

Galerie Daniel Templon

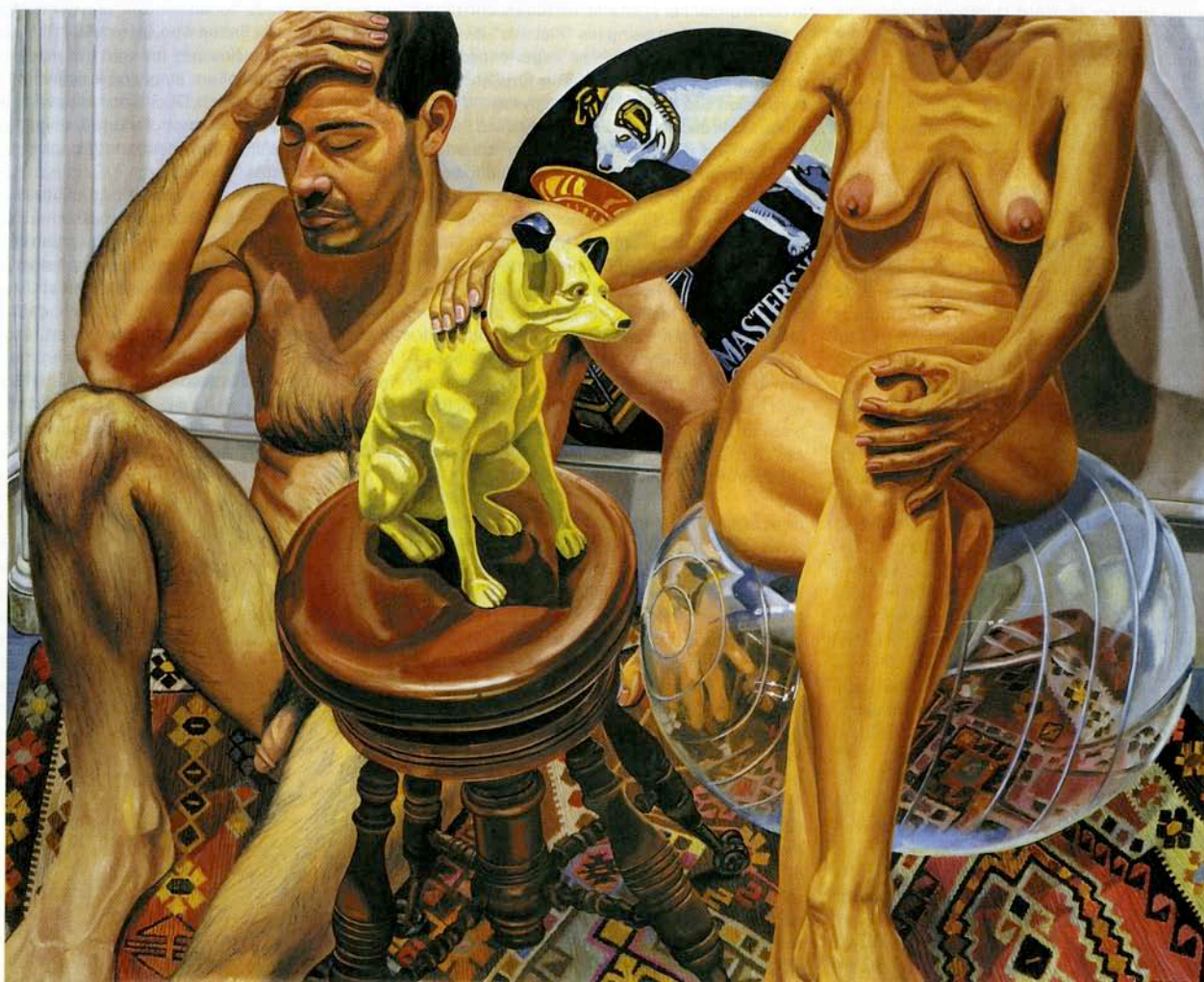
Paris

PHILIP PEARLSTEIN
ART PRESS, mars 2007

la vérité optique de Philip Pearlstein

Richard Leydier

Écouter le peintre américain Philip Pearlstein (né en 1924) évoquer sa carrière, c'est suivre pas à pas une passionnante épopée personnelle à travers plus d'un demi-siècle d'histoire de l'art américain. Découvert à la suite de l'expressionnisme abstrait, l'artiste a tracé sa propre voie pour parvenir à une peinture de paysages, de portraits et surtout de nus d'après modèle, le tout selon une vision caractérisée par un réalisme «cool» et distancié. Philip Pearlstein exposera pour la seconde fois à la galerie Daniel Templon (Paris) du 3 mars au 7 avril, puis à la Betty Cuninghame Gallery (New York) du 29 mars au 28 avril 2007.



