AMERICAN

Graffiti



Margo Thompson

Auteur : Margo Thompson

Mise en page :
BASELINE CO LTD
33 Ter – 33 Bis Mac Dinh Chi St.
Star Building, 6e étage
District 1, Hô-Chi-Minh-Ville
Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, Worldwide, USA

© A-One
© Cey Adams
© Blade
© Henry Chalfant
© ChrisDazeEllis
© CRASH
© DASH
© DEZ
© DONDI, Estate of Dondi White
© Eric Drooker
© Evil 136
© The Famous Artists
© All images created by Lin « QUIK » Felton; used with express permission only
© Futura 2000
© 'Gothic futurism,' rocks the galaxy!!!
© Jenny Holzer
© Lady Pink
© Lask
© Mitch 77
© NOC 167
© Phase 2
© Lee Quinones
© Kenny Scharf
© SEEN
© Taki 183
© TATS CRU
© Toxic
© West One
© Andrew « Zephyr » Witten

Tous droits d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.
Sauf mention contraire, le copyright des oeuvres reproduites se trouve chez les photographes qui en sont les auteurs. En dépit de nos recherches, il nous a été impossible d'établir les droits d'auteur dans certains cas. En cas de réclamation, nous vous prions de bien vouloir vous adresser à la maison d'édition.

