



HAL
open science

Appropriationnisme versus simulationnisme : vraie et fausse avant-gardes ?

Hélène Trespeuch

► **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. Appropriationnisme versus simulationnisme : vraie et fausse avant-gardes ?. Katia Schneller; Vanessa Théodoropoulou. Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours, Publications de la Sorbonne, pp.85-96, 2013, 2859447393. <hal-02162549>

HAL Id: hal-02162549

<https://hal.science/hal-02162549v1>

Submitted on 16 Feb 2021

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

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



HAL Authorization

Appropriationnisme versus simulationnisme : vraie et fausse avant-gardes ?

—

Hélène Trespeuch

Article publié dans Katia SCHNELLER et Vanessa THEODOROPOULOU (dir.), *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours, actes de colloque* (INHA, Paris, 30-31 mai 2011), Presses universitaires de la Sorbonne, Paris, 2013, p. 85-96.

Ces dernières années, les expositions consacrées aux années 1980 se sont multipliées. De Bâle à Grenoble en passant par Serralves et Leverkusen, la diversité de la scène artistique de cette décennie est sous les projecteurs. Toutefois, il est intéressant de noter que les catalogues associés à ces manifestations ont surtout laissé des témoignages, des sources brutes. Ils n'ont pas donné lieu à une historicisation des pratiques de la décennie. Ce n'est pas tant parce qu'il faut du recul pour écrire cette histoire, que parce que la nature même de cette tâche est problématique. En effet, les années 1980 enregistrent une profonde rupture, tant artistique qu'historiographique. Celle-ci a pu être nommée « postmoderne », mais le qualificatif de « post-avant-gardiste » semble plus approprié. De fait, c'est surtout la dynamique des avant-gardes qui s'est essoufflée. Jusqu'alors la succession des « ismes » avait sédimenté l'histoire de l'art du *xxe* siècle. Des récits pouvaient se construire au fur et à mesure que les artistes ou les critiques annonçaient l'avènement d'un nouveau mouvement. Mais dans les années 1980, ce processus s'enraye. Et si de nouveaux qualificatifs émergent : Transavantgarde italienne, Nouveaux fauves allemands, Bad Painting américaine, Figuration libre française... rares sont ceux qui apparaissent dans les récents ouvrages d'histoire de l'art du *xxe* siècle. Les raisons sont multiples et l'objet de cet article n'est pas de les expliciter. Face à ces problématiques d'historicisation, il s'agira plutôt d'analyser deux tendances artistiques qui apparaissent aux États-Unis entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980 : l'appropriationnisme et le simulationnisme. Dans le premier groupe se trouvent, entre autres, les œuvres de Barbara Kruger, Louise Lawler, Robert Longo, Richard Prince ou encore Cindy Sherman... Parmi les représentants du second groupe figurent Jeff Koons, Haim Steinbach, Peter Halley, Philip Taaffe ou encore Ross Bleckner. Si visuellement leurs travaux ont peu de ressemblances, conceptuellement leur démarche peut paraître comparable. En effet, les uns comme

les autres interrogent l'originalité de l'œuvre d'art. Toutefois, il serait incorrect de postuler que ces deux « ismes » pourraient fusionner pour constituer une seule et même catégorie, héritière de Dada et du Pop art. Au contraire, cet article se propose de souligner que, sur le plan théorique, ces deux tendances sont des sœurs ennemies : l'une se positionnant dans l'héritage critique des avant-gardes, l'autre donnant l'impression de le liquider. L'histoire de l'art des années 1980 se doit de faire une place à ces importantes divergences.

