

Hey Ho, Here We Go!
L'Internationale pop surréaliste traverse l'Atlantique

Antonio Domínguez Leiva

Numéro 260, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86885ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Domínguez Leiva, A. (2017). *Hey Ho, Here We Go! L'Internationale pop surréaliste traverse l'Atlantique*. *Spirale*, (260), 11–14.



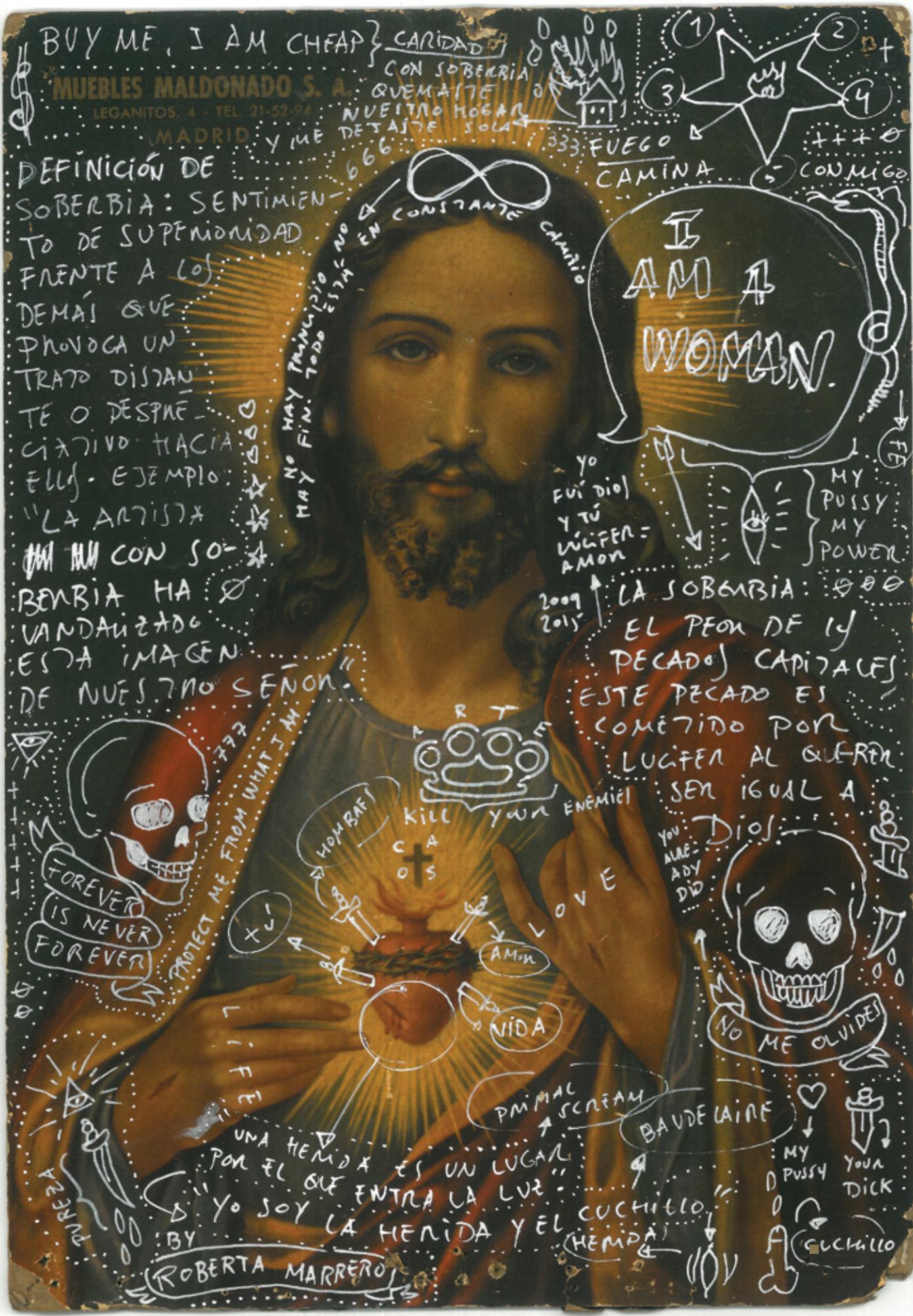
L'Internationale pop surréaliste traverse l'Atlantique