ISBN: 978-1-78042-867-3

Margo Thompson

American Graffiti

PARKSTONE INTERNATIONAL


ROY

Sommaire

Introduction 6

Les Artistes du métro 29

L'Art du graffiti et la scène artistique
d'East Village, 1980-1981 87

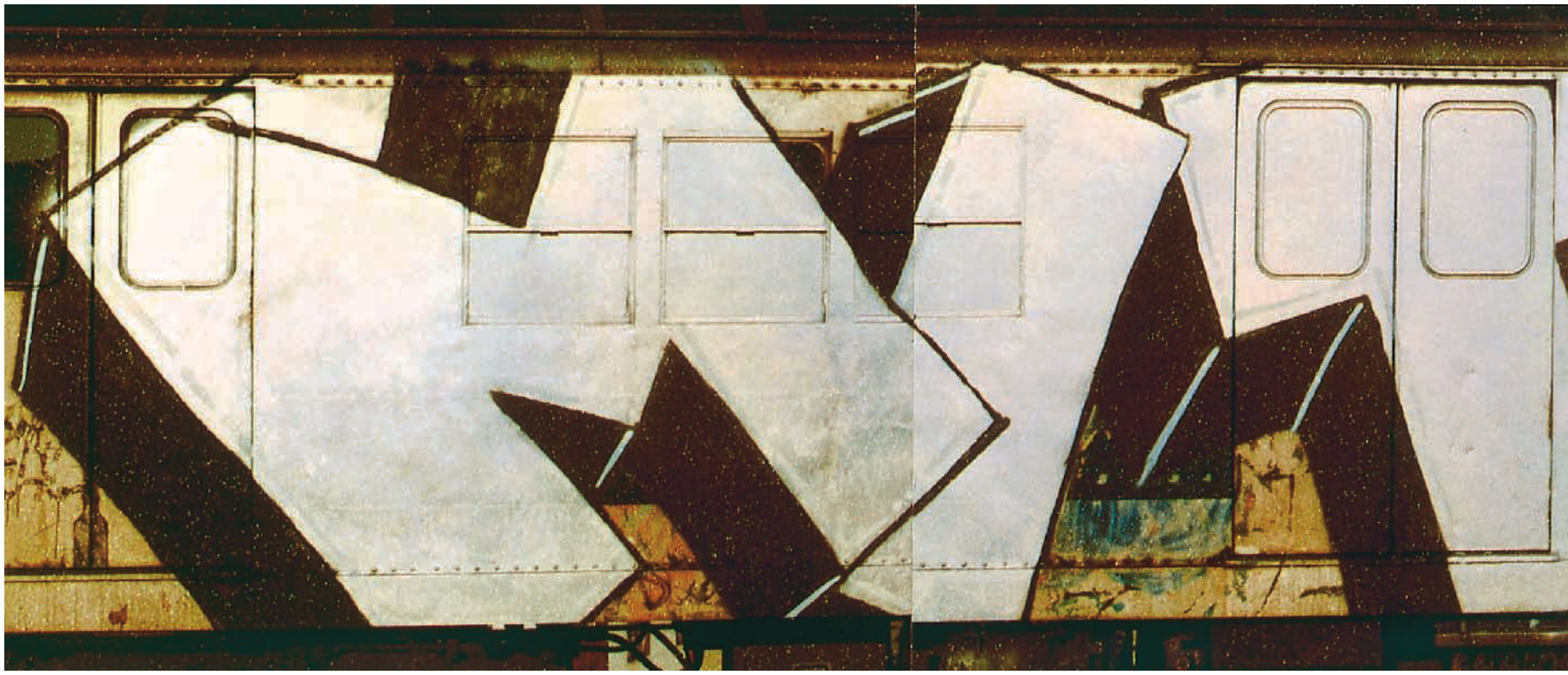
Le Graffiti dans les galeries 143

Le Graffiti après « Post-Graffiti » 193

Notes 248

Bibliographie 251

Index 254



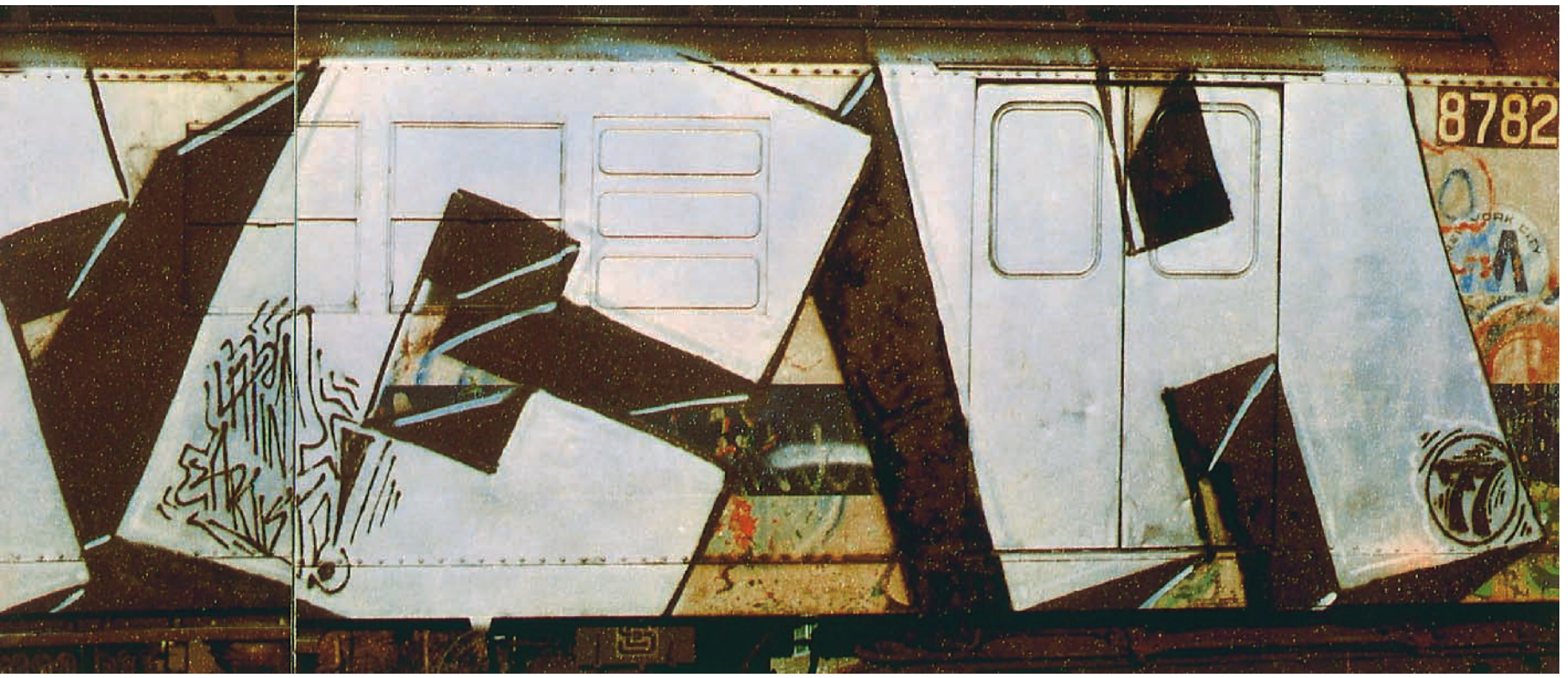
Introduction

Selon les historiens de l'art et les critiques, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, et Kenny Scharf sont tous des artistes graffeurs subséquemment représentés dans les galeries, à l'instar les peintres, qui commencèrent leurs carrières en « écrivant » ou en « taguant » sur les wagons de métro à New York. Le mouvement graffiti commença avec les expositions à la galerie Fashion Moda, à la Fun Gallery, au Mudd Club, et autres espaces ouverts au début des années 1980. Puis il s'étendit aux galeries établies de SoHo, de la 57e Rue, et du Salon de l'Art de Bâle. Le mouvement prit fin, quelques années plus tard, quand l'attention des critiques, des marchands d'art et des collectionneurs se porta vers de nouveaux engouements. Au cours des décennies qui suivirent l'apogée du *graffiti art*, des expositions rétrospectives de Basquiat eurent lieu ; une fondation dévouée à l'héritage de Haring fut établie ; et Scharf continua de tester les limites entre l'art et la culture populaire. Cependant, en général, les écrivains du métro ne reçurent pas cette attention prolongée des critiques ou des historiens de l'art des années 1980. En les considérant comme un groupe distinct, composé des graffeurs qui donnèrent leur nom à ce mouvement et lui apportèrent du « street cred », on peut voir comment le marché de l'art, à New York, assimila un moyen d'expression subculturel et vernaculaire, produit en grande partie par les minorités ethniques et raciales, et à quelles conditions cet art fut accepté.

Il est vrai que Haring est connu pour ses dessins de personnages à la craie blanche sur le papier noir de vieilles affiches publicitaires dans les stations de métro. Et Scharf a bel et bien réalisé des peintures à la bombe sur une ou deux rames de métro, après avoir fait la connaissance de graffeurs *via* la scène underground new-yorkaise. Cependant, tous deux concédèrent qu'ils vinrent au graffiti « en venant de la direction opposée », comme le déclara Haring.[1] En effet, ils suivaient alors des études d'art relativement conventionnelles à la School for Visual Arts (École des Arts Visuels) de New York, fraîchement débarqués,

EVIL 136, *Tag*, date inconnue. Aérosol peint sur mur de briques. New York.

MITCH 77, *Tag sur un wagon entier*, 1981. Aérosol peint sur wagon de métro. New York.



respectivement, des alentours de Kutztown, en Pennsylvanie, et de Los Angeles, et furent tellement intrigués – voire « hypnotisés » selon les propres termes de Scharf – par l'art spontané qu'ils découvrirent sur les rames de métro, qu'ils décidèrent de s'essayer à cette pratique.[2] Pour parvenir jusqu'à la sphère artistique new-yorkaise, Basquiat, en revanche, emprunta le même chemin que les graffeurs, allant des lieux publics aux lieux commerciaux. Il gagna sa réputation en écrivant des phrases gnomiques sous le nom de « SAMO » en 1979. On trouvait SAMO dans des quartiers spécifiques, surtout près des galeries d'art.

Il existe nombre de raisons qui expliquent que les graffeurs du métro n'ont jamais reçu l'attention sérieuse donnée à leurs pairs. Tout d'abord, les compositions sur lesquelles ils basèrent leurs carrières, les voitures entières qui monopolisèrent l'attention, soit positive, soit négative du public, ont toutes été détruites. Aussi, ces artistes furent souvent oubliés parce que le graffiti fut fermement associé avec la culture hip-hop, qui le liait au marché de masse, et non de l'art établi. Quand l'intérêt du public pour le graffiti diminua, quelques-uns des anciens graffeurs du métro développèrent des carrières de graffeurs tandis que Basquiat, Haring et Scharf réussirent à transcender les multiples références à la culture de masse dans leurs œuvres, accédant ainsi au rang de vrais artistes… Ces trajectoires professionnelles distinctes furent, depuis le début du mouvement, établies par les critiques pour analyser l'art des graffeurs. Basquiat, Haring et Scharf furent considérés comme parties intégrantes de l'histoire de l'art, tandis les graffeurs du métro ne bénéficièrent pas de cette reconnaissance. On ne peut nier que les graffeurs reçurent une attention positive dans les publications estimables d'art, mais leurs peintures restèrent bizarres et exotiques, même aux yeux de leurs admirateurs. Comme l'énonça DAZE, un graffeur de métro, « le graffiti était une langue que les critiques voulaient apprendre au niveau superficiel ; ils ne voulaient pas la parler couramment. » C'est pourquoi, dans cet ouvrage, je chercherai donc à corriger cette perspective-là en prenant au sérieux les ambitions et les accomplissements des graffeurs du métro.

Il est possible de retracer l'histoire de l'art du graffiti jusqu'aux peintures de la grotte de Lascaux, de la lier à l'écriture dans les latrines à Rome, aux images qui apparurent après la Seconde Guerre mondiale avec la phrase « Kilroy was here [Kilroy était ici] » ou à tout autre moyen anonyme de laisser une marque. Cette généalogie suggère une

STAR III et divers artistes, *Tags*, date inconnue. Aérosol peint sur wagon de métro. New York.