• **Pratiques artistiques : une même remise en cause de la notion d' « auteur »**

Avant de s'arrêter sur ces points de dissension, il est indispensable de présenter les œuvres de ces artistes. Ce qui peut les réunir tient donc au fait qu'ils s' « approprient » tous de diverses manières des images ou des objets faisant écho à la culture visuelle du spectateur américain de l'époque, et par extension, à la nôtre – en les citant, les parodiant, les détournant, les mettant en scène, etc. Les procédures sont multiples, mais mettent toujours en place un système de références, d'associations visuelles. En effet, chaque œuvre se construit à partir d'autres images, émanant du cinéma, de la publicité ou de l'histoire de l'art ou d'objets déjà existants.

Par exemple, dans *The American Soldier* (1977), Robert Longo (associé aux appropriationnistes) réalise une sculpture murale de petite taille. Si cette image ne nous évoque rien a priori aujourd'hui, c'est parce que les références qu'elle induit étaient davantage perceptibles dans le milieu de l'art new-yorkais des années 1970. En effet, ce relief reprend les formes d'un personnage d'un film de Fassbinder, *Le Soldat américain*, dans une scène dont la photographie avait été publiée dans un magazine de l'époque. Robert Longo s'en inspire pour réaliser son relief qui se construit ainsi sur la circulation d'une même image : issue du cinéma, elle est devenue photographie, illustration, puis sculpture murale.

La série *Untitled Film Still* (1977-1980) de Cindy Sherman s'inspire elle aussi de l'univers visuel du cinéma, mais ses œuvres ne sont pas élaborées à partir d'images renvoyant à un film précis. En se mettant en scène dans des postures et des espaces qui appellent une lecture narrative, Cindy Sherman met plutôt en lumière les visions stéréotypées de la femme que véhiculait en particulier le cinéma des années 1960.

Toujours dans la catégorie des appropriationnistes, Barbara Kruger par exemple, dans *Make My Day* (1986), joue sur un double système de références : la publicité et le cinéma. En effet, comme dans la plupart de ses œuvres, elle juxtapose ici, sur une photographie en noir et blanc d'un chat qui porte dans sa gueule un morceau de viande crue, un bandeau rouge et blanc. Avec un tel graphisme, l'œuvre s'assimile aux affiches publicitaires, d'autant qu'elle reprend le format de ces

panneaux : elle mesure 3,5 m sur 2,3 m. La courte phrase que l'on peut y lire, « Make My Day », apparaît ainsi comme un slogan publicitaire... mais quelle est sa signification ? En France, la réponse n'est pas évidente, mais aux États-Unis ce « Make My Day » est une réplique culte de l'Inspecteur Harry, dans le célèbre film de Clint Eastwood, *Le Retour de l'inspecteur Harry*. De la même manière que Cindy Sherman interroge les archétypes féminins du cinéma, Barbara Kruger questionne la figure de l'héroïsme incarné par le personnage d'Henry Callahan, policier macho et violent.

Dans le même registre se situe la série *Cowboy* de Richard Prince (1980-1984). Ses images sont sans doute plus lisibles pour nous que les précédentes. En effet, l'artiste re-photographie dans la presse des publicités pour les cigarettes Marlboro mettant en scène la figure mythique du cowboy dans le Grand Ouest américain. Ses œuvres sont des collages réalisés à partir de ces photographies.

Aux côtés des clichés du cinéma et de la publicité, certains artistes appropriationnistes s'intéressent également aux idéaux de beauté véhiculés par l'histoire de l'art. À la fin des années 1980, Cindy Sherman par exemple s'engage dans la réinterprétation grotesque de portraits des maîtres anciens, devenus des canons de l'histoire de l'art, quand Louise Lawler photographie des œuvres d'art dans leur espace d'exposition, chez des collectionneurs ou des musées (série *Arranged by...*).

Ainsi chacun de ces artistes appropriationnistes intègre ses réalisations dans un vaste régime d'images, pour mieux en interroger le pouvoir et les fondements idéologiques. Derrière chaque image, tout un pan de la société des médias est questionné.