«Male and Female Nudes with his Master's Voice and Exercise Ball». 2003. Huile sur toile. 122 x 152 cm
(Court. galerie Daniel Templon, Paris). Oil on canvas

■ Philip Pearlstein dit souvent que l'art lui a sauvé la vie. C'est rigoureusement exact... Tout commence en 1941, avec un manège de chevaux de bois et une échoppe de barbier, soit deux petits tableaux grâce auxquels le jeune homme de Pittsburgh, alors âgé de dix-sept ans, remporte le prix du National High School Art Exhibition. Cela lui vaut de voir ces premières œuvres reproduites dans *Life* en juin 1941. Mais après ces débuts prometteurs et un bref passage au Carnegie Institute of Technology (CIT) de Pittsburgh, Pearlstein est rattrapé par l'histoire et est incorporé en 1943 dans les troupes américaines. Cependant, sans doute en raison de ses talents artistiques déjà reconnus par la presse nationale, il intègre une unité en Floride spécialisée dans le design graphique. Là, il travaille à l'élaboration de manuels d'armement pour les soldats. Mais il est tout de même diligent en Italie en 1944, où il stationne à Naples, Florence puis Rome en attendant d'être envoyé au feu. À ses heures perdues, le jeune soldat saisit des scènes de la vie militaire, dessins qu'il expédie régulièrement à sa famille à Pittsburgh... Par chance, l'officier chargé de contrôler et censurer le courrier à destination du pays tombe littéralement amoureux de ses esquisses et fait en sorte qu'il ne voie jamais les combats. Pearlstein se retrouve donc à nouveau dans une unité «artistique», chargé de peindre des panneaux de signalisation. Dans la Rome libérée, il a tout loisir de visiter les églises et musées où les chefs-d'œuvre de la Renaissance sont plus que jamais accessibles...

Voir en termes d'abstraction

La guerre s'achève, l'artiste retourne à Pittsburgh et reprend ses études au CIT, où il fait la connaissance de sa future femme, Dorothy, mais aussi d'un jeune étudiant nommé Andy Warhol. Ils se lient d'amitié, et c'est ensemble qu'ils décident en 1949 de s'installer à New York, la réputation de vétéran de Pearlstein apportant à l'entreprise le sérieux nécessaire pour rassurer la famille du jeune Andy. À New York, ils sont colocataires et entassent tout un bric à brac d'objets dans les divers appartements qu'ils occupent. Pearlstein travaille alors dans l'atelier du graphic designer Ladislav Sutnar, où il élabore notamment des catalogues de pièces de plomberie. Parallèlement, il entreprend des études d'histoire de l'art et consacre une thèse à l'œuvre de Francis Picabia. Mais il sent bien devoir choisir entre la carrière d'artiste et celle d'historien de l'art : «*Tout ce travail sur lui [Picabia] était une manière merveilleuse d'aborder la culture du 20^e siècle. Mais lorsque je terminai et rendis la thèse [en 1955], je réalisai que cela n'avait rien à voir avec moi en tant qu'artiste (1).*» Car Pearlstein continue de peindre. Ses tableaux du début des années 1950 dénotent une veine expressionniste et fantastique. Dans

Optical Truth according to Philip Pearlstein

To listen to Philip Pearlstein (born 1924) talk about his career is to follow a fascinating personal adventure through over half a century of American art history. He first became noticed in the late stages of Abstract Expressionism, then plotted his own course, finally making paintings of landscapes, portraits and, above all, nudes done after the model, all in what has been described as a "cool" and distanced realism. This spring Pearlstein has his second exhibition at Galerie Daniel Templon, Paris (March 3 to April 7) and a show at Betty Cunningham Gallery, New York (March 29 to April 28).