5898
CHICO
CHICO
CHICO
FLY
SAB
HONDO
MIKE


SOUTH FERRY
VAN CORTLANDT PK
5898
CHICO
TRAC II

esthétique des lettres et des images grattées sur les murs publics, liée au travail calligraphique des peintres du milieu du XXe siècle, comme celui de Cy Twombly, ou aux figures brutes et naturelles, comme celles de Jean Dubuffet. Le palimpseste construit par le graffiti avec le temps évoque l'Œuvre de Robert Rauschenberg et ses accumulations riches et complexes d'images de la culture de masse. Cependant, l'art du graffiti tiré des pièces du métro fut indépendant de ces influences, du moins avant que les graffeurs ne les découvrent ; Basquiat, par exemple, s'appropria ces influences délibérément. Dans la première étude sérieuse sur l'écriture du métro, l'historien de l'art Jack Stewart argumente, de façon convaincante, que les tags et les pièces qui apparurent à New York entre 1970 et 1978 furent une efflorescence unique, sans lien à aucune source de l'art établi. Les graffeurs du métro reconnaissent que même ceux d'entre eux qui nourrissaient des ambitions artistiques depuis qu'ils étaient petits avaient affiné leurs techniques dans la subculture d'écriture strictement organisée. En outre, ils rejetaient l'appellation de ce qu'ils faisaient « graffiti », terme imposé par la culture officielle de l'état qui voulait le supprimer. « Le graffiti » qualifiait leurs créations de vandalisme criminel. Ils préféreraient appeler leur activité « écriture » ; c'est pourquoi nous utiliserons cette terminologie qui permet de faire la distinction entre ce qui était écrit sur les trains et ce qui était peint sur la toile. Les graffeurs insistaient pour qu'on ne parle pas de leurs peintures comme du « graffiti » parce que ces œuvres étaient créées légalement, et pour un public différent de celui qui voyait les tags et les pièces du métro. Quelques graffeurs se sont rendu compte que l'application du terme « graffiti » à leurs peintures suggérait une limite à leur avancement iconographique et stylistique : comment les peintures pouvaient-elles évoluer tout en correspondant toujours à cette désignation ? Néanmoins, les marchands d'art, les critiques, les artistes eux-mêmes acceptèrent l'étiquette d'« art du graffiti », quoiqu'avec plus ou moins d'enthousiasme, aussi, nous l'utiliserons pour son contexte historique. Les chapitres suivants établissent les paramètres du mouvement en donnant à leurs pièces (jusqu'au point permis par les photos documentaires) et à leurs peintures l'analyse formelle autrefois absente des considérations de l'art du graffiti.

Les graffeurs ont développé leurs styles en suivant un système d'apprentissage bien hiérarchisé, qui permettait aux aspirants tagueurs d'approcher des artistes déjà bien établis. En effet, ces derniers pouvaient critiquer les créations des plus jeunes, griffonnées dans des carnets de croquis noirs et cartonnés, appelés « Black Books », leur donner des tags à copier pour s'entraîner, et finalement les inviter à participer à la réalisation d'une œuvre – une création à grande échelle recouvrant la plupart, voire l'ensemble, d'une rame de métro. Le jeune graffeur pouvait alors intégrer un *crew* avec ses idoles du graffiti, et faire ses preuves en améliorant le style de la signature du groupe. En consacrant des heures à son art, il pouvait parvenir à maîtriser les techniques de peinture à la bombe, se familiariser avec la palette des différents fabricants d'aérosol, apprendre le réseau entier des lignes de métro, et l'emplacement des dépôts et des chantiers, et surtout développer son propre style. Le but ultime était d'être reconnu par ses pairs comme « roi » d'une ligne de métro particulière, si ses tags étaient suffisamment nombreux et son style suffisamment impressionnant. Basquiat, Haring et Scharf ne prirent pas part à ce système établi. À l'exception de quelques tags à l'intérieur des rames, les écrits publics de Basquiat se limitèrent aux aphorismes nihilistes, signés par ces lettres, en noir et en majuscules : SAMO. Haring fit les dessins, à la craie sur papier noir, couvrant les publicités expirées dans les stations du métro, en utilisant un lexique d'idéogrammes qu'il avait inventé. Scharf fit bien quelques pièces « graffiti » pour imiter l'écriture qu'il admirait, mais il ne prit pas part à cette culture-là. Le cadre de référence, les matériaux et l'esthétique de ces trois artistes différèrent considérablement de l'un à l'autre, et ils différèrent de ceux des graffeurs.

Au regard des contradictions stylistiques et des contextes différents dans lesquels les artistes se développèrent, sur quelle base la catégorie de « l'art du graffiti » se consolida-t-elle ? Il existait un discours critique qui établissait l'art du graffiti comme une tendance signifiante du début des années 1980. Les critiques d'art s'inquiétaient, dans leurs analyses des graffeurs, des problèmes d'authenticité, de primitivisme et d'avant-garde. Basquiat, Haring et Scharf, en plus de DONDI, FUTURA 2000, DAZE et les autres graffeurs du métro, furent évalués selon ces termes.

Authenticité

Depuis le début des années 1970, époque à laquelle les graffeurs commencèrent à décorer l'extérieur des rames de métro avec des tags toujours plus grands et toujours plus élaborés, le graffiti était apprécié par les intellectuels citadins qui le considéraient comme une forme légitime de culture visuelle, servant de porte-voix à une classe ethnique

GREG, *Sans Titre*, 1977, Aérosol peint sur wagon de métro. New York.