Du côté des simulationnistes, deux types de production artistique doivent être distingués : d'un côté une peinture qui reprend majoritairement le vocabulaire de l'abstraction géométrique, de l'autre une sculpture qui met en scène des objets de supermarché. Dans la première catégorie, on trouve les tableaux de Peter Halley, qui peuvent rappeler les œuvres de l'artiste américain Burgoyne Diller (1906-1965) par exemple, lui-même héritier de Mondrian. Toutefois, l'artiste les présente comme des cellules, des prisons censées révéler la géométrie comme enfermement¹. Ce vocabulaire géométrique se retrouve également dans certaines œuvres de Ross Bleckner qui s'inspirent de l'op art, ou de David Diaio qui, de son côté, revisite les canons du suprématisme². La production de Philip Taaffe est plus diversifiée, mais de sa période dite simulationniste ne sont retenues

¹ P. HALLEY, « La crise de la géométrie », 1984, dans *La Crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, 1988, Yves Aupetitallot, Bruno Parfait et Monique Sjouwerman trad., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1992, p. 15.

² David Diaio réalise par exemple une série de tableaux s'inspirant de l'accrochage des expositions historiques de Malévitch.

habituellement que ses œuvres qui s'inspirent directement des tableaux de Bridget Riley ou de Barnett Newman, tout en en proposant une version pauvre, faite de collages de bandes de lino – à l'instar de *C-Wave* (1984).

Du côté de la sculpture, deux figures s'imposent : Jeff Koons et Haim Steinbach. Leurs travaux de l'époque peuvent certes se situer dans l'héritage du ready-made, dans la mesure où ils introduisent dans le musée des objets de supermarché, mais leur démarche est loin d'être semblable à celle de Marcel Duchamp. En effet, ici la sphère muséale se contente d'exacerber le pouvoir de fascination déjà effectif du produit de consommation. Dans *New Hoover convertibles, New Shelton Wet/Dry, Displaced Double-Decker*, (1981-1987) de Jeff Koons par exemple, il ne s'agit pas d'exposer l'objet aspirateur, mais de présenter au mieux différents modèles d'une même marque donnée. En les emprisonnant dans des caissons de Plexiglas, l'artiste ne fait finalement qu'accentuer une procédure marketing visant à valoriser le produit. La démarche de Haim Steinbach est similaire : il présente sur des étagères des baskets Nike, des flacons de détergents Ajax, etc.

Malgré les divergences formelles évidentes entre les peintures et les sculptures simulationnistes, la démarche de leurs auteurs peut ainsi sembler comparable : il s'agit dans un cas comme dans l'autre de puiser des images ou des objets dans un vaste stock de références. Le critique Hal Foster le résume en ces termes : « Tout comme la peinture simulationniste a souvent traité l'abstraction comme un ready-made, la sculpture-marchandise a souvent traité le ready-made comme une abstraction³. »

Ainsi, dans la production appropriationniste comme dans la production simulationniste, l'œuvre d'art se présente comme un jeu de signes et de références – ce qui explique que l'une et l'autre aient pu être confondues, du moins rapprochées⁴. Dès 1987, par exemple, le commissaire d'exposition new-yorkais Dan Cameron organise en Espagne *Art and Its Double: A New York Perspective* : une exposition qui rassemble des œuvres des appropriationnistes et des simulationnistes. Toutefois si les uns comme les autres ont pour point commun de construire leur démarche artistique en référence à une société submergée d'images et d'objets de consommation devenus des « signes », développent-ils pour autant le même propos critique par rapport à cette société ?

³ H. FOSTER, *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, 1996, Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht trad., Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 137.

⁴ En France, la confusion est récurrente. Dans le catalogue de l'exposition *Un art de la distinction* (Meymac, 1990) par exemple, un glossaire présente sous le label simulationnisme les artistes de la *pictures generation* aux côtés des artistes néo-géo.