■ Philip Pearlstein likes to say that art saved his life. It all began in 1941, when two small paintings, depicting a wooden carousel and a barber's shop, won the 17 year-old boy form Pittsburgh the National High School Art Exhibition prize, as a result of which these works were reproduced in *Life* in June that year. However, after this promising start and a short period of study at the Carnegie Institute of Technology (CIT) in Pittsburgh, in 1943 Pearlstein was collared by world events and enlisted into the American army. Still, no doubt because his artistic talent had already been acclaimed in the national press, he was attached to a special graphic design unit in Florida. There he worked on designing weapons manuals for the use of soldiers. Still, he was sent to Italy in 1944 and moved from Naples to Rome and to Florence, waiting all the while to see front line action. In his odd moments of leisure, the young soldier drew scenes from military life, sending his work regularly to his family in Pittsburgh. Luckily for him, the officer in charge of monitoring and censoring letters home saw the drawings and was smitten. And so Pearlstein was spared the heat of action and sent to another "artistic" unit, this time to paint signage. In liberated Rome he had plenty of time to explore the churches and museums, where the masterpieces of the Renaissance were more accessible than ever before.

Seeing Abstract

After the war, Pearlstein returned to Pittsburgh and his studies at the CIT. There he met his future wife, Dorothy, and a young fellow student by the name of Andy Warhol. The two men became friends and in 1949 they decided to move to New York together. Pearlstein's credentials as veteran gave the enterprise enough credibility to reassure young Andy's family. In the Big Apple they crammed all their junk into shared apartments. Pearlstein was now working in the studio of the graphic designer Ladislav Sutnar, produ-

cing, among other things, catalogues of plumbing fixtures. At the same time he was studying art history and preparing a thesis on Francis Picabia. Soon, though, he knew he would have to choose between being an artist and being an art historian: "Doing all that work on him [Picabia] was just a wonderful way of getting involved in 20th-century culture. But when I finished and handed in the thesis [in 1955], I realized that it had nothing to do with me as an artist." (1)

He had never stopped painting. His output of the early 1950s was in an expressionistic, fantastical vein. In *Death and The Maiden* (1950) those plumbing fixtures seem to be pursuing him even into his dreams where, assembled into a kind of aggressive robot, they are attacking a naked woman. His creatures evoke Picabia and Duchamp's mechanist paintings, but Pearlstein was soon taking a more distant approach to his subjects. In 1952 he did a very contemporary version of those angels that flutter around Italian chapels in a painting of Superman. Shortly after that he painted the dollar sign, the Statue of Liberty and the American eagle. There can be no doubt that his friend Andy saw these works, and we all know what Warhol would later do with these themes. Without knowing it, Pearlstein had made a significant contribution to the birth of Pop Art in the U.S. But he himself was looking in a different direction, which is why he painted over some of the canvases in question.

In 1952 he traveled round the States. (In 1958 he was back in Italy.) He started drawing and painting ruins and rocks in close-ups that isolated the mineral structures from the rest of the landscape and thus gave them an abstract appearance. In 1954, Clement Greenberg even invited him to exhibit in the show *Emerging Talents* at the Kootz Gallery, alongside, notably, Morris Louis and Kenneth Noland. But while his works certainly "flirted" with abstraction in a very particular way, they were not really abstract in the strict sense: "I would look for clusters of rocks or cracks in rocks that looked like abstract expressionist compositions... I think it reversed the standard process used after Cubism, wherein if someone wanted to deal with the world they would distort what they saw in favor of abstraction... I did the opposite... That is, seeing nature in terms of abstraction, rather than distorting nature to fit the idea of abstraction." (2) As for the School of New York, Pearlstein concluded that "what Abstract Expressionism did was to make the idea of organizing a picture a very exciting thing." (3) But it was not for him: "I could never enter into the spirit of that. I did have preconceptions." (4) In other words, his subjects were still grounded in reality. At the end

Death and The Maiden (1950), les plomberies semblent le hanter jusque dans ses rêves. Assemblées en une sorte de robot agressif, elles attaquent une jeune femme nue. La créature évoque alors les peintures mécanistes de Picabia et Duchamp, mais Pearlstein prend en effet très vite de la distance avec ses sujets d'étude. En 1952, il donne une version contemporaine des anges voletant dans les chapelles italiennes en réalisant un tableau représentant Superman. Peu après, il peint le signe du dollar, la Statue de la Liberté, l'aigle américain... Ces œuvres, il est évident que le jeune Warhol les a vues : des années plus tard, il peindra lui-aussi Superman, des dollars, et bien sûr la dame de Liberty Island. Pearlstein ne sait pas encore qu'il a sans doute malgré lui contribué à l'émergence du pop aux États-Unis. Or, il est à la recherche d'autre chose, c'est pourquoi il peint sur un certain nombre de ces toiles.

