

GALERIE BRUNO BISCHOFBERGER

Founded 1963

Collaborations : réflexions sur mes expériences avec Basquiat, Clemente et Warhol'
Bruno Bischofberger



Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Bruno Bischofberger et Francesco Clemente, New York, 1984.
Photo: Beth Philipps

Au cours de l'hiver de 1983-1984, lors d'une des nombreuses visites de Jean-Michel Basquiat chez nous à Saint-Moritz, nous avons parlé de « collaborations », c'est-à-dire d'œuvres que des artistes ont réalisées ensemble. Nous avons abordé le sujet pour plusieurs raisons. Dans notre garage, Basquiat avait peint à l'acrylique une toile de 120 x 120 centimètres (pl. 1) en collaboration avec ma fille Cora, qui n'avait pas encore quatre ans alors. Et ils ont aussi fait un dessin sur une double page de mon livre d'or à Saint-Moritz (pl. 2). La technique primitive de bébé-enfant de ma fille et le style délibérément « primitif » de Basquiat s'accordaient parfaitement. Déjà, lors de ma première visite dans son atelier new-yorkais, en 1982, à ma question sur les artistes qui l'avaient influencé, il avait répondu : « Ce que j'aime vraiment et qui m'a influencé, ce sont les travaux d'enfants de trois ou quatre ans. » Le même livre d'or contenait, immédiatement avant, un pastel sur deux pages qui était une collaboration entre Cora et Francesco Clemente, daté de l'hiver précédent (janvier 1983 ; pl. 3). Encore quelques pages auparavant, à la date de mars 1982, figuraient deux dessins de Walter Dahn et Jiří Georg Dokoupil, qui, durant ce séjour chez nous à Saint-Moritz, avaient peint en collaboration plusieurs toiles à l'acrylique, dont une a été accrochée dans notre maison durant l'hiver de 1983-1984 (pl. 4).

¹ Il s'agit d'une version éditée d'un texte initialement paru in Tilman Osterwold (dir.), *Collaborations. Warhol, Basquiat Clemente*, cat. exp., Cassel, Museum Fridericianum, et Munich, Museum Villa Stuck, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1996, p. 108 sqq.

Toutes ces raisons nous ont poussés – Jean-Michel et moi-même – à parler de collaborations. Personnellement, le principe de telles œuvres me fascinait depuis un certain temps déjà : je connaissais des peintures créées en collaboration entre le XVe et le XIXe siècle et, naturellement, le « cadavre exquis » des surréalistes, et depuis plus de vingt ans je possédais une collaboration de 1961 à laquelle avaient participé Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle et Daniel Spoerri (pl. 5). J’ai également eu un tableau qui avait été peint conjointement par Enzo Cucchi et Sandro Chia (pl. 6), et, à partir de 1983, j’ai acheté mes premières œuvres des artistes new-yorkais David McDermott et Peter McGough. La conceptualité de ces tableaux me fascinait, car, à travers l’acte volontaire de collaborer, la théorie devenait plus apparente que dans les œuvres réalisées individuellement par les mêmes artistes.

J’avais remarqué aussi que le mouvement dit postmoderne reposait sur une certaine forme de collaboration conceptuelle, avec des artistes qui se référaient à d’autres artistes ou intégraient dans leur propre travail des parties de leurs œuvres. Parmi une multiplicité d’exemples possibles, j’aimerais citer l’influence de Caravage dans plusieurs des premières œuvres de Julian Schnabel (1980-1981 ; pl. 7), et de Jean-Antoine Watteau et d’Alberto Giacometti chez David Salle. Andy Warhol également, quand il a créé la série des « Reversal Paintings » (1979-1980), s’est inspiré de plusieurs de ses œuvres des années 1962-1963, dans une sorte d’auto-collaboration (pl. 8). Quand j’ai demandé à Sandro Chia, à Venise en 1980, pourquoi il avait copié assez fidèlement – certes dans son propre style – le tableau de la douche d’Ernst Ludwig Kirchner conservé au Museum of Modern Art de New York², il m’a répondu : « *Naturalmente, pesco nella pittura* » (« Naturellement, je pêche dans l’histoire de la peinture »). Cette déclaration programmatique, valable pour de nombreuses œuvres de la nouvelle peinture de l’époque, culmine dans l’œuvre conceptuel de Mike Bidlo – aboutissement radical de cette évolution –, qui reproduit de la manière la plus directe le travail d’autres artistes, ce qui pourrait être interprété par l’observateur non initié comme un simple plagiat. Mais c’est aussi une sorte d’ultra collaboration (pl. 9).