• Litige : l'héritage critique des avant-gardes

C'est là que le bât blesse. En effet, les artistes associés à l'appropriationnisme revendiquent une vision critique de la société, alors que la position des simulationnistes demeure ambiguë. Les premiers veulent, à travers leurs œuvres, conduire le spectateur à une prise de conscience sur le rôle des médias, sur la manière dont ils formatent nos identités sociales en véhiculant une certaine image de la femme, de l'homme, ou des rapports humains. En cela, ces artistes se positionnent dans l'héritage critique des avant-gardes, et les théoriciens qui les défendent, en particulier ceux des revues *October* et *Art in America* (comme Douglas Crimp, Craig Owens ou Hal Foster), vont dans ce sens. L'entrée en histoire de cette tendance artistique est d'ailleurs particulièrement liée aux prises de position de ces critiques, puisque l'exposition *Pictures* qu'organise Douglas Crimp en 1977 dans la galerie new-yorkaise Artists Space constitue le premier regroupement visible et théorisé de ces artistes.

Au moment où émerge quelques années plus tard la tendance simulationniste, ce sont ces critiques qui vont monter au créneau pour démontrer que les artistes liés à l'appropriationnisme n'ont absolument rien à voir avec ceux du simulationnisme. Leur propos est sensiblement le même : Jeff Koons, Peter Halley, Haim Steinbach, Philip Taaffe prônent à leurs yeux un dangereux cynisme qui liquide l'héritage des avant-gardes. En outre, il leur semble que les œuvres de ces artistes sont aussi creuses qu'anachroniques. Cette opposition tient à deux points de divergence fondamentaux.

Le premier tient au fait que les appropriationnistes ont opté majoritairement pour des médias comme la photographie ou la vidéo qui leur permettent de remettre en cause la notion d'auteur, en même temps que l'unicité et l'originalité de l'œuvre d'art. Pour Hal Foster, Craig Owens ou Douglas Crimp, c'est précisément ce choix qui garantit la crédibilité de leur position critique face à la société des médias. Les artistes simulationnistes, en restant fidèles à la peinture et à la sculpture, continuent au contraire de développer un art aux prises avec le système marchand. Selon Hal Foster, « ce conventionnalisme conteste moins notre économie "mass-médiatique" du signe qu'elle ne s'en joue ». À ses yeux, la démarche des simulationnistes fait le jeu du capitalisme tardif. Les peintres continuent de signer leurs œuvres, de facture si neutre soit-elle. Quant aux sculpteurs que sont Jeff Koons et de Haim Steinbach, ce sont peut-être eux qui apparaissent aux défenseurs des appropriationnistes comme les plus insupportables. Leurs œuvres établiraient une dangereuse équation entre œuvre d'art et marchandise, encourageant ainsi un nivellement des valeurs. C'est ce qui éloigne leur production de l'héritage critique du ready-made duchampien qui leur semble fondamental. En effet, Jeff Koons ne se contente pas de présenter des aspirateurs dans un musée : il les présente enfermés dans un caisson de plexiglas, avec néons intégrés, ce qui tend à transformer

l'objet banal en véritable fétiche. Selon Hal Foster, cette « sculpture-marchandise⁵ », comme il l'appelle, « semble vouloir fusionner le "grand art" et la culture de consommation. [...] L'art et la marchandise ne font plus qu'un : ils se présentent comme des signes à échanger et sont appréciés – consommés – comme tels. [...] On peut bien sûr employer des aspirateurs et des baskets mais ce qui compte, c'est la présentation : les vitrines chez Koons, les présentoirs chez Steinbach, la disposition des objets, l'effet de l'exposition comme un tout (cet effet d'exposition court-circuite la valeur critique que l'art d'installation peut receler⁶). » À l'époque, Craig Owens fait le même constat. En visitant l'atelier d'Haim Steinbach, il s'offusque que ce dernier réalise lui-même les étagères sur lesquelles il pose ses objets manufacturés. Selon lui, il s'agit d'une célébration de l'objet qu'il ne peut cautionner. Steinbach lui explique qu'en mettant en valeur cette facture de bricolage, il entend justement interroger les notions d'auteur et d'originalité, mais rien n'y fait. Craig Owens ne change pas d'avis. En disposant à hauteur du regard ces objets sur des étagères faites main, l'artiste les offrirait au spectateur comme de possibles objets de vénération⁷.