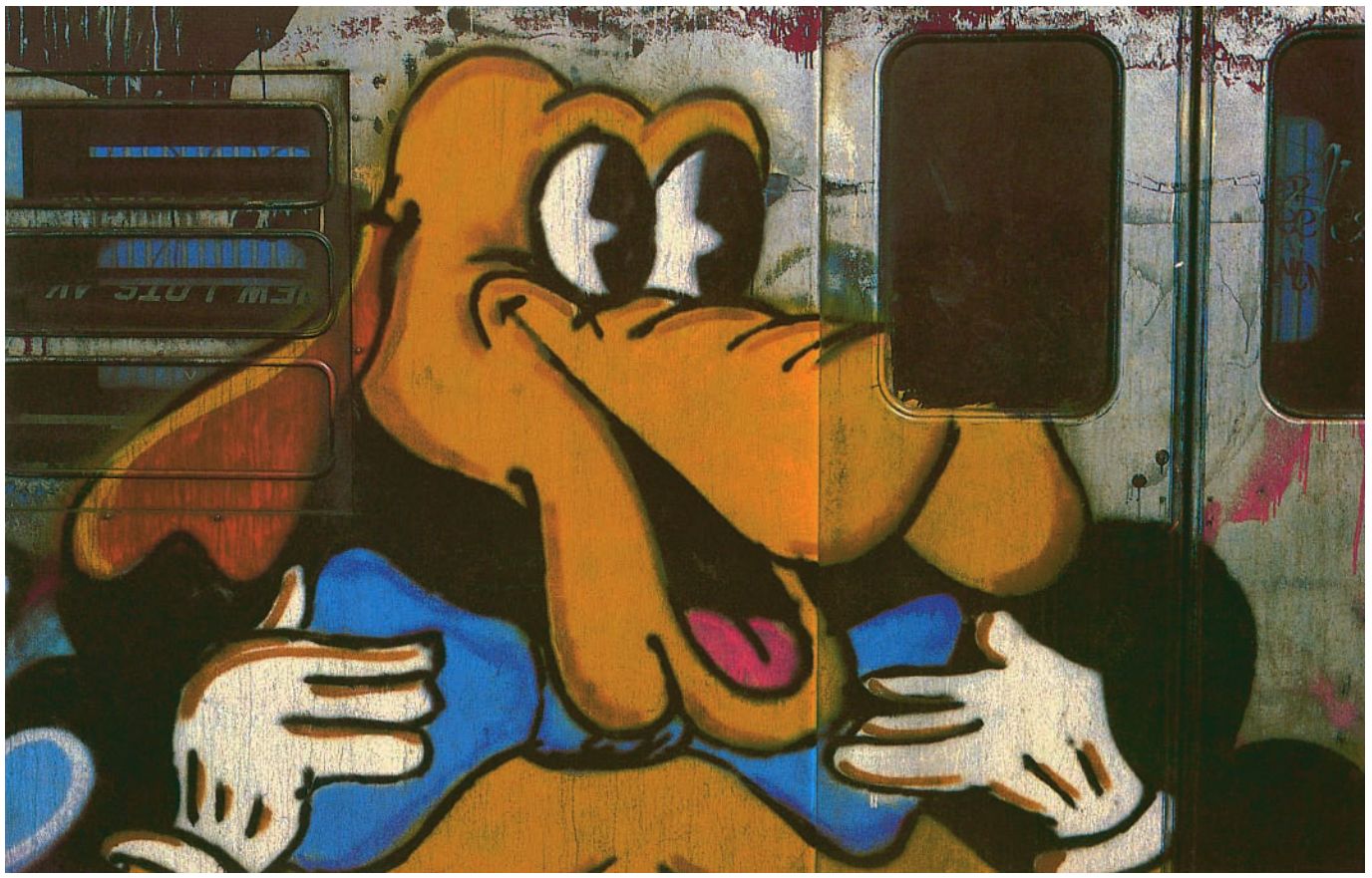
Différents artistes, *Personnages des bandes dessinées.*


THE BAD ARTIST!


UNITED
ARTISTS


7940
8608
9128
SORRY AMMO
SPADE 127:
:ARTISTH@WORD.
DYRE AVE
UTICA AVE
LEXINGTON AV
THRU EXP
PJAY
LYNDAH
NEW YORK CITY


3655



sous-représentée. En 1973, l'artiste Pop Claes Oldenburg exprimait ainsi son plaisir :

> Vous êtes là, debout, dans une station, tout est gris et lugubre, et tout à coup, l'une de ces rames colorées et taguées arrive et illumine l'endroit, comme un gros bouquet d'Amérique Latine.[3]

En 1974, Norman Mailer, lauréat du prix Pulitzer, publia un essai à la gloire du graffiti intitulé « The Faith of Graffiti ». Ce titre vient d'une remarque que CAY 161 avait faite à Mailer, lui disant que « le nom est la foi du graffiti » : le tag est fondamental, unique, n'appartient qu'à son propriétaire, et ne peut être ni emprunté, ni copié. Mailer décrivit la manière dont le graffiti s'était propagé dans l'environnement urbain :

> C'est comme si le graffiti était arrivé pour envahir le monde ; ce mouvement, qui à l'origine était un moyen d'expression des populations tropicales évoluant dans un environnement monotone, fait d'acier et de briques, entourées d'asphalte, de béton, et de bruit, éclata biologiquement comme pour sauver les chairs voluptueuses de leur patrimoine de la macadamisation de leur psyché, sauver les murs vides de la ville en y peignant les arbres gigantesques et les plantes magnifiques d'une luxuriante forêt tropicale. Comme dans la jungle, toutes les plantes, petites et grandes, communiquent entre elles, vivent dans l'abondance et l'harmonie.[4]

Certains graffeurs se sont constitués en collectif, comme par exemple les United Graffiti Artists, groupe fondé en 1972 par un étudiant en sociologie au City College, du nom d'Hugo Martinez. Ils exposèrent leurs travaux à la Razor Gallery, et créèrent les décors de *Deuce Coupe*, spectacle de danse contemporaine de la chorégraphe Twyla Tharps sur la musique des Beach Boys. Peter Schjeldahl, chargé d'un papier sur l'exposition à la Razor Gallery pour le *New York Times*, estima que les tableaux manquaient de structure, mais présentaient une incroyable force dans l'utilisation des couleurs. Il isola quelques artistes pour les

KEY, *Burglar*, 1981. Aérosol peint sur wagon de métro. New York.

MITCH 77, *Pluto*, date inconnue. New York.

tags particulièrement impressionnants qu'ils avaient réalisés dans la fresque murale collégiale, à laquelle l'ensemble des membres des UGA avait contribué. De façon encore plus significative, il soutint que le travail sur toiles reprenait l'« exubérance insolente » des tags vus à travers la ville sur les métros et les murs. Les efforts des « enfants du ghetto » étaient empreints d'une « énergie volcanique », « indomptables ». Ces « jeunes, qui ont trouvé dans le graffiti un exutoire à leur ardent désir d'identité et de reconnaissance, ne sont pas prêts à faire une croix dessus » avait alors prédit Schjeldahl.[5] La motivation des tagueurs à exprimer leur identité était le fondement même du graffiti. Leurs tags n'étaient rien d'autre qu'un moyen de s'affirmer, et c'est la raison pour laquelle l'effondrement de la barrière entre l'artiste et l'œuvre était inévitable et immédiat. Étant donné que leurs tags n'étaient pas influencés par un cursus conventionnel ou par des références culturelles, mais n'étaient que de claires et puissantes déclarations de leur être propre, on reconnut aux artistes graffeurs une totale authenticité. Ils s'affirmaient dans un idiome visuel tout droit sorti de leur imagination, une forme de communication de cette « sous-culture » qui ne tenait aucunement compte d'un quelconque public. Cependant, une fois représenté sur une toile, le tag perdait sa sincérité originelle, pour devenir une sorte de logo reproduit à la demande, ce qui menaçait l'authenticité des graffitis illégaux. Les graffeurs ne travaillaient plus seulement pour eux et pour leurs pairs, mais pour un plus large public. En outre, ils voulaient désormais plaire à ce public, alors que leurs tags sur les métros n'avaient d'autre but que de revendiquer agressivement l'espace, d'une manière perçue par beaucoup comme arrogante.