Le projet de demander à Andy Warhol s’il accepterait d’exécuter des œuvres en collaboration avec Basquiat et un autre jeune artiste que je représentais a pris forme dans mon esprit. J’étais devenu le principal marchand de Warhol quand, en 1968, il m’avait donné le « premier droit d’achat », qui a duré jusqu’à sa mort, en 1987. Au même moment il me disait qu’il pensait réaliser que des films dans le futur, et qu’il n’était pas sûr de continuer à peindre. Mais, peu de temps après, j’ai pu le convaincre de commencer la grande série des portraits privés, qui est devenue son revenu principal. Avec Warhol, j’ai aussi co-fondé *Interview Magazine* en 1969, dont je détenais 25 % des parts. J’ai eu l’idée pour Warhol de réaliser des portraits des gens disposés à se laisser photographier. Il aimait cette idée et me disait avec enthousiasme que ça lui donnait aussi une « Galerie Contemporaine », comme celles qu’il connaissait des volumes avec les portraits photographiques des personnages fameux exécutés par Nadar, Étienne Carjat et autres en France au milieu du XIXe siècle.

² Le tableau *Soldatenbad* (« Bain des soldats ») de 1915 montre des prisonniers de guerre russes nus sous la douche. Il appartenait au marchand d’art juif allemand Alfred Flechtheim et, après l’arrivée des nazis au pouvoir, il est devenu la propriété de Kurt Feldhäusser, collectionneur d’art et membre du parti national-socialiste. Après la mort de ce dernier, en 1945, il a été transféré par des voies détournées au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, puis finalement au Solomon R. Guggenheim Museum, de New York. En 2018, le Guggenheim a restitué le tableau aux héritiers d’Alfred Flechtheim.

Au début du mois d'octobre 1982, j'ai demandé à Warhol si je pouvais venir à la Factory avec Jean-Michel pour qu'il puisse le photographier afin de réaliser un portrait sur toile, en échange d'une œuvre du jeune artiste. J'avais cet accord avec Warhol depuis plusieurs années et j'avais déjà apporté nombre d'artistes, surtout ceux que j'avais exposés dans ma galerie à Zurich. Warhol faisait confiance à mon jugement et, par ce biais, il a su établir une relation avec la jeune génération. Mais là, Warhol était plutôt surpris et m'a demandé : « Penses-tu vraiment que Basquiat soit un artiste si important ? » et j'ai répondu : « Oui, sûrement. » Il ne connaissait pas bien les derniers travaux de Basquiat, il l'avait rencontré à une ou deux occasions et, chaque fois, il l'avait trouvé trop effronté. Pour se rapprocher de lui, Basquiat lui avait proposé le genre de petits dessins sur papier qu'il vendait dans la rue, mais Warhol demeurait très sceptique. J'ai alors raconté tout à Basquiat qui avait été enthousiasmé par cette nouvelle et je l'ai emmené à la Factory le 4 octobre, en fin de matinée, pour le présenter officiellement à Warhol.

Ce jour là, Warhol a réalisé une trentaine de photographies de Basquiat avec son Polaroid spécial portraits. Jean-Michel lui a demandé s'il pouvait également le photographier, ce qu'il a accepté. Puis Basquiat a demandé à Warhol s'il pouvait me confier son appareil pour que je les photographie, sous le nom de Warhol. Nous devions ensuite aller à côté pour le traditionnel buffet froid, mais Basquiat n'a pas souhaité rester. Nous avons à peine terminé le déjeuner – deux heures plus tard – que l'assistant de Basquiat est apparu avec un double portrait de Warhol et Basquiat sur une toile de 150 × 150 centimètres, encore fraîche : on y voyait Andy, à gauche, dans sa pose typique, le menton posé sur sa main, et Basquiat, à droite, les cheveux en bataille, tels qu'il les avait à l'époque. Le tableau s'intitulait *Dos Cabezas* (pl. 10). L'assistant avait couru la distance des dix à quinze pâtés de maisons qui sépare l'atelier de Basquiat, sur Crosby Street, de la Factory, sur Union Square, le tableau à la main parce qu'il ne rentrait pas dans un taxi.