Une telle hostilité à l'égard du simulationnisme est résumée de la manière suivante par Hal Foster dans un article intitulé « Prendre des signes pour des merveilles » :

« Qu'ils représentent de telles tendances, qui semblent pourtant défier la représentation, et qu'ils le fassent par des peintures souvent très belles, ce qui pourrait nous réconcilier avec elles, voilà qui est problématique. [...] Émerge alors ici la plus contrariante question à propos de ces œuvres : peuvent-elles sérieusement rendre compte des enjeux d'une société techno-scientifique et post-industrielle par le biais d'un médium, comme la peinture, qui lui-même est basé sur un métier préindustriel⁸ ? »

De telles positions ont vraisemblablement été nourries par deux événements qui ont attiré l'attention du milieu artistique new-yorkais sur les artistes simulationnistes dans les années 1980. Le premier est l'organisation d'une table ronde en 1986 réunissant quelques représentants du simulationnistes à la galerie Pat Hearn, les invitant notamment à rendre compte de ce qui les différenciait des appropriationnistes. Son titre provocateur est explicite « De la critique à la complicité⁹ ». Haim Steinbach l'explique en ces termes : « On a davantage le sentiment d'être complices de la production du désir [que provoquent les objets et les marchandises], avec ce qu'on

⁵ Hal Foster emploie ce terme de « sculpture-marchandise » la première fois dans son article « Signs Taken for Wonders », *Art in America*, juin 1986, p. 80-91.

⁶ H. FOSTER, *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde, op. cit.*, p. 138, 141, 143.

⁷ Voir H. STEINBACH, « Haim Steinbach talks to Tim Griffin », *Artforum*, avril 2003, p. 54-55.

⁸ H. FOSTER, « Prendre des signes pour des merveilles (extraits) », *Art in America*, n° 74, juin 1986, repris dans *Jack Goldstein*, cat. exp., Grenoble, Le Magasin, 2002, p. 52.

⁹ Ashley Bickerton, Peter Halley et Jeff Koons, ainsi que Sherrie Levine, Haim Steinbach et Philip Taaffe.

appelle traditionnellement de beaux objets séduisants, plutôt que de se positionner quelque part à l'extérieur de ça¹⁰. » Pour les défenseurs de l'héritage des avant-gardes cette « complicité » avec le marché est intolérable. Le deuxième événement a lieu quelques mois plus tard : quatre simulationnistes (Peter Halley, Jeff Koons, Ashley Bickerton, et Meyer Vaisman) quittent le quartier underground d'East Village pour rejoindre la galerie Sonnabend dans le prestigieux quartier de Soho, apportant ainsi la preuve de leur incapacité à résister aux sirènes du marché et de la gloire, prompts qu'ils ont été à abandonner les utopies de la scène artistique alternative.

Le second point de divergence découle du premier. Selon les critiques d'*October* et d'*Art in America*, là où les appropriationnistes apportent un sens nouveau et complexe à des images que tout spectateur peut avoir tendance à absorber sans prise de conscience critique, les peintres simulationnistes font la démarche inverse : ils vident de sens ce qui pouvait en avoir. Selon Hal Foster, les peintres simulationnistes comme Peter Halley ou Philip Taaffe privent par exemple les formes historiques de l'art abstrait de son contenu, de ses ambitions spirituelles originelles, pour le réduire à un ensemble de conventions, à un simple signifiant orphelin de signifié. Ils simulent une signification qui s'avère absente.