Primitivisme

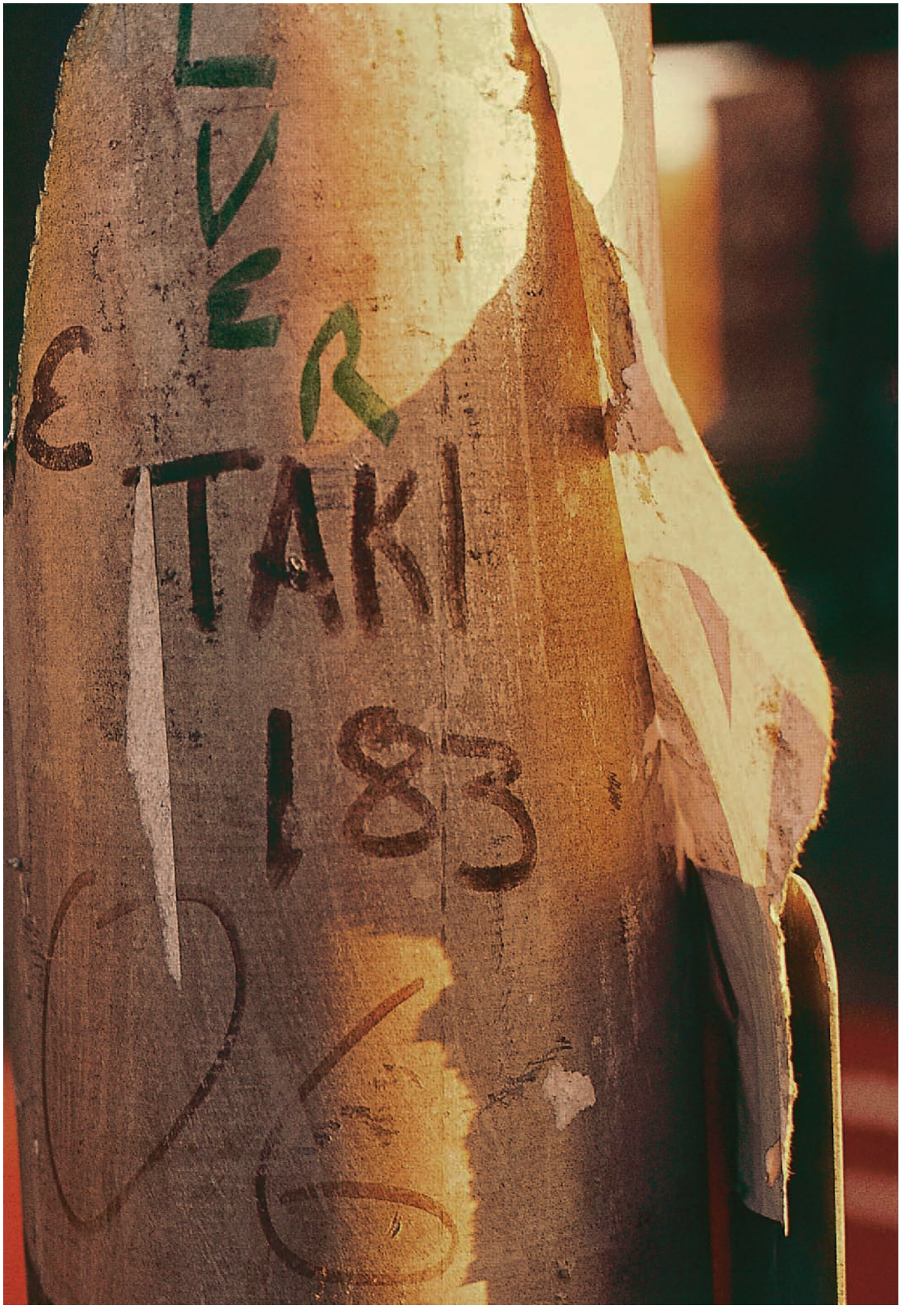
L'une des stratégies utilisées par l'art moderne pour se renouveler est le primitivisme. Il consiste en l'appropriation de formes et de motifs de cultures non occidentales, moins « civilisées » et plus proches de la nature. Au début du XXe siècle, Picasso et Matisse trouvèrent une nouvelle manière de représenter la figure féminine en se référant aux sculptures tribales africaines. Le primitivisme est une posture qui en dit long sur les Blancs et la société occidentale, mais très peu sur les cultures non occidentales, que cette société désigne comme « primitives ». Le primitivisme, en effet, ne montre pas la puissance et la complexité des cultures africaine, océanienne, amérindienne ou caribéenne, mais les catalogue, de manière simpliste, comme étant « exotiques » et repère en elles des grands traits : ces « Autres » sont considérés, dans la culture occidentale, comme étant bien plus simples, plus intuitifs et moins inhibés. Très souvent, les Occidentaux aspirent à ces qualités stéréotypées. Gauguin, par exemple, avait une conception romanesque des Tahitiens, aussi, les représenta-t-il comme des symboles du mysticisme et de la sensualité. Face à cet autre prétendument « primitif », le primitiviste trouve confirmation de ses idées préconçues, selon lesquelles il est un être sophistiqué et civilisé, l'autre étant naïf et indigène. Les graffeurs savaient pertinemment que les protagonistes du monde de l'art les considéraient avec fascination et suspicion, mais sans être vraiment conscients de ce qu'était la culture du graffiti ou même de ce que cela représentait de dépendre du métro pour circuler. Cette relation entre une culture dominante et une « sous-culture » est typiquement primitiviste.

C'est cette notion de primitivisme qui prépara le terrain et fit que l'art du graffiti fut si bien accepté au début des années 1980. Elle transparaît dans le choix des termes employés par Oldenburg et Mailer dans les citations précédentes : le graffiti est un « bouquet d'Amérique Latine » fait par des « populations tropicales » qui importent, dans l'univers gris et industrialisé de la ville, « les arbres gigantesques et les plantes magnifiques d'une luxuriante forêt tropicale », d'une « jungle ». Pour Schjeldahl, il s'agit également d'une force de la nature : « volcanique », « indomptable ». La plupart des graffeurs étaient Afro-américains, Portoricains ou Sud-Américains, ou issus d'un métissage. Même si leur origine ethnique n'était pas strictement spécifiée, le simple fait qu'ils aient été des « enfants du ghetto » du Bronx ou de Brooklyn sous-entendait qu'ils n'étaient pas Blancs.

Dans le schéma primitiviste, les graffeurs offraient de nouvelles perspectives à la société américaine. Ils tendaient un miroir à la culture hégémonique. Les références aux médias ou à des éléments culturels que les artistes intégraient dans leurs créations revêtaient une importance toute particulière, parce qu'elles représentaient un point de contact entre les cultures et rendaient cette « sous-culture » plus accessible à son nouveau public. Les références américaines utilisées par les graffeurs étaient essentiellement liées au kitsch, à savoir les dessins animés et les « comics underground », le « heavy metal », les illustrations de science-fiction et le psychédélisme. Mais parce qu'ils n'empruntèrent pas souvent à la culture d'élite occidentale dans leurs peintures, il fut difficile aux graffeurs du métro de décourager la

