

COMPTE RENDU CRITIQUE D'EXPOSITION
MME SABRINA DUBBELD
MAÎTRESSE DE CONFÉRENCES
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ



WARHOL, POLLOCK
Y OTROS ESPACIOS AMERICANOS
MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA,
MADRID LE 18/12/2025 ET LE 08/01/2026

MACILON DOS SANTOS SOUSA
LICENCE 3 ARTS PLASTIQUES 2025-2026
HISTOIRE ET THÉORIE DE L'ART CONTEMPORAIN

INTRODUCTION

L'exposition Warhol, Pollock y otros espacios americanos, présentée au Museo Nacional Thyssen-Bornemisza à Madrid, propose une traversée singulière de l'art américain de l'après-guerre. Plutôt que d'opposer frontalement abstraction et pop art, expressionnisme gestuel et culture de l'image, le parcours s'organise autour d'un fil conducteur plus transversal : celui de l'espace. L'exposition ne se contente pas de montrer des œuvres, elle met en scène des manières d'habiter, de produire et d'éprouver l'espace pictural.

Dès les premières salles, le visiteur est confronté à des dispositifs qui déplacent profondément la position du regardeur. L'espace n'y apparaît jamais comme un simple support neutre de l'image. Il devient tour à tour champ d'action, surface d'inscription, système de reproduction, dispositif de montage, environnement perceptif, puis expérience presque métaphysique. À travers Pollock, Warhol et d'autres artistes américains, l'exposition dessine ainsi une histoire de la peinture où l'enjeu principal n'est plus la représentation du monde, mais la transformation des conditions mêmes du visible.

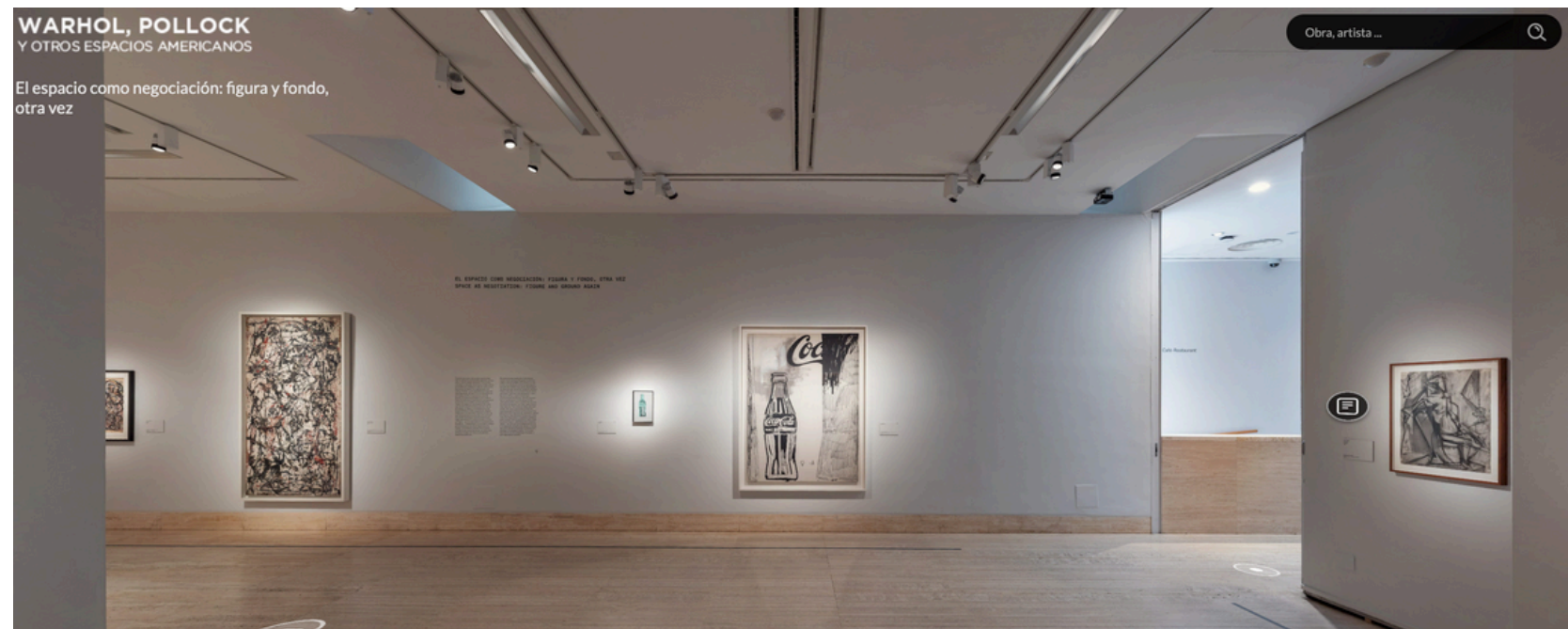
Cette approche curatoriale engage directement le corps du spectateur. Les choix scénographiques — formats monumentaux, rythmes d'accrochage, jeux de lumière, alternance entre saturation et raréfaction des œuvres — construisent une expérience qui oscille entre immersion, circulation et retrait. Regarder ne consiste plus seulement à reconnaître des formes ou des styles, mais à traverser des régimes spatiaux hétérogènes, qui sollicitent tour à tour le mouvement, la comparaison, la perte de repères et le face-à-face silencieux avec la surface.

À travers cette progression, l'exposition met en évidence une mutation majeure de l'art américain d'après 1945 : le passage d'un espace conçu comme lieu de projection ou de profondeur à un espace pensé comme médium à part entière. La toile ne représente plus un espace, elle est un espace. Elle enregistre des gestes, organise des flux d'images, fabrique des environnements perceptifs ou ouvre des champs mentaux. L'espace devient ainsi un opérateur critique, révélant les liens entre corps, image, reproduction, mémoire et disparition.

Dès lors, on peut formuler la problématique suivante : comment l'exposition Warhol, Pollock y otros espacios americanos construit-elle une lecture de l'art américain non pas à partir des styles, mais à partir des transformations de l'espace pictural et de l'expérience du regard ?

Ce compte rendu critique se propose d'analyser le parcours comme une succession de régimes spatiaux. Il s'agira d'abord d'étudier comment l'exposition interroge la négociation entre figure et fond, puis comment l'espace devient expérience et trace chez Pollock. On examinera ensuite la manière dont, avec Warhol, le fond se transforme en surface reproductible, avant d'aborder les dispositifs de répétition et de montage. On analysera enfin la dissolution progressive des repères spatiaux et l'émergence d'un espace plus mental et métaphysique, où la peinture ne relève plus de la représentation mais d'une condition perceptive.

I. L'ESPACE COMME NÉGOCIATION : FIGURE ET FOND, ENCORE UNE FOIS



Dès l'entrée dans l'exposition, le visiteur est confronté à une problématique fondatrice de l'art moderne : la relation instable entre la figure et le fond. Cette première section pose un cadre théorique et perceptif essentiel : l'espace n'est plus un simple contenant neutre, mais un champ de tensions, de négociations et de déplacements constants.