Ce terme de « simulationnisme » est en effet important car, à lui seul, il permet de comprendre ce qui agace les défenseurs des appropriationnistes. Ce vocable est construit en référence aux écrits de Jean Baudrillard, notamment à son essai de 1981 intitulé *Simulacres et simulation*. C'est Peter Halley qui s'en réclame en 1984 dans un article sur « La Crise de la géométrie », quelques années donc avant que n'émerge le simulationnisme. À la fin de ce texte, le peintre cite Baudrillard de manière programmatique : « Si nous commençons à rêver à nouveau, surtout aujourd'hui, d'un monde de signes sûrs, d'un "ordre symbolique" fort, ne nous méprenons pas : cet ordre a existé et c'était celui d'une hiérarchie féroce, car, chez les signes transparence et cruauté vont de pair¹¹. » Pour le philosophe français, « l'ère de la simulation » s'ouvre ainsi « par une liquidation de tous les référentiels – pire : par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes [...]. Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel [...]»¹². » Fort de cette lecture, Peter Halley entend ainsi substituer à l'art abstrait des signes de l'art abstrait – de la même manière que les tableaux de Philip Taaffe et ceux de Ross Bleckner, lorsqu'ils citent le vocabulaire de l'op art, génèrent une confusion entre abstraction et signe d'abstraction.

¹⁰ H. STEINBACH, « Critique ou complice ? », dans *Images et (re)présentations, Les années 80, seconde partie*, cat. exp., Grenoble, Le Magasin, 2009, p. 99.

¹¹ P. HALLEY, « La crise de la géométrie », art. cit., p. 65-66, p. 70.

¹² J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

Ce jeu de faux semblants est précisément, et fondamentalement, ce qui sépare les appropriationnistes des simulationnistes : les uns nourrissent leur production artistique d'ambitions critiques, socio-politiques, alors que les autres s'emploient à démontrer que de telles positions ne sont plus tenables, que le temps est désormais venu de faire son deuil de ces utopies avant-gardistes. En cela, ils incarnent parfaitement la figure de l'artiste post-avant-gardiste, profondément désenchanté.

De leur côté, le simulationnisme est soutenu par deux critiques, Tricia Collins et Richard Milazzo qui ont beaucoup fait pour le présenter comme une nouvelle tendance artistique cohérente, à même de concurrencer l'appropriationnisme. Dès 1984, dans la préface de leur exposition intitulée *The New Capital*, ils indiquent que les critiques qui veulent privilégier la photographie au détriment de la peinture ont eux-mêmes produit un discours marketing de promotion de cette tendance artistique. Selon eux, à l'ère du capitalisme tardif, le discours de la critique d'art lui-même n'échappe pas au processus de marchandisation ; qu'ils le veuillent ou non, ils font la publicité des œuvres d'art. Tricia Collins et Richard Collins soulignent ainsi que les ambitions moralisatrices d'Hal Foster, Craig Owens ou Douglas Crimp ne changent pas la donne : les œuvres des appropriationnistes sont des produits comme des autres. À leurs yeux, il serait donc illusoire de penser qu'à la fin du XX^e siècle le discours sur l'art puisse se développer sans avoir partie liée avec le marché de l'art.

• **Mouvements ou regroupements circonstanciels ?**

Après avoir explicité ce qui fait de l'appropriationnisme et du simulationnisme des sœurs ennemies, il reste à interroger la cohérence historiographique de ces deux tendances artistiques. Ce point semble également déterminant car il permet de comprendre que le simulationnisme n'est en aucun cas une énième avant-garde s'opposant à l'art de ses prédécesseurs. En la matière, le suffixe « isme » est trompeur car il laisse entendre une cohérence qui, en y regardant de plus près, s'avère relativement factice. En effet, l'histoire de l'art moderne s'est construite sur une succession de « ismes », de l'impressionnisme au minimalisme. Qu'il s'agisse d'avant-garde ou non, ce suffixe signalait toujours dans tous ces cas des mouvements artistiques, nés d'un regroupement volontaire d'artistes mus par de mêmes ambitions artistiques et/ou sociopolitiques. Or, si ce constat est encore valable pour l'appropriationnisme, il ne l'est plus pour le simulationnisme.