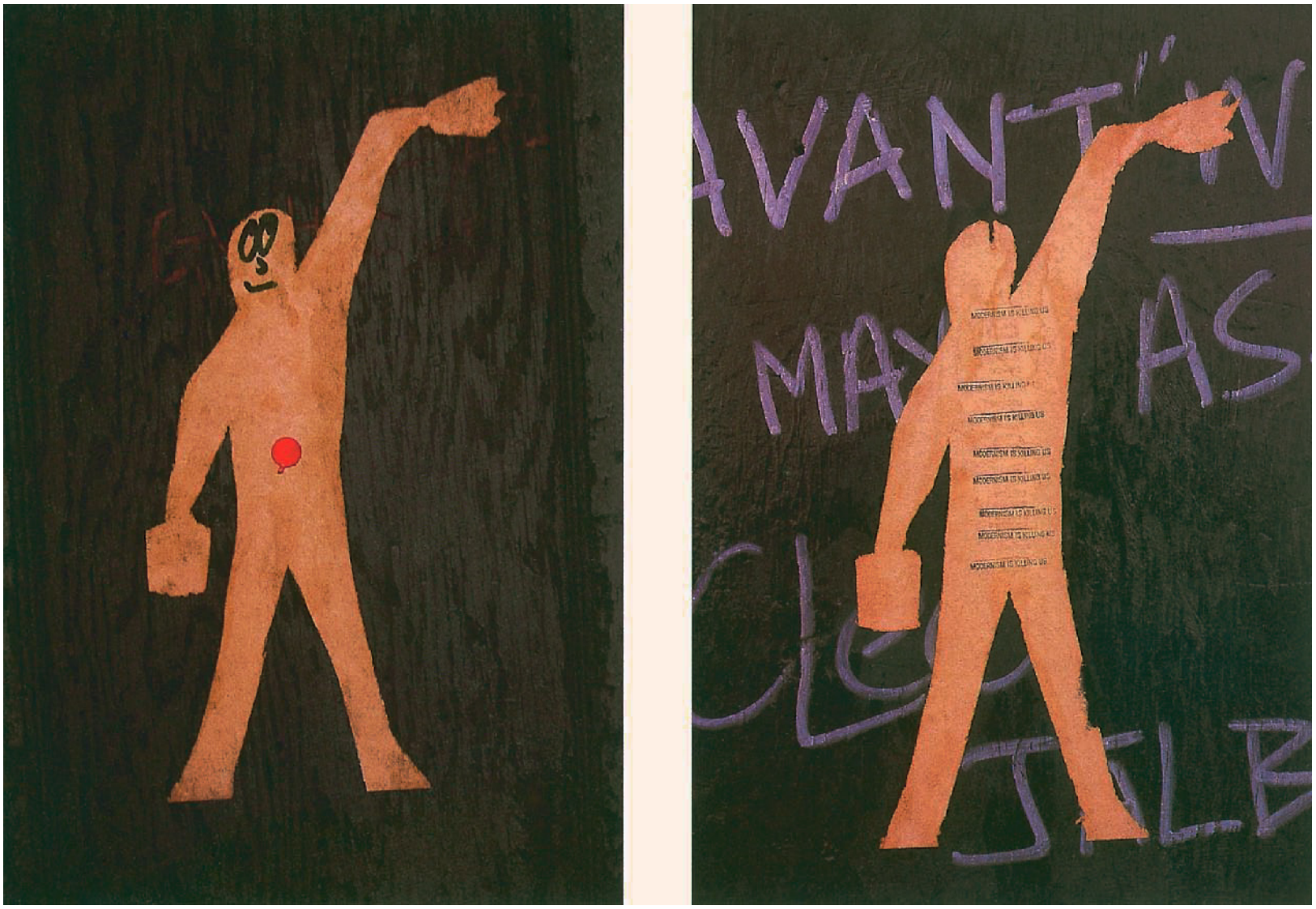
TAKI 183, *Tag ancien*, date inconnue. Stylo-feutre sur bois. New York.

Différents artistes, *Tags*, date inconnue. Divers matériaux sur camion. New York.


LVER
TAK
183


L DORADO CRUISES
MO 3 4600
TRAVEL PASAJES
OME TAX · INSURANCE TRAVE
CURSION
DODGE
RALPH
TEE 87
John
191
Jucks
ACY
190
"DENNIS"
177 COME
TARLITES
DADY