Par Antonio Domínguez Leiva

Les aléas de l'existence font qu'au moment même où je rate l'exposition de Ravi Zupa à la galerie Matthew Namour de Montréal, j'assiste à l'inauguration du *showcase* collectif *Pecado Capital* à La Fiambrera de Madrid. Le doux vertige qui y est induit par la juxtaposition d'une princesse Disney anorexique se faisant vomir dans une cuvette (Rodolfo Loiza, *Beauty Hurts*), d'une hase castratrice à la manière de Lorena Bobbitt (Alvaro P-FF, *¿ Ira? No significa no*), d'une pancarte foraine de Screamin' Jay Hawkins (Silky, *Ira*), d'un Jésus trans qui proclame «*I Am a Woman*» (Roberta Marrero, *Soberbia*) et d'un Grand Méchant Loup transformé pour un

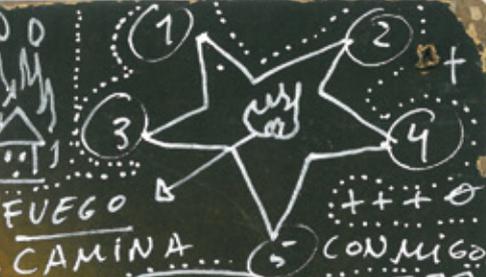
instant en Oncle Picsou flibustier (Roberto Argüelles, *Avaricia*) laisse derrière lui un certain sentiment de déjà-vu, voire de désorientation spatiotemporelle. Suis-je bel et bien à Madrid ou me trouvé-je plutôt dans la galerie montréalaise parrainée par le grand pionnier Yves Laroche? Outre la similitude des lieux, les catalogues ouvertement cosmopolites des deux salles présentent des ressemblances frappantes dont témoigne leur commun dévouement aux œuvres «rétro-classieuses» de Josh Agle – connu sous le surnom malicieux de Shag –, emblème de ce qu'un pléonasme journalistique nomme le *hipster-cool* contemporain.

Au même moment, le CAC de Málaga ouvre ses portes à la première rétrospective européenne de l'œuvre de Mark Ryden, considéré comme le «Parrain» officieux de toute cette mouvance hétéroclite. Cette extension transatlantique d'un courant resté pendant longtemps spécifiquement nord-américain – et qu'il est plus ou moins convenu de nommer *low-brow art*, voire pop surréalisme – exemplifie l'extension planétaire du domaine de l'*afterpop* pictural (et plastique au sens large) sous sa forme la plus manifeste et spectaculaire.



BUY ME, I AM CHEAP } CARIDAD
CON SOBERBIA
MUEBLES MALDONADO S.A. QUEMATE
LEGANITOS, 4 - TEL. 21-32-94 NUEITNO HOGAR
MADRID Y ME DETAJTE SOLA

DEFINICIÓN DE SOBERBIA: SENTIMIENTO DE SUPERIORIDAD FRENTE A LOJ DEMAI QUE PHOVCA UN TRATO DISTANTE O DESPRECIATIVO HACIA ELLJ. EJEMPLO: "LA ARTISTA CON SOBERBIA HA VANDAUZADO ESTA IMAGEN DE NUESTRO SENOR."