En 1952, il voyage aux États-Unis (et en 1958 en Italie). Il commence à dessiner puis peindre des ruines et des rocs selon un cadrage en gros plan qui, en isolant les structures minérales du reste du paysage, leur confère une apparence abstraite ; si bien que Clement Greenberg l'invite dans l'exposition *Emerging*

Talents en 1954 à la Kootz Gallery, à laquelle participent notamment Morris Louis et Kenneth Noland. Mais si ces œuvres «flirte» avec l'abstraction d'une manière très particulière, elles ne sont pas à proprement parler «abstraites» : «*Je recherchais les amoncellements de rocs susceptibles de m'évoquer des compositions expressionnistes abstraites... Je pense que ça renversait le processus standard d'après le cubisme, selon lequel quiconque voulait représenter le réel devait "abstractiser" ce qu'il voyait... J'ai fait le contraire. C'est-à-dire regarder la nature en termes d'abstraction, plutôt que de la distordre pour approcher l'abstraction (2).*»

Pearlstein aura surtout retenu de l'école de New York «*d'avoir fait de l'organisation du tableau une chose terriblement excitante (3).*» Mais il avoue : «*Je ne pus jamais totalement adhérer à cet esprit, car j'avais des idées "préconçues" (4).*» Autrement dit : son sujet demeure réel. À la fin des années 1950, il décide d'en finir avec les peintures de rocs. Il est temps, encore une fois, de passer à autre chose. Il approche de la quarantaine, et il lui reste à trouver un langage pictural synthétisant toutes ses recherches et qui lui soit propre...

«Nouveau réalisme»

Dans un article de 1963, le critique d'art Sidney Tillim distingue une nouvelle tendance qu'il baptise «New Realism» (nouveau réalisme [sic]), appellation à laquelle Irving Sandler préfère celle de «New Perceptual Realism» (nouveau réalisme perceptif). Dans les rangs de cette mouvance, on compte Jack Beal et Alfred Leslie, mais les chefs de file en sont véritablement Alex Katz et Philip Pearlstein. Tillim : «*Dans un esprit proche de celui du pop art, un réalisme au plus haut point littéral se concentre sur la présence concrète de l'objet, qui est simplement là, restitué à lui-même, avant de se préoccuper des subtilités stylistiques et des aléas du sentiment généralement associés aux beaux-arts. Il cherche avant tout à restituer l'objet, non à évoquer des émotions par l'intermédiaire de cet objet. Un renouveau du réalisme serait donc anti-expressionniste et antirhétorique (5).*» Manifestement, il s'est passé quelque chose dans la peinture de Pearlstein depuis ses toiles minérales.

En effet, à partir de 1959, il fréquente l'atelier de Mercedes Matter, où se tiennent régulièrement des séances de dessin d'après modèle, activité légèrement incongrue dans le New York de la fin des années 1950, alors dominé par le formalisme greenbergien. Pearlstein voit dans cet exercice la continuation des peintures de rocs : dessiner et peindre d'après modèle vivant, c'est se concentrer exclusivement sur ce qu'il voit. En 1962, l'artiste publie dans *Art News* un texte fondateur, «*Figure Painting Today Are not Made in Heaven*», dans lequel il justifie théoriquement sa récente évolution en regard du modernisme ambiant : «*Pour tout peintre formé aux théories de l'image du 20^e siècle, cela peut sembler pure folie que de prendre pour sujet le corps nu, considéré comme une entité autonome possédant sa propre dignité en tant que sujet, placé dans un espace neutre et vu selon un angle unique... Deux idéologies tyranniques s'emploient à décourager celui qui voudrait tenter cette aventure. La première est celle du concept de planéité ; la seconde devrait être appelée le "roving point of view" [le point de vue vagabond, tournant]... Une interdiction a été promulguée sur l'illusionnisme spatial, mais elle est arbitraire. La planéité du tableau n'est pas plus une vérité que ne l'était celle de la Terre avant Christophe Colomb... La figure nue est la plus familière de nos images mentales, mais nous croyons seulement la connaître. En réalité, notre rapport quotidien au corps est habillé, et dans ces occasions où notre esprit lubrique dénude une personne, il imagine un corps idéalisé. Seul l'artiste travaillant d'après modèle est capable de voir le corps pour lui-même... Il voit alors un fascinant kaléidoscope de formes : celles-ci, arrangées d'une certaine manière dans l'espace, investissent continuellement d'autres dimensions, d'autres contours,*



