karnak, la plus vieille horloge du monde, en albâtre, verre et cornaline, qui fonctionne à l'eau; la lampe de Khâ, plus élaborée que la plupart des lampes de l'époque; un fil à plomb et son support en bois au nom du «Serviteur du Maître des Deux Terres,

Sennedjem, justifié»¹⁶; un niveau en forme d'équerre; un maillet; des cuillers à fard; un rasoir; un miroir; un peigne; une trentaine d'objets en bois, en bronze, en terre cuite, en calcaire, en os et en albâtre.

D'emblée, l'exposition nous plonge dans le quotidien de l'ère grandiose de Ramsès II, époque si bien préparée par son père, Séthi 1^{er}, et inégalée dans le double domaine de l'architecture et de la sculpture. L'art de l'éternel et l'art du pouvoir devinrent, sous Ramsès II, l'art du sublime, l'art de l'absolu, l'art du monumental. Les objets exposés, témoignages d'une foi encore ardente et d'un sens profond de la tradition, manifestent clairement le désir puissant de la suprématie de la vie et de la victoire sur la mort.

Par ailleurs, les objets semblent être là pour nous dire qu'ils n'existent pas en soi, qu'il faut voir leur contexte sur place, qu'ils sont aussi faits de mort, de passé, de tradition, de répétition, et que leur victoire actuelle sur le temps n'est pas pour autant une victoire sur la mort. Cette dichotomie fondamentale, présente dans l'art égyptien comme dans tout art, existe aussi à l'intérieur même de l'exposition.

1. Amon, «Celui qui est caché», dieu traditionnel et patron de Thèbes.
2. Terme dérivé du nom de la capitale, Tell el Amarnah, choisie par Akhénoton. On sait que d'un empire à l'autre, les pharaons changeaient de capitale.
3. M. Saleh est l'auteur de nombreux articles et de livres importants tels que «Three Old Kingdom Tombs at Thebes» (1977), «The Book of the Dead in the Theban Tombs» (1983), «The Luxor Temple» (1983).
4. Mme Christiane Desroches-Noblecourt est inspecteur général des Musées de France. Elle a également travaillé sur le terrain en dirigeant des équipes de chercheurs; Mme Diane Harlé est documentaliste scientifique des antiquités égyptiennes du Musée du Louvre.
5. Ramsès était vizir et gouverneur de Thèbes sous Aménophis III et Aménophis IV. L'art sous Aménophis III mérite la qualification de classique en architecture, en sculpture et en peinture.
6. On sait que le tombeau de Ramsès II devait être un des plus beaux, des plus riches et des plus garnis; mais il fut aussi un des plus pillés.
7. Les rois avaient toujours usurpé les monuments de leurs prédécesseurs mais pas autant que Ramsès II.
8. L'hypogée de Séthi 1^{er} dans la Vallée des Rois, est couverte, sur une profondeur d'environ cent mètres, de bas-reliefs peints qui sont parmi les meilleures productions de l'art égyptien.
9. Parmi toutes les femmes, c'était avec Nefertari qu'il voulait passer l'éternité.
10. Ramsès II, en fin diplomate, admit la dominance hittite sur les plaines de la Syrie du nord, mais la bataille indécise de Kadesh, au bord de l'Oronte, permit au moins cinquante ans de paix grâce au traité entre Hattoussil III, roi des Hittites, et Ramsès II, en 1278/1270 av. J.-C. L'alliance se raffermi par le mariage de Ramsès à la fille d'Hattoussil.