I AM A WOMAN

YO FUI DIOS Y TU WIFER = AMOR
MY PUSSY MY POWER

2009 2015 LA SOBERBIA: EL PEOR DE LOS PECADOS CAPITALES ESTE PECADO ES COMETIDO POR LUCIFER AL QUERER SER IGUAL A DIOS

FOREVER IS NEVER FOREVER
PROTECT ME FROM WHAT I AM

KILL YOUR ENEMIES
LOVE
AMIN
NIDA

NO ME OLVIDES
YOU ARE A DY DID

UNA HENIDA ES UN LUGAR DONDE ENTRA LA LUZ
YO SOY LA HENIDA Y EL CUCHILLO
ROBERTA MARRERO
PRIMAL SCREAM
BAUDELAIRE
MY PUSSY YOUR DICK
CUCHILLO

Roberta Marrero
Soberbia, 2016
Avec l'aimable permission de l'artiste

What's in a name ?

Le choix (et l'instabilité) de ces deux termes (de même que de celui, plus global, d'*afterpop*) témoigne des contradictions de ce vaste mouvement né dans les marges du «monde de l'art» institutionnel – et qui est paradoxalement en train de s'y tailler progressivement une place de choix – ainsi que de la difficulté de le cerner. Comme c'est le cas pour la bizarro fiction, qui en constitue en quelque sorte le pendant littéraire, le nom même qui est censé catégoriser cet instable magma créatif s'inscrit dans une constellation protéiforme de termes éphémères et concurrents, tels les *no-brow*, *newbrow*, *underground art*, *visionary art*, *néo-pop* ou encore le plus spécifique *cartoon expressionism* (voire le parodique *stupid art*). «Dès que l'on évoque ce mouvement artistique, le plus grand défi est de trouver comment diable le nommer», écrit Kirsten Anderson dans *Pop Surrealism : The Rise of Underground Art* (2004), l'ouvrage qui, en traçant sa cartographie et les jalons de sa généalogie, s'érige en manifeste du mouvement. «Lowbrow – le terme employé par défaut et qui peut-être finira par rester – laisse un mauvais goût dans la bouche de certains artistes et marchands [...], mais il ne semble exister aucun terme consensuel pour englober le tout [...]. Or, de façon quelque peu perverse, c'est cela même qui maintient vivante

la dynamique du mouvement, se ramifiant en hybrides assortis tout en conservant les éléments qui le séparent du mainstream.» Le fait qu'Anderson utilise elle-même simultanément (et dès le titre de son livre) plusieurs dénominations témoigne du «grand malaise linguistique qui signifie notre incapacité à trouver des nouvelles façons de signaler la nouveauté», comme l'évoque Carlo McCormick dans ce même ouvrage. Face à la «banqueroute lexicale» de la «nomenclature de la contestation», ce critique en vient à souhaiter le secours de détracteurs hargneux qui affubleraient le mouvement d'une appellation méprisante à édifier en enseigne (sur le modèle du punk).

Il feint de cette façon d'ignorer que le terme *lowbrow* signale déjà (par une métaphore phrénologique interposée) cette inversion du mépris en fierté. C'est dans ce sens que Robert Williams l'employa la première fois pour désigner son art pictural, directement inspiré des *cartoons* et des *comix underground*, lorsque Gilbert Shelton (le créateur des mythiques *Fabulous Furry Freak Brothers*) lui proposa de publier une monographie de son œuvre. *The Lowbrow Art of Robert Williams* (1982) assumait de façon provocatrice la distinction traditionnelle entre «basse» et «haute» culture pour en opérer plus efficacement le brouillage, se situant en cela à mi-

chemin entre la radicalisation du geste «pop» opérée par le *bad painting* (qu'une célèbre exposition éponyme venait de cristalliser à New York) et le parachèvement d'un certain expressionnisme «trash» propre aux sous-cultures graphiques contestataires. L'art de Williams constituait une synthèse inédite de la contre-culture visuelle et des techniques traditionnelles de la peinture académique, alliant les influences de la *kustom kulture* qui entourait le monde des voitures de course dans les années 1960 (il s'y initia dans le mythique studio d'Ed «Big Daddy» Roth), des *comix* (en tant que l'un des piliers des légendaires *Zap Comix*) et des affiches rock (de la psychédélie au punk, en passant par la récupération que les Guns N' Roses firent de son *Appetite for Destruction* sur la couverture de leur album éponyme) – sans oublier les affiches de films d'horreur et de science-fiction des *fifties*, la pornographie bon marché, les tatouages, les graffitis ou les logos des *skaters* et des *surfers*.