«Two Models, Neon Mickey Mouse, African Chair & Ladder». 2006. Huile sur toile. 305 x 305 cm (Court. Betty Cuninghame gallery, New York). Oil on canvas



De gauche à droite : «Death and the Maiden (Shower Attacking Woman)». 1950. Tempera sur masonite / *Tempera on Masonite*. 75 x 60 cm ; «Superman». 1952. Huile sur toile / *Oil on canvas*. 100 x 90 cm. «Standing Male, Sitting Female Nudes». 1969. Huile sur toile. 185 x 155 cm. *Oil on canvas*

et révèlent d'autres surfaces, en raison de la respiration, de la tension et de la relaxation musculaires du modèle, mais aussi des subtils changements de position de l'œil de l'observateur (6).»

À partir de 1962, donc, Pearlstein peint des femmes et des hommes (parfois des couples mixtes – noirs et blancs –, ce qui fait scandale) venant poser à l'atelier, programme d'une simplicité désarmante auquel il se tient encore aujourd'hui. Les premiers nus dénotent une tendance assez *painterly* mais, petit à petit, la vision s'affine pour atteindre un réalisme cru et troublant, lequel doit cependant être différencié de la vague hyperréaliste qui apparaît au même moment. En effet, Richard Estes ou David Kessler peignent d'après un instantané photographique, tandis que Pearlstein prend en compte toutes les évolutions d'une séance de pose, tout en s'employant à contrôler le «point de vue tournant» : «Parvenu à un certain moment, je dois accepter ce que j'ai vu. Sinon, je continuerai éternellement à tourner autour de l'image, comme un Giacometti (7).»

Mais plus encore, l'œil est jugé plus fiable que la boîte borgne pour ce qui est des détails («Je vois réellement davantage qu'un appareil photo... Lorsque je regarde un genou pendant une heure, je finis par percevoir le plus petit détail, la moindre ridule [8]»), mais aussi quant à la restitution de la réalité perçue, qui implique nécessairement des distorsions visuelles : «C'est ce qui arrive lorsque vous travaillez avec des vraies personnes et deux yeux. La vérité optique révèle le mensonge de la perspective conventionnelle. Cézanne avait raison : une ligne... interrompue par un objet... semble réapparaître à une autre latitude derrière l'objet en question, bien que cela puisse sembler illogique. C'est juste la

manière dont l'œil fonctionne. C'est la vraie nature du réalisme (9).»

Soit donc des corps, posant sous une lumière électrique, sur des étoffes, sur un lit, adoptant souvent de complexes positions d'abandon. On retrouve le souci de clarté du graphic designer dans la volonté de précisément délimiter les contours des modèles, tandis que les savantes compositions en diagonales de corps renversés rappellent l'architecture de structures fortes observée dans les tableaux de l'expressionnisme abstrait, notamment dans la peinture de Franz Kline. La monumentalité des figures appelle le souvenir des fresques italiennes, mais elle découle surtout de la nécessité de représenter les plus infimes détails. Ce sont là juste des corps, restitués par une expérience optique d'une grande honnêteté. Il n'y a pas d'échappatoire, pas d'alibi facile, ces images sont aussi factuelles qu'une œuvre d'art minimal. Si l'on fait l'effort d'oublier un instant la tradition érotique du nu dans l'art occidental, on trouvera ici un pur concentré d'art, l'essence d'une vision, car prendre pour sujet le plus petit commun dénominateur à l'humanité permet de se concentrer sur des questions d'espace, de formes et de couleurs. Pearlstein ne nous confronte pas à des corps nus mais à un tableau, ce dernier terme devant être entendu dans la plus stricte tradition formaliste. Le laconisme et le «minimalisme» figuratif de Pearlstein inspirent d'ailleurs au critique John Perreault ce *statement* finalement très proche des *Art is...* d'Ad Reinhardt : «Pas d'histoires ; pas d'allégories ; pas de symboles. Pas de significations cachées : pas de significations évidentes. Pas de philosophie, religion ni psychologie. Pas de plaisanteries. Pas de contenu politique. Pas d'illustration. Pas de fantaisie ni d'imagination ; pas de rêves ; pas de poésie (10).»

Une dominante mélancolique ?