WRITERS CORNER
Stitch I
FLASH 191
Sniper
Cyco
Sach I
Satern I

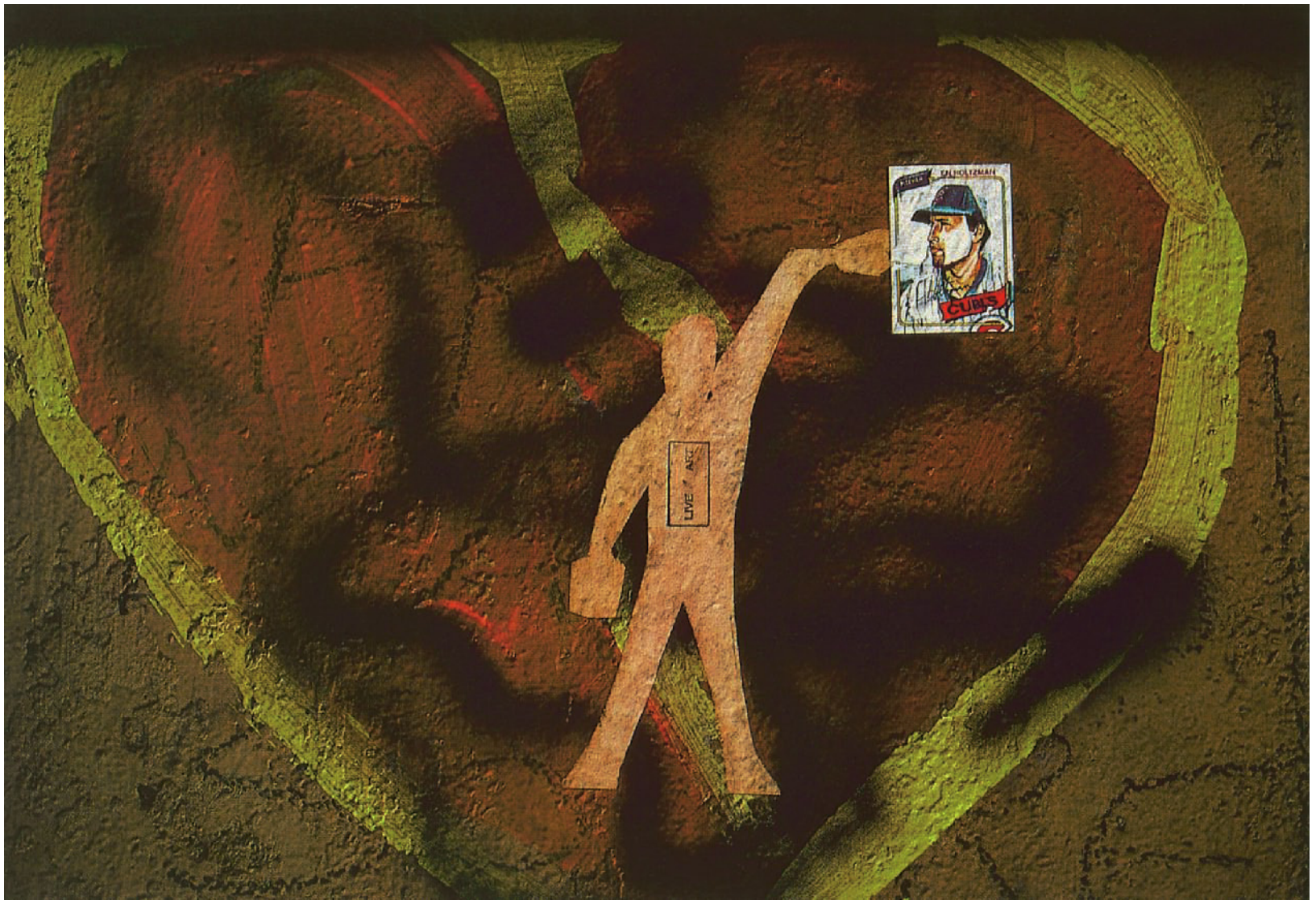


conviction qu'ils étaient en fait des primitifs. En conséquence, leurs efforts pour développer des thèmes plus mûrs et pour avancer d'un point de vue stylistique, reçurent peu de crédit : selon la culture dominante, un primitif était enfermé dans une position fixe, authentique mais immobile. Les artistes comme Picasso, Gauguin, Basquiat, ou Haring choisirent de travailler avec les matériaux de la subculture et eurent donc une certaine marge de manœuvre.

L'Avant-Garde

À la fin des années 1970, l'avant-garde, dans les arts visuels, fut mise sur la brèche, lorsque des discussions au sujet de la fin du modernisme et de ses implications furent engagées. On remarquait un grand retour à la peinture, avec « New Images » et d'autres formes d'art figuratif perpétuant la notion de l'autonomie de l'art, héritée du formalisme. Ces peintures remettaient en cause les frontières du procédé artistique, ce qui était, comme l'avait déjà suggéré le critique d'art Clément Greenberg, en 1939, la raison d'être de l'avant-garde. Des collectifs d'artistes engagés politiquement, comme Collaborative Projects (Colab) et ABC No Rio, montèrent des installations en interaction avec la communauté environnante, visant à critiquer les inégalités sociales et économiques. Ces collectifs, tous deux basés à New York, transformèrent la signification habituelle de l'art d'avant-garde, qui, de pur et autarcique dans son propre royaume esthétique, devint politiquement engagé et radical. Un troisième courant fit son apparition à la même époque, qui tournait le dos aux grandes lignes de l'avant-garde, et les critiques eurent du mal à s'y faire. Il s'agissait

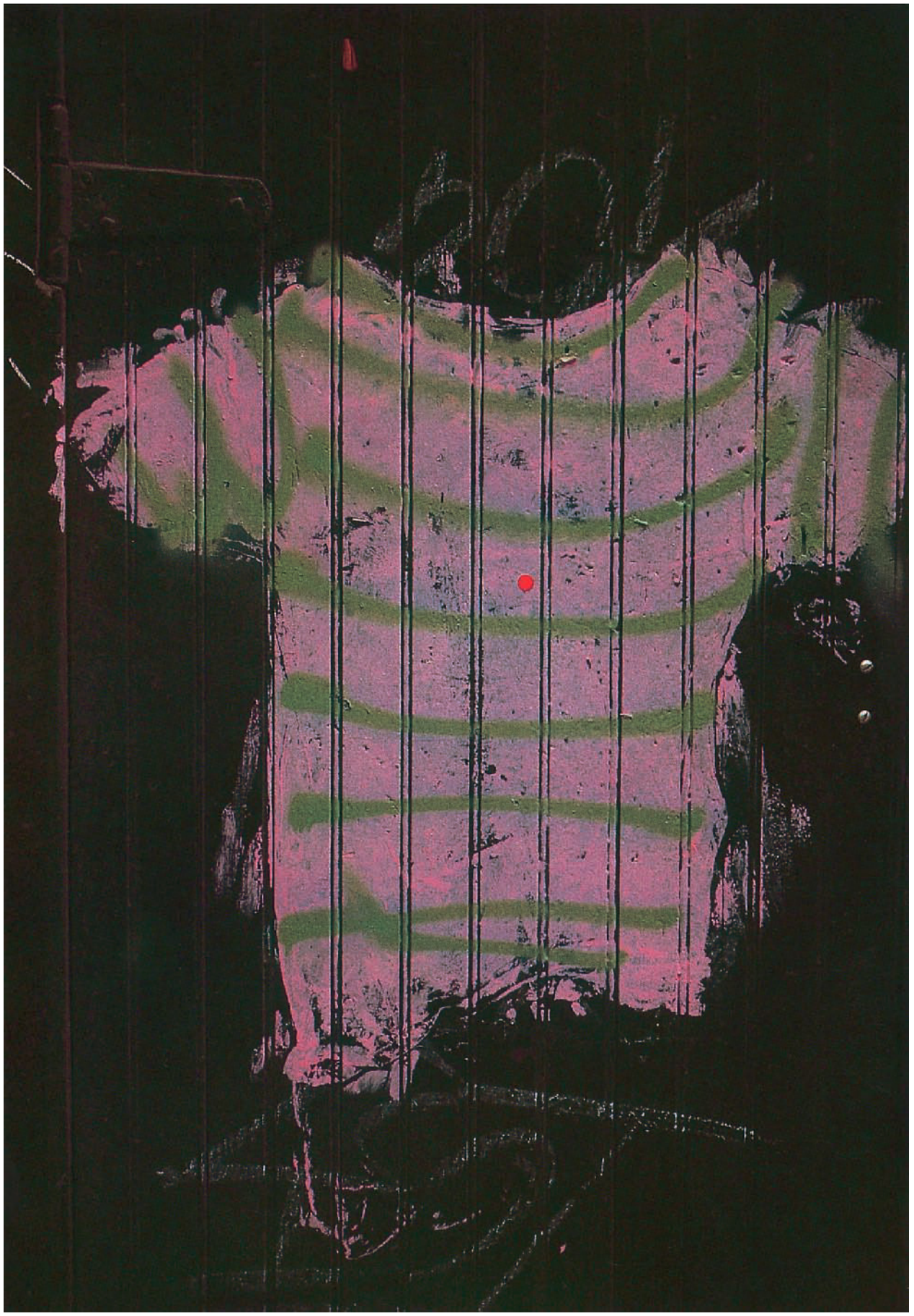
Anonyme, *The Painters: Parties 2 et 3*, date inconnue. Peinture, tampon d'encre collés sur bâtiment. New York.



de la scène artistique d'East Village, qui, avec ses galeries et ses célébrités locales, imitait les marchés d'art établis de SoHo et de la 57e Rue. Pour Liza Kirwin, historienne de l'art, les artistes d'East Village nourrissaient l'espoir naïf d'être découverts et de pouvoir vendre leurs œuvres, et pour ce faire, ils n'hésitèrent pas à faire la publicité de leur nouvelle bohème.[6] En agissant de la sorte, ils se détournaient de l'idéal romanesque, utopiste et révolutionnaire de l'artiste d'avant-garde, qui consiste à se détacher des courants artistiques bourgeois conventionnels. En 1939, Greenberg, dans son article intitulé « L'Avant-Garde et le Kitsch », dans lequel il proclama que l'avant-garde était engagée dans l'art pour l'art uniquement, déclara que l'avant-garde était inévitablement liée à son public bourgeois par « un cordon ombilical en or ». Ce lien vital, qui s'opposait à l'autarcie caractérisant l'avant-garde, était la spécificité la plus évidente de l'art produit à East Village dans les années 1980.