Les visiteurs et les employés de la Factory se sont pressés pour voir le tableau, qui a fait l'admiration de tous. Le plus étonné était Andy, qui s'est exclamé, non sans humour : « Je suis vraiment jaloux, il est plus rapide que moi. » Peu après, Warhol réalisa un portrait de Basquiat sur plusieurs toiles tout aussi grandes : Basquiat avec sa coiffure sauvage, sérigraphié sur un fond du type « Oxidation³ », le même que celui des « Oxidations » ou « Piss Paintings » de 1978. Basquiat a ensuite peint deux autres portraits de Warhol : le premier en 1984, intitulé *Brown Spots* (pl. 11), qui représente Andy sous la forme d'une banane, le second en 1984-1985, où il porte des lunettes, une grande perruque blanche, et fait de la musculation avec un haltère dans chaque main.

À Saint-Moritz, j'avais déjà demandé à Jean-Michel Basquiat, s'il accepterait de collaborer avec Warhol, et peut-être un autre artiste. Très réceptif aux idées nouvelles, il avait accepté immédiatement. Sans doute avait-il envie de travailler avec le célèbre Warhol. Nous avons rapidement pensé à Francesco Clemente comme troisième artiste et décidé de l'inviter à se joindre à nous, après avoir envisagé Julian Schnabel comme autre possibilité. Évidemment, nous voulions être certains que Warhol accepterait d'y participer.

Jean-Michel connaissait et respectait Clemente, dont l'atelier n'était qu'à deux rues du sien. Au cours des années suivantes, il est même devenu très ami avec lui et son épouse, Alba. Il

³ Richard Marshall (dir.), *Jean-Michel Basquiat*, cat. exp., New York, Whitney Museum of American Art, New York, Harry N. Abrams, 1992, repr. p. 243.

connaissait également Schnabel depuis un certain temps, et était très impressionné par son travail et son succès. Mais Basquiat décida de ne pas lui proposer le projet de collaborations. Ainsi qu'il me l'a expliqué, il avait le sentiment qu'un artiste comme Schnabel, avec sa personnalité dominante, n'aurait pas pu s'empêcher d'influencer ou de commenter le travail des autres collaborateurs. Basquiat était hypersensible aux commentaires des autres artistes sur son travail. Il m'a raconté qu'une fois, alors qu'il demandait à Schnabel comment il trouvait une de ses œuvres qu'ils regardaient tous les deux, il s'était senti insulté, à mon avis à tort, ayant jugé sa réponse offensante et trop critique, alors que ce n'était certainement qu'une suggestion constructive de la part de Julian.

Au cours de l'été de 1983, Clemente avait peint à Skowhegan, dans le Maine, une suite de douze grands tableaux, que j'ai pu lui acheter et qui sont aussi une sorte de collaboration. Il avait tendu sur des châssis des fragments de décor de théâtre auxquels il avait ajouté ses propres inventions⁴. Au début de sa carrière, Schnabel aussi a peint, dans une sorte de collaboration, sur des surfaces qui présentaient une structure bien définie. En 1986, il a réalisé une série de décors pour des pièces de théâtre kabuki⁵, et l'année suivante Enzo Cucchi a également peint des décors pour quatre théâtres italiens⁶.

Pour créer des collaborations les plus spontanées possible, j'ai proposé à Basquiat que chaque artiste commence des toiles de manière indépendante – sans se concerter avec les autres sur l'iconographie, le style, la taille, la technique, etc. –, en sachant bien sûr que deux autres artistes travailleraient dessus par la suite, et qu'il faudrait donc laisser suffisamment d'espace mental et physique pour accueillir leur contribution. Puis chaque artiste enverrait une moitié des œuvres ainsi commencées à chacun des autres artistes, qui les transmettraient enfin à celui qui interviendrait en dernier.