Les œuvres présentées ici, notamment celles de Jackson Pollock, plongent immédiatement le regard dans des surfaces denses où toute hiérarchie traditionnelle disparaît. Il n'y a plus de centre, plus de sujet clairement identifiable, plus d'arrière-plan stable. Le fond envahit la figure, la figure se dissout dans le fond. La surface devient un espace continu, vibrant, saturé de gestes, de traces et de rythmes. L'œil ne peut s'accrocher à aucun point fixe : il circule, dérive, se perd.

Chez Pollock, le dripping transforme la toile en un véritable champ d'action. La peinture n'organise plus un espace illusionniste, mais enregistre un événement : celui du corps en mouvement, du geste, de la projection. L'espace pictural devient le lieu d'une négociation permanente entre contrôle et hasard, apparition et effacement, présence et dissolution.

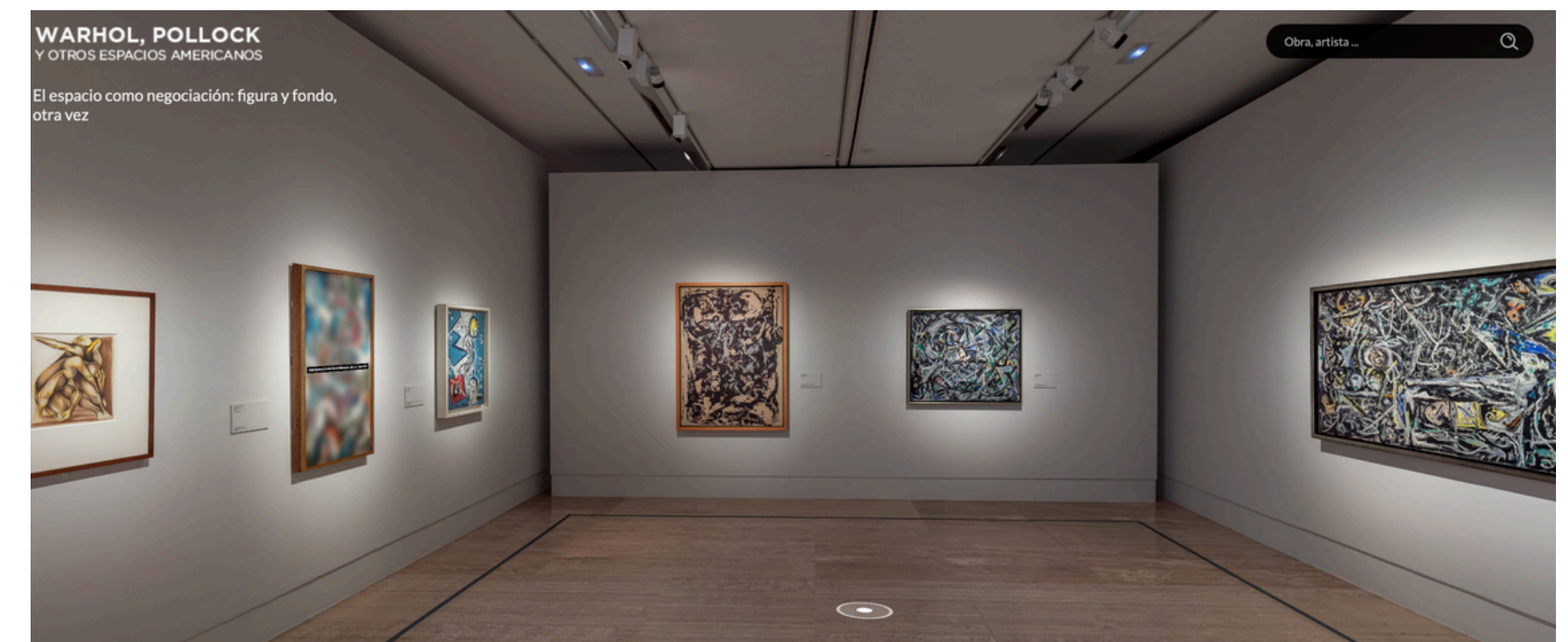
Ce qui pourrait être perçu comme un « fond » agit désormais comme un sujet à part entière.

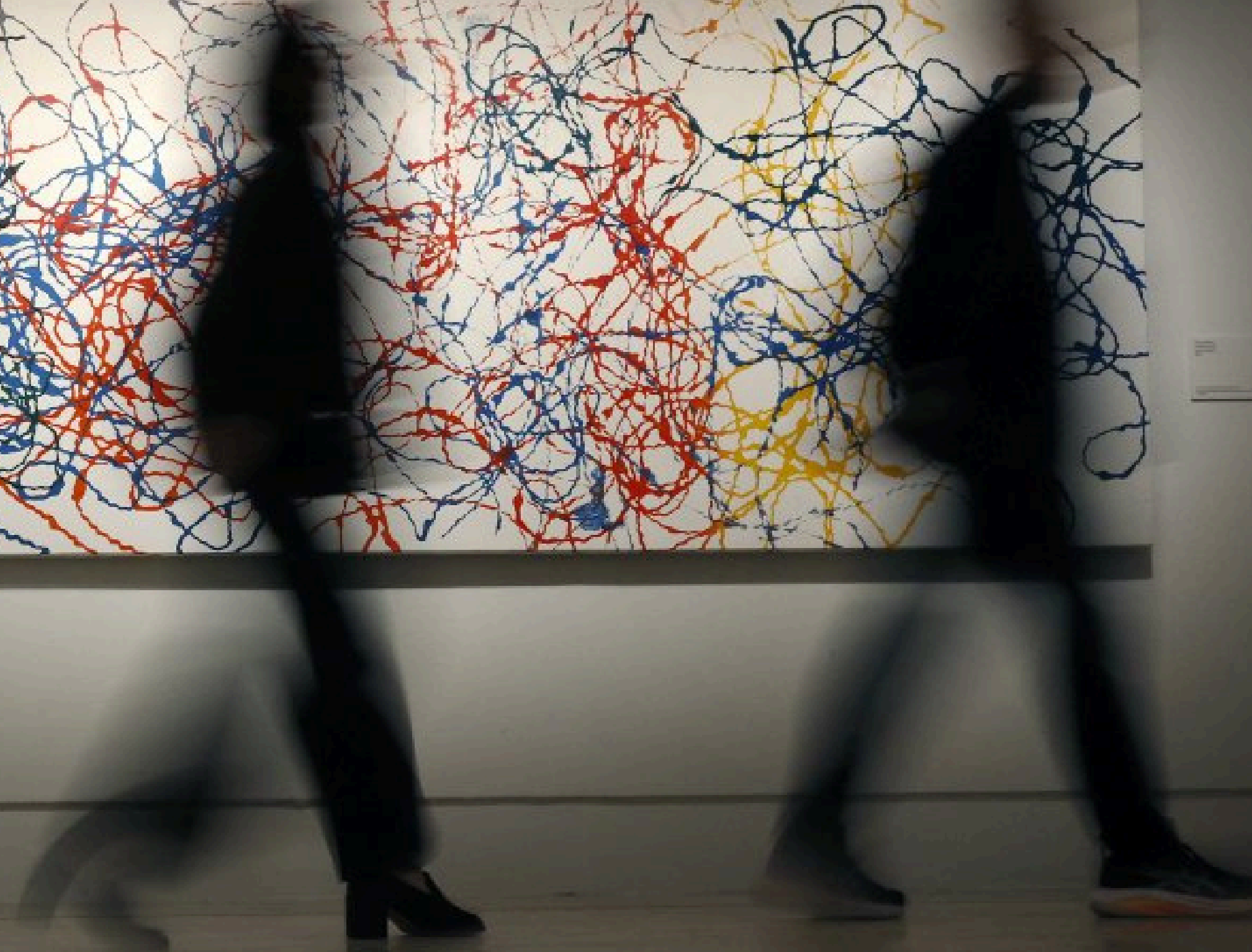
En regard, certaines œuvres issues de l'univers de Warhol introduisent déjà une autre forme de trouble. Même lorsque des figures reconnaissables subsistent, elles ne s'imposent plus comme centre de gravité.