Comme l'a parfaitement démontré Douglas Eklund lors de son exposition sur la génération *Pictures* au Metropolitan en 2009, plusieurs lieux et plusieurs événements ont assuré la cohérence

du groupe appropriationniste. Parmi ces artistes, beaucoup viennent de Los Angeles¹³. Ils ont suivi là-bas, les cours de John Baldessari au California Institute of Arts, puis migré ensemble à New York au milieu des années 1970. Leur destin artistique y croise celui de deux espaces d'exposition alternatifs au sein desquels ils vont travailler, exposer pendant plusieurs années : Hallwalls à Buffalo et Artists Space à New York. C'est dans cette galerie que Douglas Crimp organise en 1977 *Pictures*, l'exposition à valeur de manifeste. Tous ces éléments ont le mérite de montrer qu'au moment où l'on commence à parler de l'appropriationnisme à la fin des années 1970, les artistes concernés se connaissent tous relativement bien, ont l'habitude de travailler ensemble, d'échanger leurs idées, de fréquenter les mêmes lieux. Pour cette raison, ce qui fut nommé jusqu'à présent une « tendance artistique » mérite pleinement le qualificatif d'avant-garde. L'appropriationnisme en recèle, en effet, toutes les caractéristiques.

À l'inverse, le simulationnisme ne peut apparaître que comme un simulacre d'avant-garde : en effet, bien que quelques-uns de ces artistes se connaissent et se sentent artistiquement proches¹⁴, la majorité d'entre eux n'identifient pas leur pratique à ce collectif, qui en réalité s'avère surtout fabriqué par la critique et le marché de l'art. C'est ce qu'attestent les prétendus protagonistes du simulationnisme en 2003, lorsqu'*Artforum* les invite à revenir sur leurs débuts dans le double numéro que la revue consacre aux années 1980. Selon Jeff Koons, le simulationnisme répondait de manière quelque peu opportuniste aux attentes du milieu de l'art, se présentant comme ce nouveau mouvement que le monde de l'art attend tous les cinq ans, sans en être véritablement un¹⁵. Mais comment ce mouvement a-t-il été fabriqué ? D'une part, par l'engagement critique des Collins & Milazzo et par celui de Peter Halley, qui en se référant à Baudrillard assurent une certaine cohérence à ce qui n'en n'avait pas a priori. D'autre part, par une série d'événements qui ont rassemblé physiquement ces artistes. Le premier en la matière fut cette table ronde déjà évoquée, « From Criticism to Complicity ». Mais l'initiative ne venait pas des artistes eux-mêmes. Haim Steinbach raconte en effet que ce n'est qu'une semaine avant la dite table ronde qu'il avait été contacté pour y participer. Il était alors ami avec Sherrie Levine, mais ne connaissait pas les autres artistes invités. Il avait certes connu Peter Halley à Yale dans les années 1970, mais avait depuis

¹³ Matt Mullican, David Salle, Jack Goldstein, James Welling.

¹⁴ Haim Steinbach est par exemple ami avec Sherrie Levine depuis 1983. Voir H. STEINBACH, « Haim Steinbach talks to Tim Griffin », art. cit., p. 54-55, 230. Philip Taaffe était alors ami avec Donald Baechler et Ross Bleckner. Voir P. TAAFFE, « Philip Taaffe talks to Bob Nickas », *Artforum*, avril 2003, p. 180-181, 244. Peter Halley, dans son article sur « La crise de la géométrie » par exemple (*Arts Magazine*, été 1984), se réfère au travail de Jeff Koons. Quelques années auparavant, il avait également consacré un article à la peinture de Ross Bleckner et à son rapport à l'*op art* (« Ross Bleckner : la peinture à la fin de l'histoire », *Arts Magazine*, mai 1982). Voir P. HALLEY, *La Crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987, 1988, op. cit.*, p. 57-71, p. 37-46.