Néanmoins, comment ne pas être saisi par l'ambiance mélancolique qui émane de ces tableaux, notamment de la position alanguie des corps et de l'expression intériorisée des visages ? Et comment ne pas être tenté d'en tirer des conclusions métaphysiques ? D'autant que cet irrépressible désir d'interprétation est ravivé par l'irruption d'objets à partir de 1982 : à la faveur d'un déménagement, l'artiste, qui se retrouve brusquement cerné par toutes les sculptures antiques, objets d'art populaire et autres jouets amassés des années durant, décide de les inclure à ses compositions. En vrac, on rencontre, au fil des ans, des marionnettes de toutes origines, des modèles réduits d'avions et de dirigeables légèrement esquinetés, des mickeys en néons ou articulés, des fragments de girouettes, des fauteuils gonflables en latex, des chevaux de bois arrachés à un manège donnant un bel écho à ce tableau-tin qui, bien des années auparavant, «sauva la vie» d'un jeune soldat... Ces objets, petit à petit, gagnent en importance et paraissent bientôt aussi vivants que le corps des modèles. Ils dégagent une inquiétante étrangeté ; de plus, l'emploi régulier de miroirs démultiplie les rictus de ces créatures menaçantes. Et si l'on ramène le tout aux deux dimensions du tableau, les «collisions» entre corps et objets contondants laissent imaginer des scénarios à l'envi érotiques, cruels ou comiques, comme avec les plomberies du début des années 1950. Les jouets, tout particulièrement, pourraient apporter une note plus légère et contrebalancer la dominante mélancolique, mais ils l'accroissent au contraire par leur aspect majoritairement endommagé qui signale l'irréversible ouvrage du temps. On a en fait forgé beaucoup d'hypothèses sur

of the 1950s, he decided to stop painting rocks and move on to something else. He was going on forty and still looking for a pictorial language that would synthesize all his experiments so far.

A "New Realism"

In 1963, art critic Sidney Tillim wrote an article about a new tendency which he called "New Realism." Irving Sandler preferred the term "New Perceptual Realism." Anyway, the painters gathered under these headings included Jack Beal and Alfred Leslie, but the leaders were clearly Alex Katz and Philip Pearlstein. Tillim wrote: "In a spirit close to that of Pop Art, an extremely literal realism concentrates on the concrete presence of the object, which is simply there, restored to itself, before any concern with stylistic subtleties and the vagaries of feeling generally associated with the fine arts. It seeks above all to render the object, not to evoke emotions through the intermediary of that object. This renewal of realism is thus anti-expressionistic and anti-rhetorical."⁽⁵⁾ Manifestly, something in Pearlstein's painting had changed since the rocks.

One change is that in 1959 he had started frequenting the studio of Mercedes Matter, where regular life classes were held. This in itself was something of an anomaly in late 1950s New York, where Greenbergian formalism reigned supreme. For Pearlstein, the exercise was a continuation of what he had begun with the rocks: drawing and painting after the model meant concentrating exclusively on what he could see. In 1962 he published a seminal text in *Art News*, "Figure Paintings Today Are not Made in Heaven," where he provided theoretical justification for his recent development in relation to the prevalent modernism: "It seems madness on the part of any painter educated in the twentieth-century modes of picture-making to take as his subject the naked human figure, conceived as a self-contained entity possessed of its own dignity, existing in an inhabitable space, viewed from a single vantage point... Two tyrannies impose themselves on the artists who would try. One is the concept of the flat picture plane; the other may be termed the 'roving point-of-view'... A moralistic ban has been placed on spatial illusionism. But it is an arbitrary ban. The flatness of the picture plane is no more a truth than was the flatness of the world before Columbus... The naked human body is the most familiar of mental images, but we only think we know it. Our everyday factual view is of the clothed body, and on those occasions when our dirty mind will strip a person, it will see something idealized. Only the mature artist who works from a model is capable of seeing the body for itself... What he actually sees is a fascinating kaleidoscope of forms; these forms, arranged in a particular position in space, constantly assume other dimensions, other contours, and reveal other surfaces with the breathing, twitching, muscular tensing and relaxation of the model, and with the

slightest change in viewing position of the observer's eyes."⁽⁶⁾ Starting in 1962, then, Pearlstein painted the men and women (and sometimes mixed-race – black + white – couples, which caused quite a scandal) who came to pose at the studio. He has kept to this disarmingly simple program ever since.