Elles sont absorbées par des traitements de surface, par la répétition, par l'aplatissement, par des effets de sérialité qui neutralisent la profondeur. Le fond n'est plus secondaire : il devient structure, motif, système.

Cette première partie agit ainsi comme un seuil perceptif. Elle oblige le spectateur à abandonner une lecture classique de l'image. L'espace n'est plus donné, il se construit dans l'expérience du regard. La peinture ne représente plus un espace : elle est un espace. Un espace instable, ouvert, sans hiérarchie, où figure et fond ne cessent de se redéfinir mutuellement.

Ce premier accrochage prépare le parcours entier de l'exposition : comprendre comment, dans l'art américain de l'après-guerre, l'espace devient un enjeu central, non plus comme décor, mais comme matière, comme structure et comme question.





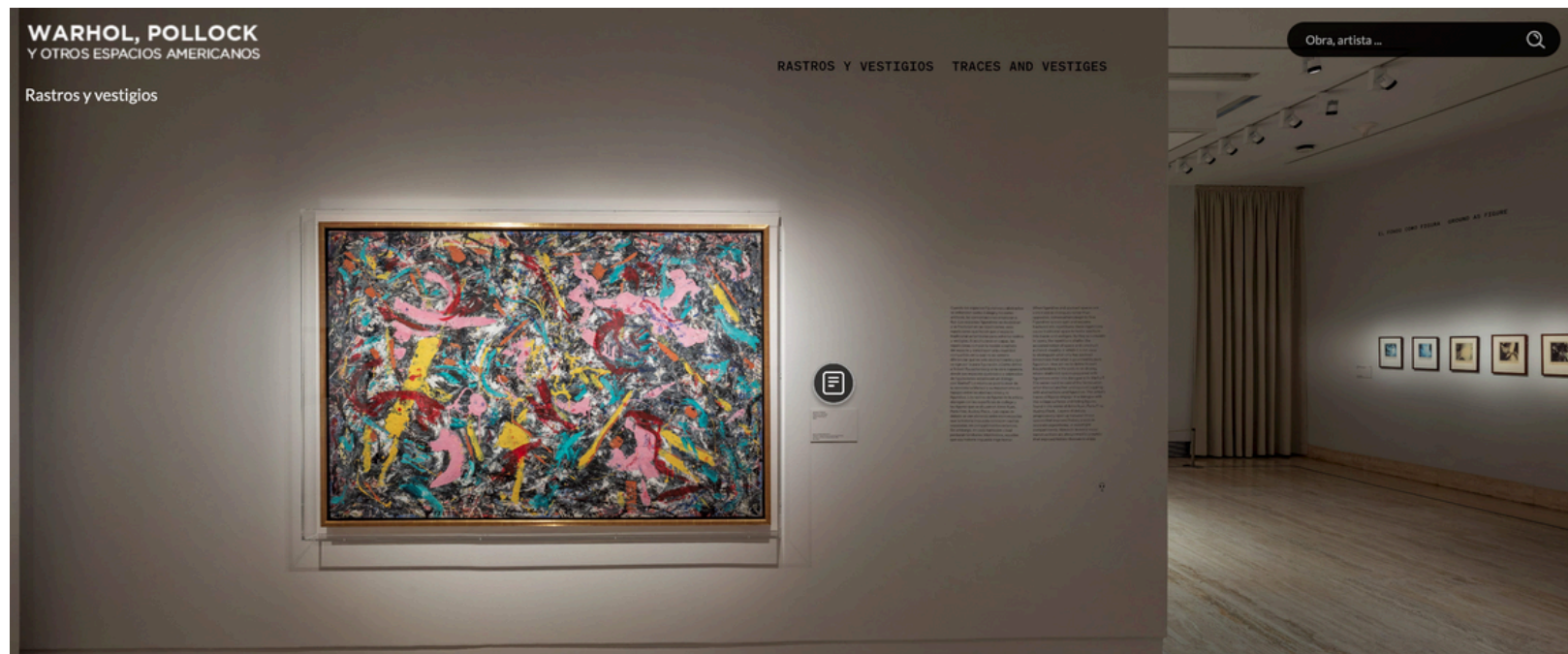
II. L'ESPACE COMME EXPÉRIENCE ET COMME TRACE

Après avoir posé l'espace comme un lieu de négociation instable entre figure et fond, l'exposition conduit le visiteur vers une première expérience pleinement immersive. Dans les salles consacrées à Jackson Pollock, l'espace ne se donne plus comme un simple support de l'image, mais comme un véritable champ d'expérience.

Le parcours installe immédiatement une tension entre déplacement du regard, engagement corporel et perte de repères traditionnels. Les grandes toiles, disposées frontalement et largement espacées, imposent une relation physique à l'œuvre : le corps du spectateur est sollicité avant même toute tentative d'interprétation.

La section intitulée *Rastros y vestigios* (Traces et vestiges) place au centre du dispositif la question du geste et de la mémoire. Les surfaces picturales apparaissent saturées de signes, d'éclaboussures et de superpositions qui abolissent toute hiérarchie entre figure et fond. Il n'y a plus de centre, plus de scène, plus de profondeur construite : la toile devient un champ continu, où chaque trace est à la fois événement plastique et résidu d'une action passée. L'espace n'est plus représenté, il est produit.

Dans ces œuvres, Pollock ne compose pas, il enregistre. La peinture fonctionne comme une surface d'inscription où se déposent des mouvements, des rythmes, des chocs.



Ce que le spectateur perçoit n'est pas seulement une image, mais un temps cristallisé. L'espace pictural devient un espace mental, presque archéologique : il conserve les vestiges d'un corps en action sans jamais en livrer le récit. La toile n'est plus fenêtre, mais sol, mur, arène.

Le dispositif scénographique renforce cette expérience. Les formats monumentaux, l'éclairage rasant et la neutralité des murs accentuent la sensation d'immersion. Le regard ne peut se fixer durablement : il est contraint d'errer, de circuler, de se perdre dans les entrelacs de lignes et de coulures. Le spectateur ne contemple pas une composition, il traverse visuellement un champ de forces.