Le *lowbrow* devenait ainsi, à l'instar du *bad painting* ou du punk, une déclaration de guerre aux règles qui régissaient le monde de l'art officiel et sa prétendue légitimation par le biais d'un caractère radicalement «distinct» de la culture visuelle populaire. La volonté de voir s'imposer un art «égalitaire» (Williams) et «antiélitiste» (Kenny Scharf) passait par un hédonisme agressif («J'ai toujours voulu avoir du plaisir dans la création et y inclure le spectateur», affirme Scharf) ironiquement lié à une valorisation des techniques «artisanales» de l'illustration figurative, celles-là mêmes que les tenants du «*high art*», en plein tournant antipictural de l'art conceptuel et du minimalisme, méprisaient ouvertement. Le fait de disposer de leurs propres circuits alternatifs (du *hot rod* aux festivals rocks, en passant par les *head shops* où circulaient *comix* et affiches psychédéliques) et de matériaux d'inspiration vernaculaire permettait par ailleurs à ces artistes une parfaite autarcie en marge des circuits officiels de l'art institutionnel, transformant l'ostracisme en *ethos* subversif.

Cette extension transatlantique d'un courant resté pendant longtemps spécifiquement nord-américain [...] exemplifie l'extension planétaire du domaine de l'*afterpop* pictural (et plastique au sens large) sous sa forme la plus manifeste et spectaculaire.

Du *lowbrow* au surréalisme pop

L'influence souterraine de ce courant éclata au milieu des années 1990, en plein triomphe de la contestation *grunge*, autour du magazine *Juxtapoz*, dirigé par l'infatigable Williams. C'est alors que se produisit une mutation significative, dont témoigne le nouveau terme introduit par Kenny Scharf en référence à son propre travail : «[...] le surréalisme c'est l'inconscient, et je sens que mon travail est lié à l'inconscient [...] sauf que mon inconscient est rempli d'imagerie pop. Mon inconscient est pop, mon art est donc du surréalisme pop.» Cette transformation onomastique fut corroborée par l'exposition éponyme du Aldrich Contemporary Art Museum en 1998 (la coïncidence est en soi significative, bien que plusieurs des 70 artistes qui y étaient présentés n'appartiennent pas véritablement au mouvement qui allait se réclamer du *label*). La nouvelle désignation avait quelque chose de l'oxymore, comme le signala aussitôt le *New York Times* : «[...] au premier abord, le surréalisme et la culture pop semblent différer comme l'eau et l'huile. Le surréalisme déterre les rêves et l'inconscient, tandis que la pop est préoccupée par les surfaces et les lieux communs.» Qui plus est, bien que les surréalistes se soient érigés dès leurs débuts en explorateurs hardis de la culture populaire, le geste éloigné posé par le *pop art* pouvait sembler (malgré la passerelle tendue entre Dalí et Warhol) aux antipodes de la «*beauté convulsive*» rêvée par les premiers.

L'imbrication des deux postures constituait bel et bien une mutation esthétique majeure, comme le signala adroitement Henry Madoff dans la revue *Art Forum* : «[...] la sensibilité mutante à l'œuvre dans cette exposition drôle et curieuse propose le mariage du fétiche onirique du corps érotisé et grotesque des Surréalistes et la célébration Pop des mondes superficiels et corrosivement brillants des produits industriels.» C'est justement ce mot composé, *pop surréalisme*, que Kirsten Anderson choisit finalement d'adopter, au détriment de *lowbrow*, dans son livre-manifeste. L'intervention de Madoff dans *Art*

Forum signale une certaine évolution vers des nouvelles formes esthétiques dont témoignent les artistes qu'il érige en modèles : si les sources du *lowbrow* continuent de les inspirer (et deviennent de plus en plus *mainstream* par la légitimation du *rock art*, des *comix*, des tatouages ou de la *board culture*), leur vocabulaire visuel s'est énormément diversifié et globalement raffiné.