1. A.-H. Barr, *Picasso, fifty years of his art*, (New-York, 1946) demeure incontestablement l'ouvrage de base des études sur Picasso. Références complémentaires: W. Boeck, *Picasso*, Stuttgart, 1955; G. Schiff, éd., *Picasso in Perspective*, Englewood Cliffs, N.-J., 1976.
2. Pour ce qui concerne le lien très particulier entre Picasso et Velásquez, U. Kultermann, *Velásquez dans la peinture contemporaine*, dans *Artistes* (Mars 1984), p. 74-81.
3. Ironiquement, pour le grand public, Picasso fut – et reste toujours – considéré comme l'incarnation de l'avant-garde.
4. Collection de M. et Mme Burton.
5. Coplans J., éd., *Roy Lichtenstein*, New-York, 1972, p. 157.
6. Collection de M. et Mme R. Brant, de Greenwich (Conn.).
7. Collection Arturo Schwarz, de Milan.
8. Collection Roberto Grippa, de Milan.
9. La Femme qui pleure est également évoquée dans deux toiles de l'artiste chinois Tsing-Fang Chen, *The War of Yom Kippur*, de 1973, et *To Die in Spain*, de 1976. Outre l'œuvre de Picasso, l'on y reconnaît des peintures de Salvador Dali et de Francis Bacon, et, dans chacune d'elles, l'art s'exprime par l'image d'un soldat mort.
10. Emile-Othon Friesz avait peint, dès 1907, une variation de cette œuvre révolutionnaire de Picasso et l'avait intitulée *Les Demeurettes de Marseille*.
11. Collection Arturo Schwarz, de Milan.
12. Collection Millow Ratler, de Chicago.
13. H. Read, *Picasso's Guernica*, dans *London Bulletin* 6, Oct. 1938; J. Larrea, *Guernica*, New-York, 1947; A. Blunt, *Picasso's Guernica*, New-York, 1969; R. Arnhem, *Picasso's Guernica*, Berkeley et Los Angeles, 1962.
14. Collection Daniel Varenne, de Paris.
15. Collection de M. et Mme Robert Orchard, de Saint-Louis.
16. Extrait du catalogue de son exposition au Krannert Art Museum, Champaign, Illinois, 1974.
17. On retrouve une juxtaposition de Picasso et de Vermeer dans le *Picasso/Vermeer* *Before a Mirror*, de 1977, de George Deem.
18. *Massacre en Corée*, de 1951, une toile de Picasso s'inscrivant elle-même dans la tradition de Goya et de Manet, est reprise dans *Die Ungeheuer*, de 1974, d'Equipo Cronica.
19. Collection Lucio Muñoz, de Madrid.

(Traduction de Laure Muszynski)

11. Bubastis fut la résidence royale de la XXII^e dynastie.
12. Le roi Ahmos reprit la ville d'Avaris aux Hyksos et fonda la XVIII^e dynastie. Les souvenirs de ce roi sont très rares, donc d'autant plus précieux.
13. Le dessin d'après les textes sacrés de l'époque est de plus en plus subordonné à la magie.
14. On sait que, dans ces chambres et couloirs obscurs des hypogées, la peinture murale a été exécutée grâce à des systèmes de miroirs en métal poli qui permettaient la réflexion de la lumière naturelle jusque dans les coins les plus reculés des tombes.
15. On se rappellera qu'une fois le travail terminé, les artistes-peintres étaient, la plupart du temps, supprimés, afin de préserver le secret le plus total concernant les tombeaux.
16. Les deux terres étant La Haute et la Basse Égypte.

MARTIAL RAYSSÉ

Suite de la page 45

Rayssé, certes, et en cela sa modernité est évidente, analyse son œuvre avec les moyens spécifiques de l'œuvre même. Son discours sur le tableau est dit par le tableau lui-même. Ce qui surprendra davantage est le retour à la thématique. Ce qui est et sera mis en question est l'utilisation d'un esthétisme séducteur.

Interdit. Transgression. Rayssé, durant dix ans, veut avoir la lucidité d'un ingénieur, d'un scientifique. Mais dispose-t-il des moyens techniques et des connaissances théoriques propres à sa recherche? Le regard qu'il pose sur ce qui l'environne, l'inventaire qu'il en fait, sont-ils davantage qu'un parti-pris intellectuel? Dix ans plus tard, sa relation au monde s'étant détournée «de l'hygiène de la vision» en faveur d'une conception spiritualiste, ses toiles se couvrent d'anecdotes moralisantes.

L'asepsie est pourtant aussi présente dans l'une comme dans l'autre représentation. Mais, autrefois, hôpitaux, laboratoires, étaient en référence; aujourd'hui, c'est une transcendance qui l'anime. Et le *Made in Japan* est devenu *L'Archer* ou *L'Oiseau d'or*, porteur d'une tradition orientale, qui supprime, dit-on, les virus de l'âme, comme jadis Rayssé aimait faire disparaître ceux du corps.

1. Préface du catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Du 10 mars 1967.
2. Catalogue du Musée Picasso, Antibes, 1982.
3. Op. cit.