The first nudes evidence a fairly painterly approach, but gradually the vision grows more precise and the realism more raw and disturbing. This was quite different from the hyperrealist work then beginning to appear. Artists like Richard Estes and David Kessler painted from photographs, whereas Pearlstein took into account everything that happened during the sitting, while striving to limit that "roving point of view": "At a certain point, I have to accept what I have seen. Otherwise I will keep shifting the image around forever, like a Giacometti."⁽⁷⁾ Moreover, he judged the eye more reliable than the one-eyed box when it came to details ("I really do see more than a camera [...] When I look at a knee for an hour, I end up seeing the slightest detail, the smallest little wrinkle."⁽⁸⁾ But it was better, too, at rendering the reality he perceived, since this necessarily implied visual distortions: "It's what happens when you work with real people and two eyes. Optical truth reveals the lie of conventional schoolbook perspective. Cézanne was right: a line, like the line of a tabletop, interrupted by an object, like a tablecloth, seems to reappear at a different latitude on the other side of the object, even though that makes no logical sense. It's just how the eye works. That's the nature of realism."⁽⁹⁾

Bodies, then: posing in electric light, on pieces of fabric, on a bed, often in complex positions of

abandon. The graphic designer's striving for clarity is manifest in the effort to precisely delimit the contours of the models, while complex compositions of diagonals involving downwards-pointing bodies recall the strong architectural quality of certain AbEx paintings, notably those of Franz Kline. The monumentality of the figures evokes Italian frescoes, but above all it is the result of needing to represent the tiniest details. What we see are simply bodies, rendered by an optical experience of great honesty. There is no way out, no easy alibi: these images are as factual as Minimalist work. And if we try for a moment to forget the erotic tradition of the nude in Western art, then what we will find here is a pure concentrate of art, the essence of a vision, for when you take as your subject humanity's smallest common denominator, you can allow yourself to concentrate on questions of space, forms and colors. Pearlstein does not confront us with nude bodies but with a painting, and this term needs to be understood in the strictest formalist tradition. Indeed Pearlstein's laconic, "minimalist" figuration moved the critic John Perreault to make this summary which is very close to Ad Reinhardt's "Art is" statements: "No stories; no allegories; no symbols. No hidden meanings; no obvious meanings. No philosophy, religion or psychology. No jokes. No political content. No illustration. No fantasy or imagination; no dreams; no poetry."⁽¹⁰⁾

A Melancholy Note

Nevertheless, it is hard not to be struck by the melancholy atmosphere of these paintings, and especially the languid positions of the bodies



«Model with Wooden Airplane». 2005. Huile sur toile. 91 x 122 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris)
Oil on canvas

l'icôneographie des objets dans la peinture de Pearlstein. Edward Lucie-Smith y voit une subversion du pop et le désir d'évoquer une «autre Amérique», plus vernaculaire. Michael Kimmelman s'émeut quant à lui, dans un tableau de 2002, de la présence d'un avion de ligne en chute libre. Les avions en difficulté étaient déjà fréquents dans les tableaux des années 1990, mais le critique a raison : leur maintien après le 11 septembre ne peut rien avoir d'innocent. «Je vois bien, mais je préfère ne pas... (11)», répond laconiquement l'artiste. Refuse-t-il d'attribuer une signification précise à ses motifs afin de conserver la prééminence du visuel ? «Je pense que le réalisme traditionnel avait beaucoup à voir avec la sociologie économique, et j'ai fait du mieux que je pouvais pour les éliminer... J'essaie de faire des tableaux que je puisse trouver intéressants à regarder (12)», déclare-t-il encore. Tout juste consent-il aujourd'hui à évoquer la possibilité d'un «symbolisme inconscient (13)». L'incertitude ménage une salvatrice zone de liberté, si bien que les tableaux demeurent de silencieuses énigmes. On l'avait compris à la lecture du parcours hors norme de Philip Pearlstein : sa peinture ne se laisse pas attraper facilement. ■

(1) Philip Pearlstein interviewé par Robert Storr in *Philip Pearlstein, since 1983*, Abrams, 2002.

(2), (3), (4) Pearlstein, entretien avec Leland Wallin, *Art International*, été 1979.

(5) S. Tillim, «Month in Review», *Arts Magazine*, avril 1963.

(6) Philip Pearlstein, «Figure Painting Today Are not Made in Heaven», in *Art News*, été 1962.

(7) Pearlstein cité par Michael Kimmelman dans le *NY Times*, 24 mai 2002.

(8) Pearlstein cité par Irving Sandler in *le Triomphe de l'art américain*, tome 2, éditions du Carré.