Lors de mon séjour suivant à New York, j'ai présenté l'ensemble du projet à Andy Warhol et à Francesco Clemente. Tous deux l'ont trouvé intéressant, et, prêts à relever le défi, ils se sont mis au travail⁷.

Entre le 15 septembre et le 13 octobre 1984, j'ai exposé le groupe de quinze œuvres dans ma galerie de Zurich, dans le cadre d'une exposition intitulée « Collaborations. Basquiat, Clemente & Warhol », accompagnée d'une publication du même nom. Dans toutes les œuvres sur toile, Warhol avait employé la technique de sérigraphie qu'il utilisait depuis 1962. Dans deux d'entre elles, il a ainsi répété par procédé sérigraphique le premier panneau (peint par Basquiat et par Clemente), cinq fois dans les mêmes dimensions. Dans trois des œuvres, Basquiat aussi a utilisé une sérigraphie. Les trois grands dessins, auxquels les artistes ont travaillé chaque fois dans un ordre différent, ont été marouflés sur toile afin de pouvoir être exposés sans verre. Pour le dessin où il intervenait en dernier, Warhol a répété de nouveau le travail des deux autres par sérigraphie. Dans celui qu'il a lui-même commencé, il a dessiné, à l'aide d'un projecteur, deux logos GE (General Electric) et un vaisseau spatial, image issue d'une série de peintures pour enfants que je lui avais commandée pour une exposition l'année précédente. Dans la troisième œuvre sur papier,

⁴ Michael Auping, *Francesco Clemente*, cat. exp., Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, New York, Harry N. Abrams, 1985, pl. 7 et 8.

⁵ Julian Schnabel, *C.V.J. - Nicknames of maitre D's and other Excerpts from Life*, New York, Random House, 1987, p. 168-169 et 200-201.

⁶ Helmut Friedel, *Enzo Cucchi. Testa*, Munich, Lenbachhaus, 1987, vol. 2. (Documentation), p. 14 sqq, 43 sqq et 51.

⁷ J'ai suggéré que chaque artiste commence quatre œuvres à l'huile ou à l'acrylique et une sur papier.

Alba's Breakfast (pl. 12), commencée par Clemente, il a de nouveau peint un logo GE et une machine à laver, tous deux de couleur rouge, tout à fait dans le style des œuvres qu'il peignait à la main au début des années 1960.

À ma demande, Warhol a laissé à Basquiat et à Clemente le soin de choisir le titre des œuvres. Au cours de l'été de 1984, ma famille – ma femme, Yoyo, et nos quatre enfants, Lea, Nina, Cora et Magnus –, Basquiat et moi-même sommes allés à Rome afin de poser pour un portrait de famille exécuté par Clemente. Durant une pause dans la séance, Basquiat, Clemente et moi-même sommes allés non loin de là au restaurant Casa del Popolo, qui a donné son nom à l'un des tableaux (pl. 13). Les deux artistes ont discuté des titres possibles à donner aux quinze œuvres sur la base des grands transparents que j'avais apportés. L'une d'elles, *Ex-Ringeye* (pl. 14), avait été commencée par Warhol et terminée par Basquiat, qui avait entouré d'un anneau blanc la tête de la figure centrale, exécutée par Clemente, et ajouté d'autres anneaux blancs autour des yeux. Après une discussion entre les deux artistes et d'un commun accord, les cercles autour des yeux ont été retirés.

Au cours de ce voyage en avion privé, qui nous a emmenés voir Enzo Cucchi à Ancône, puis Miquel Barceló à Majorque, Basquiat m'a dit, en évoquant la contribution de Warhol dans *Alba's Breakfast* : « Andy est un peintre fantastique ! Il peint à la main aussi bien qu'à ses débuts. Je vais essayer de le convaincre de s'y remettre. »