S'il faut désigner un responsable de ce troisième courant, c'est bien Andy Warhol, pour ses sérigraphies Pop révolutionnaires représentant le kitsch américain aux yeux des amateurs d'art, mais également pour ses films, dans lesquels apparaissait une clique d'artistes qui jouaient leurs propres rôles devant la caméra, suivant vaguement le scénario. Les films de Warhol, tout comme son premier atelier, la Silver Factory, ouvrirent la voie à la démesure snob des habitués d'East Village comme John Sex et Ann Magnuson, qui donnaient des représentations au Club 57. Certains associés de Warhol firent le grand saut et devinrent des membres influents de la petite société d'East Village, comme par

Anonyme, *The Painters: Partie 1*, date inconnue. Peinture, tampon d'encre collés sur bâtiment. New York.



Anonyme, date inconnue. Peinture sur porte en bois. New York.



Anonyme, date inconnue. Aérosol peint sur bâtiment. New York.


CR
PLATE G
COMP SHOES
EXH 17-0 A 8-11
EXH 8-11 HIG-10

exemple le poète Rene Ricard, auteur d'articles à la gloire des graffeurs et de Basquiat, et l'artiste Ronnie Cutrone. Basquiat, Keith Haring et Kenny Scharf exposèrent tous trois à la Fun Gallery, et cherchèrent tous à s'assurer le soutien de Warhol et à gagner son amitié. Dans les années 1980, il semblait que Warhol opérait sur trois niveaux à la fois pour promouvoir sa carrière. Il réalisa des séries comme « Famous Jews », « Endangered Species » et « Oxidation Paintings » destinées à des expositions, mais sans public précis. Des portraits commandés par des gens célèbres et fortunés lui rapportèrent de l'argent – Warhol ne cracha jamais sur ces cachets. Enfin, ses apparitions publiques au Studio 54 et à Elaine's, dans des publicités ou à la télévision (dans *La Croisière s'amuse* !) le rendirent célèbre auprès d'un large public. L'intérêt que lui portaient à la fois les amateurs d'art d'avant-garde et les consommateurs de culture populaire apporta aux graffeurs la preuve qu'il était possible d'exposer ses toiles dans des galeries élitistes, tout en conservant sa réputation dans la rue, en peignant sur des rames de métro. FAB FIVE FREDDY illustra sa filiation avec Warhol en réalisant en 1980 un métro Pop Art, entièrement recouvert de boîtes de soupe Campbell's. Warhol fut le premier artiste célèbre de son vivant, et étant donné son statut de star de l'art new-yorkais lorsque FREDDY atteignit sa majorité, il était inévitable que ce jeune artiste considère la célébrité comme le sceau de la reconnaissance esthétique.

Lorsque Warhol émergea comme figure du Pop Art en 1962, il n'existait alors aucun langage critique permettant au public d'interpréter ses œuvres. Les considérations formalistes qui dominaient alors le monde de la critique d'art, influencées par la théorie de « l'art pour l'art » formulée par Greenberg, étaient difficilement applicables à des sérigraphies représentant des boîtes de soupe, des célébrités ou des accidents de voiture. Néanmoins, Warhol pouvait compter sur des galeries qui le représentaient à New York et à Los Angeles, et sur des acheteurs passionnés. Vingt ans plus tard, le marché secondaire proclama que ses peintures étaient de bons investissements (même si Warhol se plaignait dans ses *Diaries* (Carnets intimes) que ses contemporains Roy Lichtenstein et Jasper Johns se vendaient mieux que lui aux enchères). Pour la génération d'artistes qui succéda à Warhol, il n'y avait toujours pas de langage critique unique et dominant ou d'opinion de conservateurs de musée susceptibles d'être appliqués à l'art contemporain dans son ensemble. Si l'on prend le cas du néo-expressionnisme, le style figuratif avec lequel l'art du graffiti a coïncidé, trois critiques au moins prirent fermement position pour ou contre sa valeur en tant que mouvement d'avant-garde radical. Mais ce qui captivait le plus le public, au-delà de ces désaccords intellectuels, était les stratagèmes marketing que les artistes et leurs galeries mettaient en œuvre pour asseoir la signification du retour de la peinture gestuelle, à grande échelle. Les critiques avaient beau pousser de hauts cris de protestation, Julian Schnabel, Francesco Clemente et Georg Baselitz, entre autres, devinrent des stars : leur popularité sur le marché de l'art, entretenue par leurs marchands, apporta la preuve de leur talent. En l'absence d'un discours critique cohérent et irréfutable, l'importance de l'œuvre d'un artiste se mesurait alors en dollars.

La stratégie alliant autopromotion et reconnaissance par le marché de l'art, empruntée à Warhol, donna également une forte impulsion à la sphère artistique d'East Village, qui avait ses propres talents, marchands d'art et journaux. East Village, bien qu'imitant les quartiers d'art comme SoHo et la 57e Rue, commença à les railler. Les propriétaires de night-clubs invitaient des artistes à organiser des expositions au sein de leurs établissements pour attirer des clients. En outre, des artistes visuels, des musiciens et des acteurs travaillaient conjointement sur des performances multimédias dans ces mêmes clubs. Les artistes louaient de petits locaux pour exposer leurs œuvres et celles de leurs amis. Liza Kirwin, historienne de l'art, a défini East Village comme « une communauté dont la plus grande ambition était de vendre », contrairement aux anciennes communautés bohèmes, qui affichaient farouchement leur opposition aux normes des classes moyennes. Selon elle, dans les clubs, les galeries et les autres espaces publics, « les habitants rusés d'East Village jouaient de leur statut de « sous-culture » comme d'une marchandise ».[7] Elle nota la réaction des magazines d'art spécialisés et de la presse populaire, qui se moquaient de ce quartier et de ses résidents, considérés comme des frimeurs écervelés. L'art, le marché et l'acheteur bourgeois s'imbriquant ainsi à East Village, il était clair pour les critiques que l'art, devenu un produit et promu comme tel, ne pouvait accomplir sa fonction critique et avant-gardiste – au moins, parvinrent-ils à se mettre d'accord sur cette navrante réalité.

« Nous faisons notre propre pub, largement et fièrement » déclara LADY PINK au *New York Times* en 2007.[8] Cette allégation s'applique aux graffeurs dès le début de leur carrière. Ces jeunes artistes avaient soif d'exposer leurs œuvres, de les vendre et de faire quelque chose de

PRE, *Tags sous le nom de CRISPO*, date inconnue. Aérosol peint sur wagons de train de marchandises. New York.