(9) Michael Kimmelman, *op cit*

(10) John Perreault cité par Alexis Worth in «Philip Pearlstein Fictions», catalogue de l'exposition à la Betty Cunningham Gallery, automne 2005.

(11) Michael Kimmelman, *op cit*.

(12) Robert Storr, *op cit*.

(13) Conversation avec l'artiste en janvier 2007.

PHILIP PEARLSTEIN

Né en/born 1924 à/in Pittsburgh

Vit et travaille à/lives and works in New York

Expositions personnelles récentes/recent shows:

2001 Robert Miller Gallery, New York

2002 The Art Gallery, University of Haifa, Israël

2003 Galerie Fahnenmann, Berlin

2004 Galerie Haas, Zurich ; Galerie Haas&Fuchs, Berlin ; Telluride Gallery of Fine Art, Telluride

2005 Betty Cunningham Gallery, New York ; The Century Association, New York ; Oregon State University, Gallery at Fairbanks Hall, Corvallis ; Frye Art Museum, Seattle

2006 Tweed Museum of Art, Duluth ; Lehigh University Art Galleries, Bethlehem

2007 Galerie Daniel Templon, Paris ; Betty Cunningham Gallery, New York

and the interiorized expressions of the faces. How can we resist drawing metaphysical conclusions? And this irrepressible urge to interpret is intensified when, as of 1982, objects start finding their way into the paintings. This was when, moving house, the artist suddenly became aware of all the antique sculptures, pieces of folk art, toys and so on that he had amassed over the years, and decided to include them in his compositions. In his work from now on we randomly come across puppets from every kind of origin, slightly wonky scale models of airplanes and airships, neon and articulated Mickey Mouses, fragments of weathervanes, inflatable rubber armchairs and wooden horses stripped from a carousel and neatly echoing the little picture that, all those years ago, would "save the life" of a young soldier. These objects gradually gain in importance and soon seem to be just as alive as the models. They have an uncanny presence. Moreover, the regular use of mirrors multiplies the rictus-grins on the faces of these threatening creatures. And if we reduce everything to the two dimensions of the painting, the "collisions" between bodies and sharp objects evoke scenes that may be erotic, cruel or comical, as with the plumbing fixtures of the 1950s. And whereas you might expect the toys to offset the general melancholy with a lighter note, they in fact heighten it because most of them are damaged and therefore bespeak the irremediable work of time. Many different hypotheses have been formulated regarding the iconography of objects in Pearlstein's paintings. Edward Lucie-Smith sees it as subverting Pop, showing a desire to evoke another, more vernacular America. Michael Kimmelman seizes on the commercial airplane in freefall spotted in a painting from 2002. While

there were plenty of struggling airplanes in the paintings of the 1990s, the critic is right: their continuation after 9/11 cannot be without significance. "I see it but I prefer not to," is Pearlstein's laconic reply.(11) Does he refuse to attribute precise meanings to his motifs in order to preserve the pre-eminence of the visual? Well, "I think that traditional realism had a lot to do with sociology and politics, and I've done my best to eliminate them... I'm trying to make a painting that is interesting for me to look at."(12) The most he will admit to is the possibility of "unconscious symbolism."(13) Uncertainty leaves a salutary area of freedom, and so the paintings remain silent enigmas. As Pearlstein's unusual career would tend to suggest, his painting is not easy to pin down. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Philip Pearlstein interviewé par Robert Storr in *Philip Pearlstein, Since 1983*, New York: Abrams, 2002.

(2), (3), (4) Pearlstein, interview with Leland Wallin, *Art*

(5) Sidney Tillim, "Month in Review," *Arts Magazine*, April 1963.

(6) Philip Pearlstein, "Figure Paintings Today Are not Made in Heaven," *Art News*, summer 1962.

(7) Pearlstein quoted by Michael Kimmelman in the *New York Times*, May 24, 2002.

(8) Pearlstein quoted by Irving Sandler in *The Triumph of American Art*.

(9) Michael Kimmelman, *loc. cit*.

(10) Quoted by Alexis Worth in "Philip Pearlstein Fictions," catalogue of the exhibition at the Betty Cunningham Gallery, fall 2005.

(11) Michael Kimmelman, *op. cit*.

(12) Robert Storr, *op. cit*.

(13) Conversation with the artist in 2007.



«Ridged Rock», 1956. Encre sur papier. 45 x 60 cm. Ink on paper