Au moment même où essaïmaient les œuvres d'une quantité importante de jeunes artistes issus d'aires culturelles et de générations diverses, le répertoire artistique initial, circonscrit par des signes identitaires d'une sous-culture spécifique à la Californie, ne pouvait que s'ouvrir à de nouvelles combinatoires s'il voulait éviter de se réduire à une pure caricature. Le pluralisme devient alors la règle, en syntonie avec l'hyperindividualisme, lequel s'accommode difficilement de la logique communautaire héritée des cénacles et des mouvements d'avant-garde qui caractérisèrent la sociabilité artistique de la modernité. À l'agressivité contre-culturelle des origines a succédé l'ambiance surréalisante, héritière tout autant de la *dark wave* gothique (et de ses multiples prolongements *emo-core*) que du *steampunk* uchronico-victorien et de la *fantasy* féérique et décalée. De radical et délibérément malséant, le mouvement s'est fait de plus en plus ornemental et confortablement «*rétromane*».

Succès ou «hipstérisation» ?

Une œuvre résume parfaitement cette «jolification» du *lowbrow* : il s'agit de celle de Mark Ryden, lequel est significativement devenu le modèle le plus influent pour toute une nouvelle génération d'artistes. Le relatif succès médiatique du *pop surréalisme* est en grande partie le sien et est tout autant commercial qu'institutionnel, marquant par là une transition majeure de la marginalité à l'assimilation bicéphale – puisque l'on sent son influence aussi bien sur les produits de consommation de masse (les couvertures d'albums et la mode ayant joué, comme jadis, le rôle de relais) que sur les

galeries d'art. Le succès parallèle, dans l'iconosphère globale, d'un Tim Burton – abreuvé aux mêmes sources graphiques que Ryden et les siens – a par ailleurs ouvert la voie à des transferts transmédiatiques, comme en témoigne le succès de la série animée *Teacher's Pet*, réalisée par le *pop surréaliste* de renom Gary Baseman. De fait, l'influence iconographique du mouvement se fait puissamment sentir dans la nouvelle vague de dessins animés; la boucle est ainsi bouclée, l'art influencé par les *cartoons* (leur détournement même étant un hommage au travail de pionniers iconoclastes tels que Tex Avery) revenant les transformer directement.

De marginale, cette esthétique qui se veut perpétuellement décalée – à la fois «*rétromane*» et «*néophile*», apocalyptique et intégrée, mélancolique et joyeuse, drolatique et sinistre, virtuose et naïve, *outsider* et *cool* – est en passe de devenir hégémonique. Étendant progressivement son influence sur le «*village global*», triomphant des réticences d'un marché de l'art de plus en plus indifférent aux distinctions culturelles qui le constituèrent pendant la modernité, elle dépasse le cadre des arts plastiques pour envahir l'univers fourre-tout du design, «*redupliquée*» dans des centaines de produits (*t-shirts*, *design toys*, *stickers* et toute la panoplie habituelle de «*gogosses*» à *merchandising*). Au milieu de ce succès, les racines contre-culturelles qui informèrent le mouvement ne peuvent que se diluer dans une simple rhétorique «*populiste*» (à moins d'y voir un parfait exemple du schéma avancé par Joseph Heath et Andrew Potter dans *The Rebel Sell*, paru justement la même année que l'ouvrage d'Anderson). D'où le danger imminent de son «*hipstérisation*» (déjà largement en cours), soit sa cooptation dans le simple «*réalisme capitaliste*» de l'ère néolibérale, ornementation ludique à l'usage de la «*classe créative*» qui s'affaire à faire de «*l'esthétisation du monde*», selon les mots de Gilles Lipovetsky, le supplément d'âme de la mondialisation. ■