Cette séquence approfondit ainsi l'un des enjeux majeurs du parcours : l'espace américain qui se dessine ici n'est pas un paysage, mais un territoire d'actions, de tensions et de traces. La peinture devient le lieu d'une négociation permanente entre présence et disparition, construction et effacement.

C'est à partir de cette expérience de l'espace comme trace que l'exposition ouvre progressivement vers d'autres formes de spatialités, où l'image, l'objet et le signe vont reconfigurer, autrement, notre manière d'habiter le regard.

WARHOL, POLLOCK
Y OTROS ESPACIOS AMERICANOS

Obra, artista ... 

Rastros y vestigios

EL FONDO COMO FIGURA GROUND AS FIGURE



III. LE FOND COMME FIGURE : RÉPÉTITION, REPRODUCTION ET SURFACE DE L'IMAGE



Chez Warhol, notamment, la répétition agit comme un véritable opérateur spatial. Ce n'est plus la profondeur qui construit l'espace, mais la multiplication. Chaque image renvoie à une autre, et c'est cette mise en réseau qui produit la spatialité de l'œuvre. Le fond n'est plus ce qui soutient la figure : il est ce qui la génère, ce qui la rend possible comme image. On ne regarde plus un sujet, on traverse un système visuel.

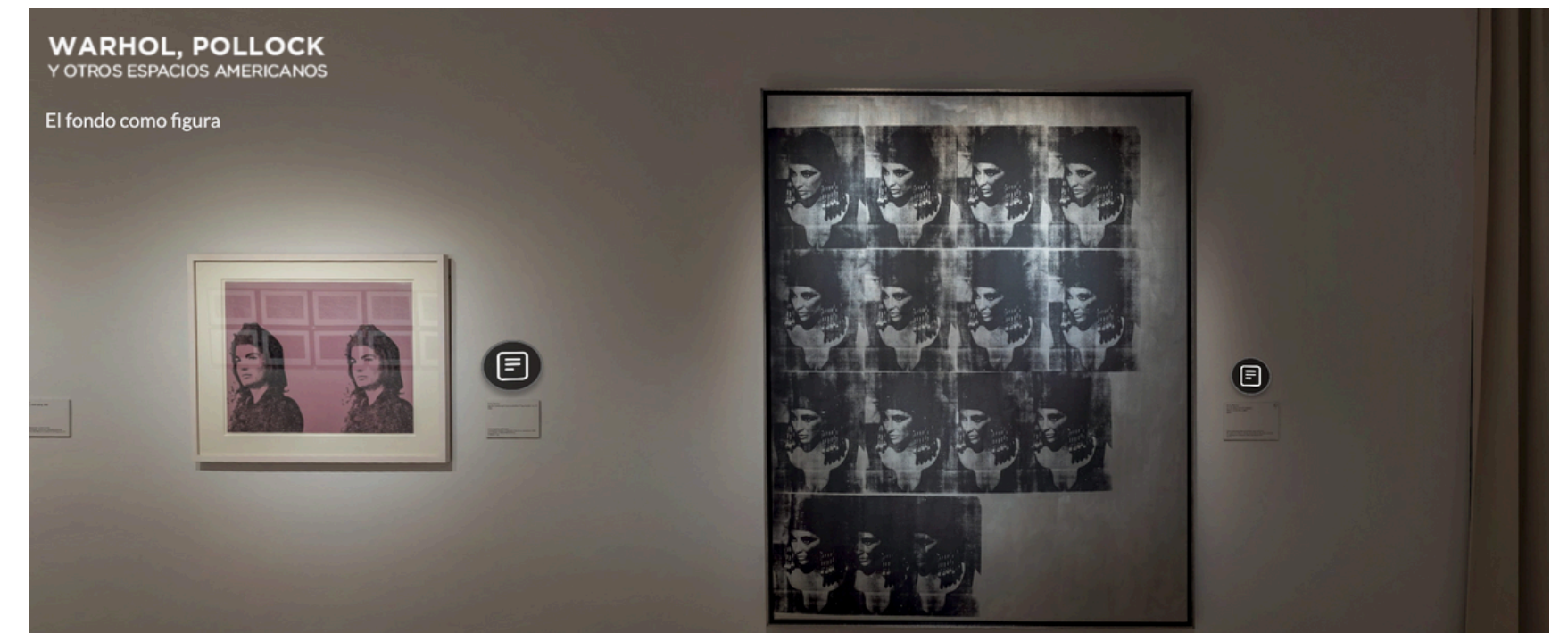
Cette salle marque ainsi un renversement fondamental par rapport à Pollock. Là où l'expressionnisme abstrait faisait de la toile le lieu d'une présence, Warhol en fait le lieu d'une distance. L'espace ne conserve plus les vestiges d'un geste ; il organise la circulation froide et presque impersonnelle des images. Le corps du spectateur n'est plus convoqué comme prolongement du corps de l'artiste, mais comme regardeur pris dans un flux visuel qui le dépasse.

L'exposition montre ici que l'espace américain ne se transforme pas seulement sur le plan formel, mais aussi sur le plan culturel et politique. Il devient l'espace de la reproductibilité, de la diffusion et de la consommation des images. Le fond, devenu figure, signale l'effacement progressif de la profondeur au profit d'une surface active, où se jouent désormais les rapports entre art, médias et société.

Après l'immersion gestuelle et presque archéologique proposée par les salles consacrées aux traces et vestiges, le parcours opère un glissement décisif. La section intitulée El fondo como figura introduit une nouvelle manière de concevoir l'espace pictural : celui-ci n'est plus produit par l'action du corps, mais par la répétition mécanique, la sérialité et la circulation des images.

Ici, le fond cesse d'être un arrière-plan neutre pour devenir motif, structure et système. Les œuvres exposées — photographies, sérigraphies, images démultipliées — construisent un espace où la figure n'émerge plus d'un champ, mais se dissout dans un réseau de copies. Le visage, le corps, l'objet ne sont plus des centres visuels : ils apparaissent comme des unités reproductibles, interchangeable, prises dans une logique de grille et de séquence.

La scénographie accentue cette mutation. Les œuvres sont accrochées en ensembles réguliers, parfois en bandes horizontales, parfois en dispositifs muraux qui évoquent l'archive, le contact sheet ou le mur d'images. Le regard n'est plus happé par une surface unique, mais fragmenté, sollicité de manière discontinue. L'espace d'exposition se rapproche d'un espace médiatique : il ne propose plus une expérience immersive, mais une circulation de signes.



WARHOL, POLLOCK
Y OTROS ESPACIOS AMERICANOS

Obra, artista ... 

El fondo como figura



IV. RÉPÉTITIONS ET FRAGMENTS : L'ESPACE COMME PROCÉDÉ ET COMME MONTAGE

Après la salle où le fond devenait figure et où l'image se constituait comme système reproductible, le parcours se déploie vers une nouvelle configuration spatiale : celle de la répétition et du fragment. La section Repeticiones y fragmentos approfondit la logique warholienne de la série, tout en la déplaçant vers une réflexion plus large sur le statut de l'image et sur la construction d'un espace par variation.