¹⁵ J. KOONS, « Jeff Koons talks to Katy Siegel », *Artforum*, mars 2003, p. 253 : *Neo-geo felt like every five years the art world wants a new art world, a new emergence, new artists. Was there really a neo-geo? I don't think so.*

perdu tout contact avec lui. Les événements l'ont dépassé. Selon lui, « on mettait tout à coup les gens dans le même panier, sans prendre sérieusement en considération l'histoire propre à chacun¹⁶ ».

Étant données ces différences majeures entre l'appropriationnisme et le simulationnisme, revenons à la problématique initiale sur l'historicisation de ces deux tendances artistiques. S'il apparaît clairement que l'une et l'autre ne peuvent et ne doivent être confondues, quelle place leur faire dans un potentiel manuel d'histoire de l'art ? En la matière, il y a lieu de s'interroger sur leur dénomination. Il semble en effet que les deux suffixes « isme » ont neutralisé les différences entre elles deux en mettant l'accent sur une procédure artistique intemporelle plutôt que sur un regroupement circonstanciel d'artistes. Si ce « isme » est adapté au premier groupe d'artistes (l'appropriationnisme), qui se situe à plus d'un titre dans l'héritage des avant-gardes, on peut se demander s'il ne serait pas plus prudent, dans le second cas (le simulationnisme), d'opter pour un autre qualificatif, également associé à ces artistes dès les années 1980 : celui de Neo Geo. Toutefois, sur ce point, Haim Steinbach lui-même souligne l'inadéquation de ce terme aux pratiques en question. Selon lui, « "neo-geo" était un terme complètement stupide qui n'avait rien à voir avec quoi que ce soit, si ce n'est que l'imagerie géométrique revenait couramment¹⁷ ». En effet, en se focalisant sur les tableaux d'un Peter Halley ou d'un Philip Taaffe, le milieu de l'art américain de l'époque a également parlé de New Abstraction, mais les sculptures de Koons et Steinbach s'intègrent mal dans une telle approche terminologique. Par conséquent, il y a peut-être lieu de renoncer totalement à la volonté de rassembler les dits artistes simulationnistes dans une même catégorie, quelle qu'elle soit, puisque les artistes en question y échappent nécessairement. Dans la mesure où cette question du médium est si importante aux yeux des critiques mentionnés, ne faudrait-il pas envisager d'un côté les œuvres de Koons et de Steinbach, en interrogeant la postérité du ready-made dans leur travail, et de l'autre les tableaux de Halley, Taaffe, ou Bleckner en mettant en avant une nouvelle généalogie croisant la peinture et l'art conceptuel ?

¹⁶ H. STEINBACH, « Haim Steinbach talks to Tim Griffin », art. cit.

¹⁷ *Ibid.* : (...) "neo-geo" was a totally idiotic term that had nothing to do with anything, except that geometric imagery had a certain currency (...). (Notre traduction)

• **Bibliographie sélective**

D. CRIMP, « Pictures », *October*, n° 8, été 1979, p. 75-88.

C. OWENS, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, n° 12, printemps 1980, p. 67-86.

C. OWENS, « Back to the Studio », *Art in America*, janvier 1982, p. 99-107.

Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, cat. exp., Boston, Institute of Contemporary Art, 1986.

P. HALLEY, *La Crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987, 1988*, Yves Aupetitallot, Bruno Parfait et Monique Sjouwerman trad., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1992.

T. COLLINS, & R. MILAZZO, *Hyperframes : Discours sur l'après-appropriation, 1988*, vol. 1 et 2, Paris, Éditions A. Candau, 1989.

H. FOSTER, *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde, 1996*, trad. par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

Jack Goldstein, cat. exp., Grenoble, Le Magasin, 2002.

Images et (re)présentations, Les années 80, seconde partie, cat. exp., Grenoble, Le Magasin, 2009.

The Pictures Generation, 1974-1984, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, 2009.