Quand j'ai rencontré Warhol, près de six mois plus tard, au printemps de 1985, lors d'une de mes visites presque mensuelles à New York, il m'a avoué que Jean-Michel et lui avaient réalisé depuis plusieurs mois, à la Factory, un grand nombre de collaborations. Il paraissait un peu gêné, sans doute parce qu'ils ne m'en avaient pas parlé plus tôt, ni l'un ni l'autre. Il a ajouté que, selon eux, je n'étais pas dans une position privilégiée par rapport à ces œuvres, puisque ce n'étaient pas des commandes de ma part, contrairement aux œuvres de collaboration à trois. J'ai accepté son argument, mais il a reconnu immédiatement que j'étais néanmoins la personne la mieux placée pour acheter ces tableaux – puisque j'étais son marchand et celui de Basquiat –, et ils ont accepté de me les confier. Il m'a montré un bon nombre de ces œuvres – de grande taille, d'environ 200 × 300 centimètres pour la plupart, certaines de 300 × 500 ou 600 centimètres, quelques-unes de 200 × 150 centimètres –, qui m'ont à la fois surpris et enthousiasmé. Dans l'ensemble, Warhol adoptait un style de type affiche avec des agrandissements héraldiques peints à la main d'images publicitaires, de titres de journal et de logos d'entreprise, mais en ajoutant aussi des coups de brosse très libres, comme dans certaines de ses premières œuvres, celles de 1961 et du début de 1962. Basquiat, qui était généralement le second à intervenir, fusionnait son iconographie spontanée, expressive et expansive avec celle de Warhol. Il est d'ailleurs surprenant que lui aussi ait utilisé la sérigraphie dans beaucoup de tableaux qu'il a entamés et sur lesquels Warhol est généralement intervenu en second. Je leur ai acheté un groupe de vingt-six tableaux en grand format, et nous avons décidé d'en exposer une partie à New York ; notre choix commun s'est porté sur la Tony Shafrazi Gallery. Andy avait particulièrement envie de présenter ces collaborations dans Downtown plutôt que dans les quartiers résidentiels d'Uptown, car, comme il le disait, la scène artistique y était plus vivante et plus jeune. L'exposition a eu lieu à la fin du mois de septembre 1985, avec seize des tableaux que j'avais achetés et donnés en consignment à Tony Shafrazi. Les critiques ont été presque unanimement négatives. Dans *The New York Times* du 20 septembre, Vivien Raynor a parlé de manipulations de la part de Warhol, qui faisait de Basquiat sa mascotte.

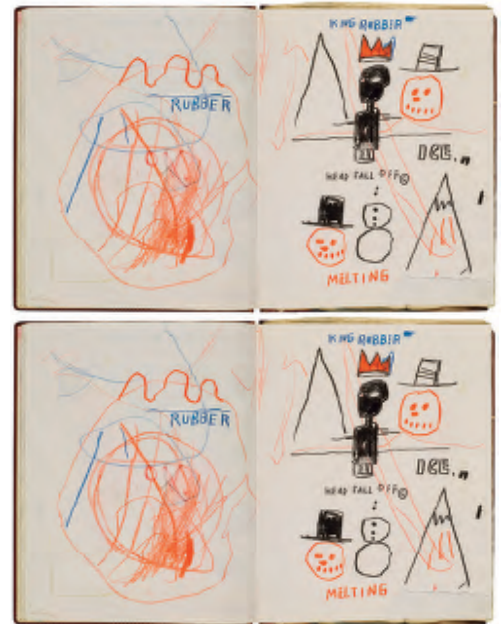
Après vingt années comme marchand d'art, j'avais l'habitude. Parmi mes expositions les meilleures et les plus importantes, presque toutes avaient reçu des critiques très négatives. J'ai toujours pensé que cela permettait de maintenir l'esprit créatif et combatif des artistes et d'éviter qu'ils ne se reposent sur leurs lauriers. Trop acclamé, un artiste risque en effet de perdre de sa combativité. Warhol était habitué à cela, mais Basquiat, qui espérait gagner en notoriété grâce à cette exposition et à cet « adoubement » par le célèbre Warhol, fut déçu par les critiques et décida pratiquement de mettre fin à ses séances de peinture à la Factory. Andy n'était pas très heureux, parce qu'il avait apparemment des projets en vue. Parmi les œuvres tardives en grand format, peintes à la main par Warhol et exposées par sa succession après sa mort, quantité d'entre elles me semblent avoir été conçues - d'un point de vue stylistique et iconographique - comme des collaborations auxquelles Basquiat n'a pas apporté sa contribution⁸.