Les œuvres présentées reposent sur un même motif répété – ici la chaise électrique – décliné selon des traitements chromatiques différents, des altérations de contraste et des glissements de netteté. Ce n'est plus seulement l'image qui se répète, mais la perception elle-même qui se dérègle. Chaque tableau est à la fois identique et différent, reconnaissable et instable. L'espace de l'exposition devient alors un espace de montage : le spectateur ne regarde plus une œuvre isolée, mais une séquence visuelle.

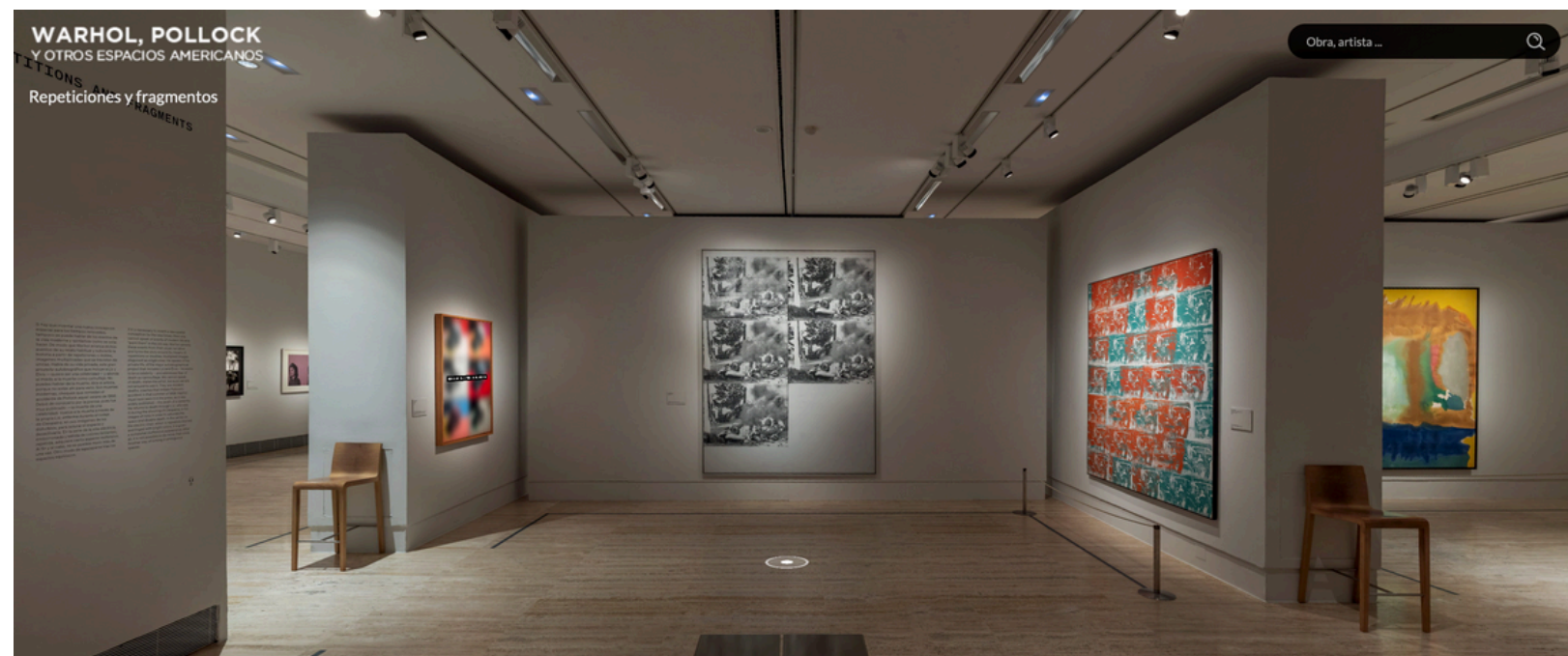
La scénographie renforce cet effet. Les séries sont accrochées frontalement et alignées, créant une rythmique presque cinématographique. Le regard est contraint de se déplacer latéralement, de comparer, de mesurer des écarts. L'espace ne se donne plus comme profondeur, ni comme immersion, mais comme déroulement. Ce qui se construit ici, c'est un temps visuel : celui de la répétition, de l'usure du regard et de la perte progressive de l'impact initial de l'image.



La fragmentation joue un rôle central dans ce dispositif. Chaque image semble être le fragment d'un ensemble plus vaste, d'un flux iconographique qui excède le cadre. La chaise électrique, motif chargé politiquement et symboliquement, se trouve peu à peu vidée de sa violence immédiate pour devenir une forme, une structure, presque un motif. Ce processus de désactivation est précisément ce qui fait espace : l'exposition ne montre pas un sujet, elle montre la manière dont un sujet circule, se transforme et se dissout dans la répétition.

Cette salle marque ainsi un basculement décisif. L'espace américain qui se dessine ici est celui des médias, de l'archive et de la reproductibilité industrielle. L'œuvre n'est plus événement, mais échantillon ; elle ne se présente plus comme présence, mais comme occurrence parmi d'autres. Le spectateur n'est plus face à une image, mais pris dans un réseau de variations qui met en crise toute tentative de fixation du sens.

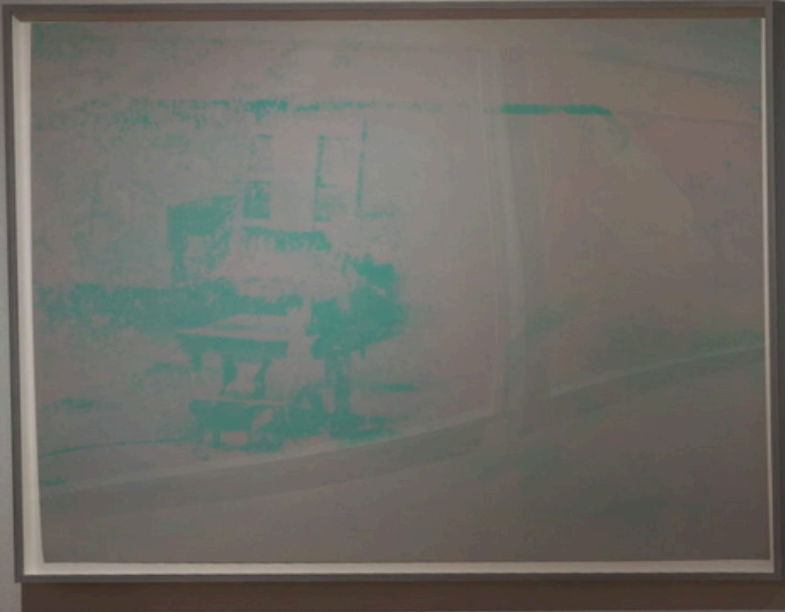
Par la répétition et le fragment, l'exposition montre que l'espace de l'art après 1960 devient un espace de circulation, de sélection et de montage. Ce n'est plus le geste qui produit l'espace, ni seulement la surface, mais le dispositif même de la série, qui transforme le regard en opération critique.



WARHOL, POLLOCK
Y OTROS ESPACIOS AMERICANOS

Obra, artista ... 

Repeticiones y fragmentos



V. ESPACES SANS HORIZONS : DISSOLUTION DU PAYSAGE ET PERTE DE REPÈRES



La peinture n'y apparaît plus comme un geste expressif violent, mais comme un lent processus de dépôt, d'absorption et de disparition. On n'est plus face à une image, mais face à un milieu, à un espace sans orientation.

Les œuvres latérales, aux teintes plus saturées mais toujours instables, prolongent cette impression. Elles ne proposent pas de motif identifiable, mais des zones, des matières, des accumulations. L'espace pictural devient un environnement plutôt qu'une composition. Le regard ne sait plus où se poser : il circule, se perd, glisse à la surface.

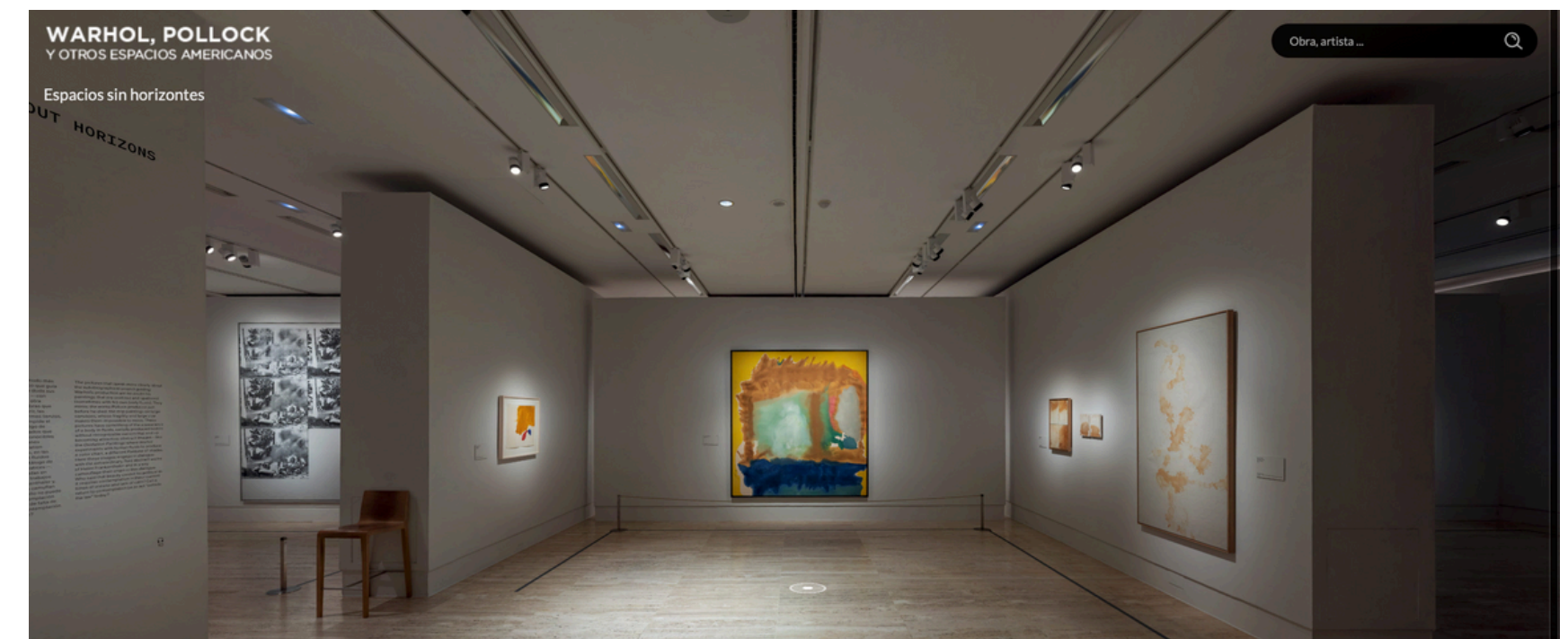
L'absence d'horizon empêche toute lecture paysagère classique et place le spectateur dans une relation corporelle à l'œuvre, presque immersive. La peinture ne construit plus un monde : elle en propose l'empreinte, le résidu sensible. L'espace n'est plus organisé, il est éprouvé.

Cette séquence ouvre ainsi la peinture américaine vers une spatialité plus instable et plus mentale, où les repères perceptifs se dissolvent et où l'espace cesse d'être un cadre pour devenir une condition d'expérience.

Cette salle marque un tournant sensible dans le parcours. Après les jeux de traces, de répétitions et d'inversions figure/fond, le visiteur entre dans un espace presque silencieux, dominé par de grandes surfaces claires, peu contrastées, où toute référence stable semble s'effacer.

Le titre Espaces sans horizons annonce déjà cette perte de repères. Ici, il n'y a plus de ligne d'horizon, plus de haut ni de bas clairement identifiables, plus de profondeur construite. L'espace pictural ne se déploie plus comme une scène, mais comme une étendue indéterminée.

La grande toile centrale, aux tonalités blanches, ocres et diluées, fonctionne comme un champ sans limites. Elle évoque à la fois un mur, un paysage effacé, une peau ou une surface altérée par le temps. Les coulures et les auréoles rappellent des traces d'humidité, des vestiges, des empreintes presque organiques. e à un milieu, à un espace sans orientation.



WARHOL, POLLOCK
Y OTROS ESPACIOS AMERICANOS

Obra, artista ... 

Espacios sin horizontes



VI. L'ESPACE COMME MÉTAPHYSIQUE : VERS UNE PEINTURE DU SEUIL

Après les sections consacrées aux traces, à la répétition et à l'effacement de l'horizon, le parcours s'assombrit nettement. Le changement de lumière, l'élargissement des formats et la raréfaction des œuvres produisent une atmosphère presque méditative. L'espace d'exposition cesse ici d'être seulement un lieu de circulation ou de confrontation visuelle : il devient un espace d'immersion, proche d'une expérience intérieure.

Les grandes toiles sombres, fragmentées en champs colorés – rouges, verts, bleus profonds, gris – n'organisent plus l'espace par la composition, mais par la présence. On ne distingue ni scène, ni figure, ni véritable profondeur. Chaque toile fonctionne comme un seuil : un champ de couleur surgissant de l'obscurité, suspendu entre apparition et disparition. L'espace pictural ne renvoie plus au monde extérieur, mais à une forme d'état mental.