⁸ Collectif, *Andy Warhol. Heaven and Hell are Just One Breath Away! Late Paintings and Related Work 1984-1986*, New York, Gagosian Gallery et Rizzoli, 1992, repr. p. 128-30, 51-54, 60-61, 66-67, 76-77, 95, 105, 114-115, 123-126 et 137.

Planches :



1. Jean-Michel Basquiat et Cora Bischofberger, Untitled (Pakiderm), 1983. Acrylique et bâton d'huile sur toile, 120 × 120 cm. Collection Cora Sheibani-Bischofberger



2. Jean-Michel Basquiat et Cora Bischofberger, Untitled (livre d'or de Chesa Lodisa, Saint-Moritz, no 1 / 2), 1984. Techniques mixtes sur papier, 30 × 47,4 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



3. Francesco Clemente et Cora Bischofberger, « San Maurizio » (livre d'or de Chesa Lodisa, Saint-Moritz, no 1 / 2), 1983. Pastel et crayon sur papier, 30 × 47,4 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



4. Walter Dahn et Dokoupil, Ein Herz für Bruno, 1982. Acrylique sur toile, 120 × 90 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



5. Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et Daniel Spoerri, *Untitled* (11, 12 and 13th of January), 1961. Assemblage sur bois, 45 × 48,3 × 5 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



6. Sandro Chia et Enzo Cucchi, *Tre o quattro artisti secchi*, 1979. Huile sur toile, 200 × 256 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



7. Julian Schnabel, *The Exile*, 1980. Huile, bois de cervidé, pigment doré et techniques mixtes sur bois, 229 × 305 × 63 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



8. Andy Warhol, *Retrospective*, 1978. Acrylique et sérigraphie sur toile, 203 × 203 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



9. Mike Bidlo, *Not Picasso (Les Demoiselles d'Avignon, 1907)*, 1984. Huile sur toile, 244 × 234 cm. Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



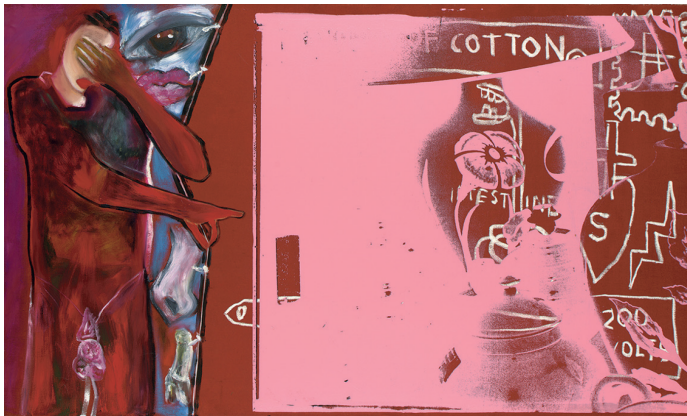
10. Jean-Michel Basquiat
Dos Cabezas, 1982
Acrylique et bâton d'huile sur toile sur
châssis en bois, 152,4 × 152,4 cm
Collection particulière. Courtesy Gagolian



11. Jean-Michel Basquiat
*Brown Spots (Portrait of Andy Warhol
as a Banana)*, 1984
Acrylique et bâton d'huile sur toile,
193 × 213 cm
Collection particulière. Courtesy Galerie
Bruno Bischofberger, Männedorf-Zurich,
Suisse



12. Jean-Michel Basquiat,
 Francesco Clemente et Andy Warhol
Alba's Breakfast, 1984
 Technique mixte sur papier marouflé sur
 toile, 117 × 150 cm Collection
 Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse



13. Jean-Michel Basquiat,
 Francesco Clemente et Andy Warhol
Casa del Popolo, 1984
 Acrylique, encre sérigraphique et bâton
 d'huile sur toile,
 128 × 215 cm
 Collection particulière



14. Jean-Michel Basquiat,
 Francesco Clemente et Andy Warhol
Ex-Ringeye, 1984. Techniques mixtes sur
 toile, 122 × 167,5 cm. Collection Würth



Ex-Ringeye, 1984. Première version