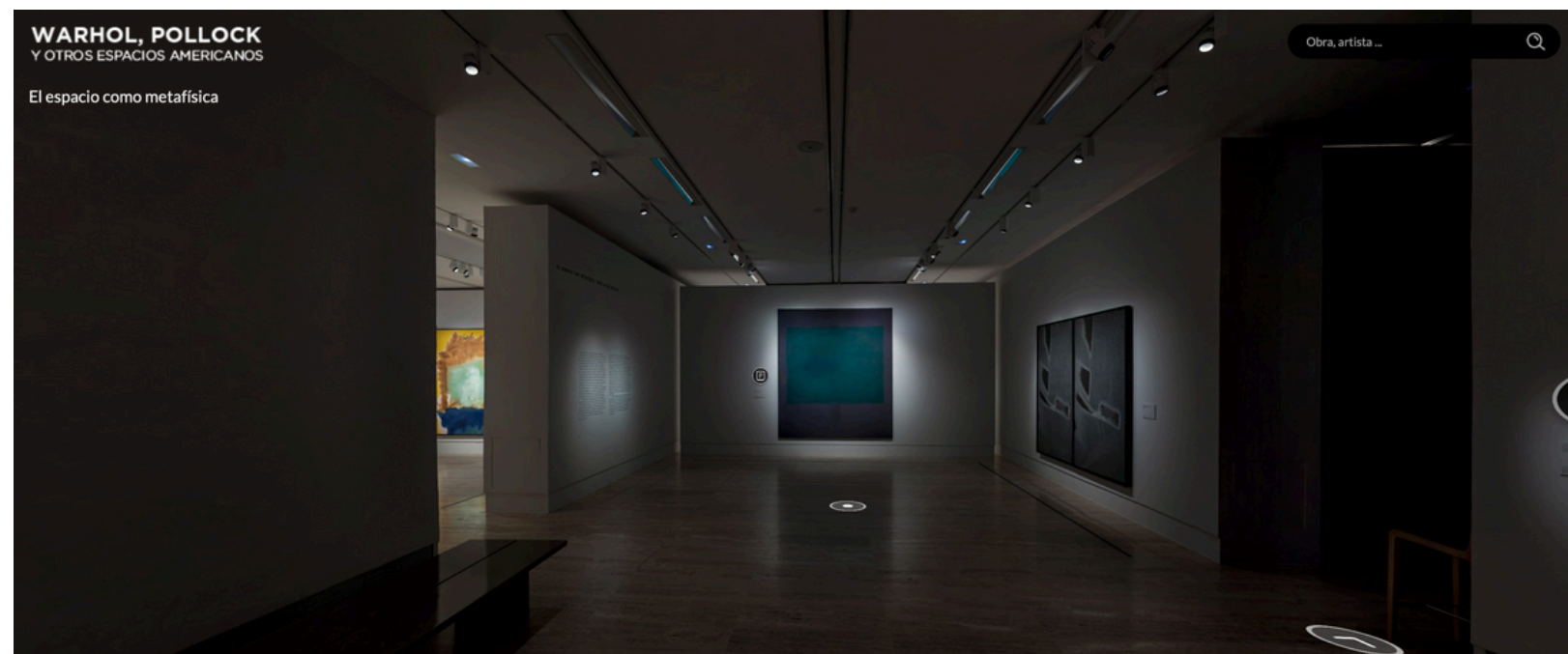
La matérialité de la peinture demeure pourtant perceptible : frottements, superpositions, zones opaques ou vibrantes. Mais ces éléments ne construisent plus un « champ d'action » comme chez Pollock. Ils produisent au contraire une impression de silence, voire de retrait.



L'œuvre ne documente plus un geste : elle semble retenir quelque chose. Ce qui est donné à voir n'est pas l'acte, mais sa trace refroidie, comme si la peinture avait traversé un temps de latence.

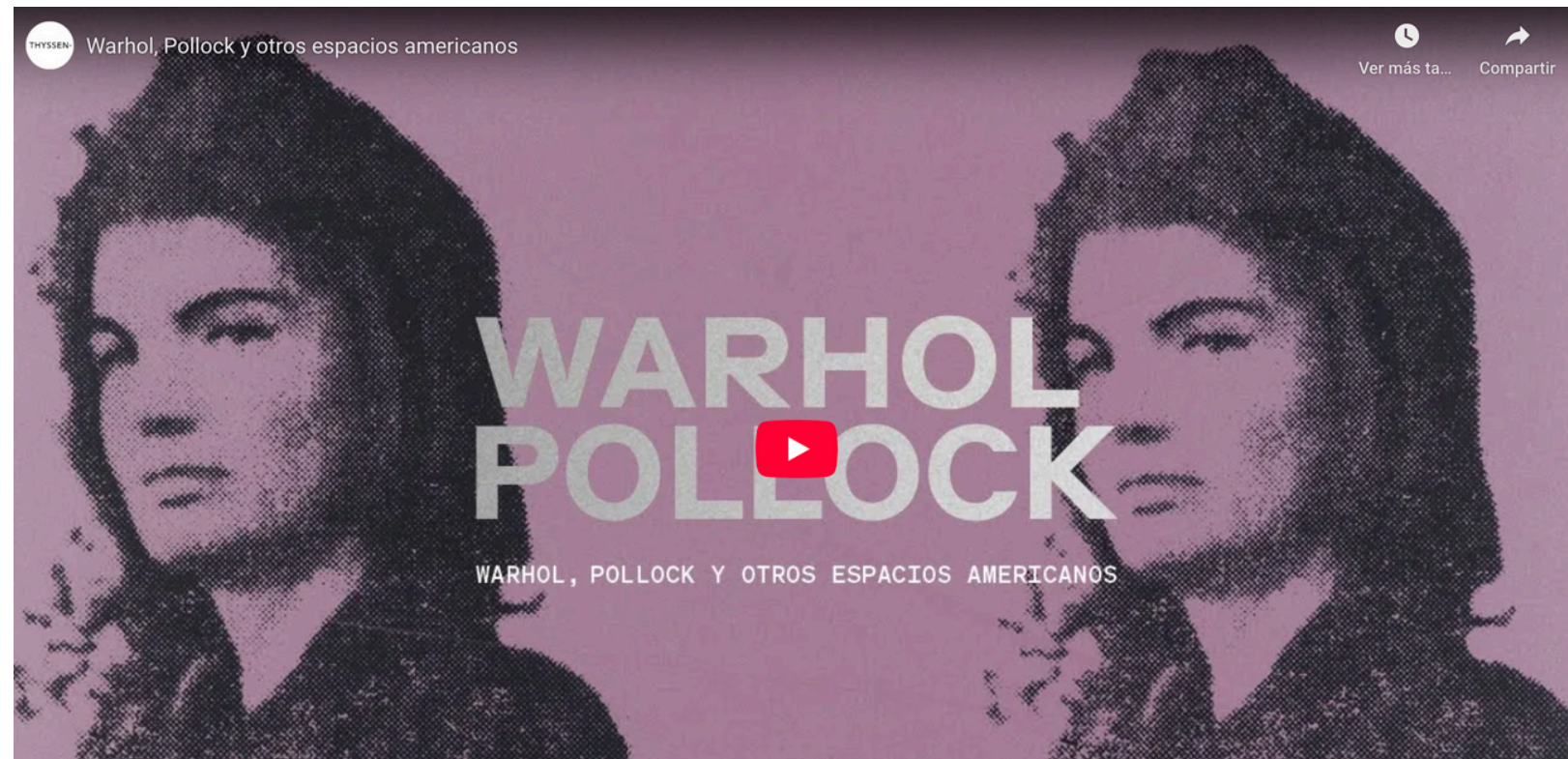
Cette section met ainsi en crise l'idée même d'espace comme surface à parcourir. Le regard ne circule plus librement : il se heurte à des zones d'opacité, à des masses colorées qui absorbent plus qu'elles ne montrent. L'espace devient métaphysique au sens où il n'est plus un lieu, mais une condition – celle d'une présence sans repère, d'un face-à-face avec une profondeur qui n'est ni illusionniste ni descriptive.

Dans cette ultime séquence, l'exposition semble déplacer définitivement l'enjeu de la peinture américaine d'après-guerre : de l'espace comme territoire ou champ d'action vers l'espace comme expérience existentielle. Le spectateur n'est plus invité à « lire » l'image, mais à s'y tenir. Ce qui se joue n'est plus de l'ordre de la représentation, mais d'une confrontation silencieuse entre le corps, la couleur et le vide.





CONCLUSION : L'ESPACE COMME MÉDIUM



À travers le parcours proposé par Warhol, Pollock y otros espacios americanos, le Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ne se contente pas de mettre en regard deux figures majeures de l'art américain. L'exposition construit un véritable dispositif de pensée, où l'espace cesse d'être un simple cadre pour devenir un médium à part entière. Des premières salles consacrées à la trace et à la négociation figure/fond jusqu'aux espaces sombres et silencieux de la fin du parcours, le visiteur traverse une succession de régimes spatiaux qui déplacent progressivement sa position de regardeur.

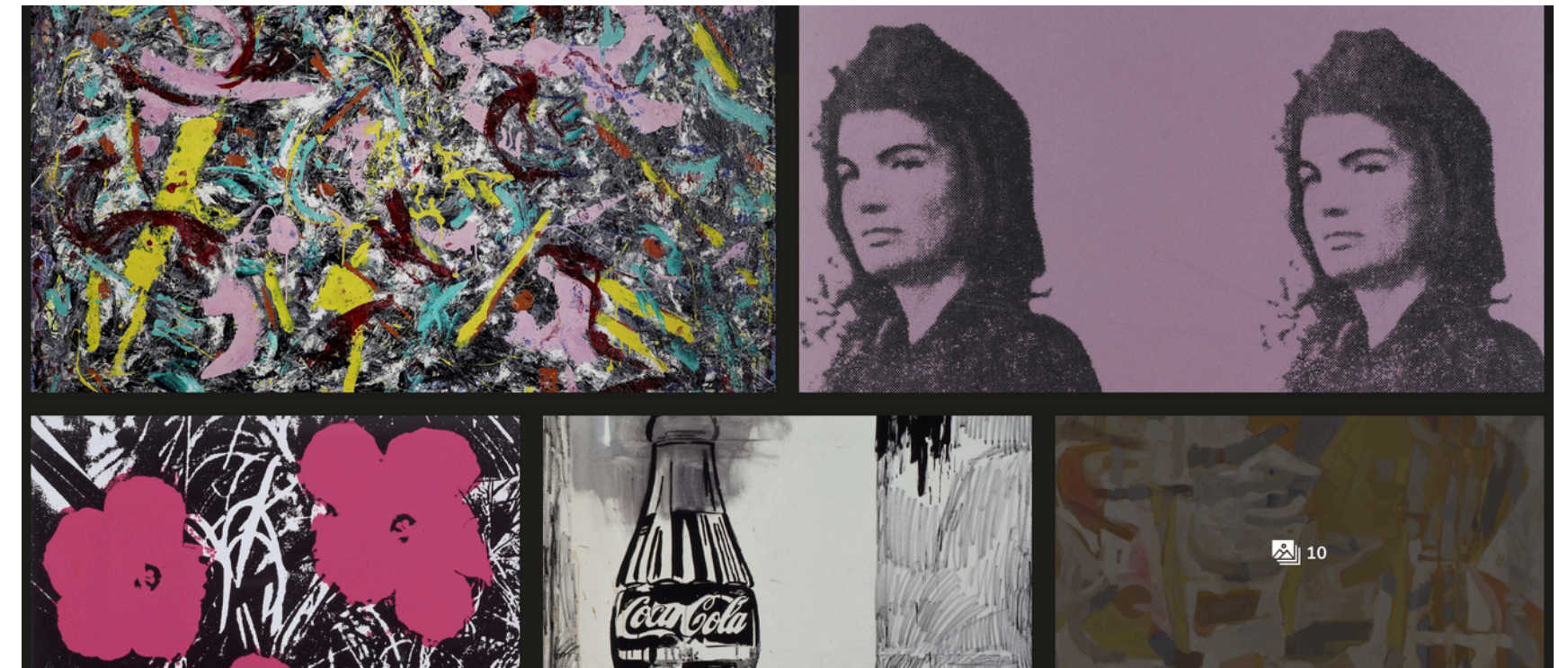
Ce que l'exposition donne à voir n'est pas une évolution stylistique linéaire, mais une série de mutations du visible. Chez Pollock, l'espace se fait champ d'action et mémoire du geste. Chez Warhol, il devient surface, système, circulation d'images. Plus loin, il se transforme en environnement perceptif, puis en expérience presque métaphysique.

Ce déplacement continu empêche toute lecture simplificatrice de l'art américain d'après-guerre. Il révèle au contraire une interrogation persistante sur la manière dont les images fabriquent des espaces, et sur la manière dont ces espaces fabriquent nos regards.

L'un des apports majeurs de l'exposition réside dans son attention portée à la scénographie. Les choix d'accrochage, de lumière, de rythmes et de vides ne sont pas neutres : ils produisent des conditions de perception qui prolongent les problématiques des œuvres elles-mêmes. Le visiteur n'est jamais placé en position de surplomb. Il est tantôt immergé, tantôt fragmenté, tantôt ralenti, tantôt confronté à des zones d'opacité. L'exposition ne montre pas seulement des œuvres : elle fabrique des expériences du regard.

En ce sens, Warhol, Pollock y otros espacios americanos réussit à dépasser l'opposition canonique entre abstraction et pop art pour proposer une lecture plus transversale de l'art américain. Elle met en évidence une préoccupation commune, quoique déclinée selon des modalités très différentes : celle de l'espace comme lieu de tensions entre corps, image, reproduction, mémoire et disparition.

Enfin, ce parcours invite à reconsidérer la place du spectateur. Celui-ci n'est plus face à des images à reconnaître, mais engagé dans une traversée d'espaces à éprouver. L'exposition ne sollicite pas seulement un regard cultivé, mais une disponibilité perceptive. Elle déplace l'expérience muséale du côté d'une confrontation sensible avec ce que peut encore produire la peinture : non plus représenter le monde, mais configurer des conditions d'existence du visible.



BIBLIOGRAPHIE

- Maurice Merleau-Ponty, L'Œil et l'Esprit, Gallimard, 1964.
- Rosalind Krauss, L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Macula, 1993.
- Harold Rosenberg, La Tradition du nouveau, Éditions de Minuit, 1962.
- Jackson Pollock, Écrits, Beaux-Arts de Paris Éditions.
- Evelyn Toynon, Jackson Pollock, Thames & Hudson.
- Andy Warhol, La Philosophie de Andy Warhol, Flammarion.
- Hal Foster, Le Retour du réel, La Lettre Volée.
- Catalogue d'exposition : Warhol, Pollock y otros espacios americanos, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

WARHOL, POLLOCK
Y OTROS ESPACIOS
AMERICANOS

21 25
OCTUBRE ENERO
2025 2026

**WARHOL
POLLOCK**

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA