



ANDY WARHOL INSTANTANÉS



ANDY WARHOL

INSTANTANÉS

EXPOSITION DU 2 MARS AU 10 AVRIL 2021

PRÉFACE DE MICHEL NURIDSANY
TEXTE DE NATASHA FRASER-CAVASSONI

WARHOL, UNE MISE AU POINT PAR MICHEL NURIDSANY

Warhol détestait qu'on le touche. À la Factory, quand c'était vraiment la Factory - 231, 47th rue, 3rd avenue -, dès l'entrée, un Polaroid ou une caméra 16 mm ou un magnétophone surgissait immédiatement entre vous et lui, comme un écran. Pas de main serrée, pas d'embrassade, de tape dans le dos. Distance.

Quand Bruno Bischofberger a l'idée de faire travailler ensemble Warhol et Basquiat, le marchand suisse invite le jeune artiste en pleine ascension, à un déjeuner « au bureau ». « Le bureau », c'est ainsi que l'on désigne la nouvelle Factory, 860 Broadway à l'extrémité nord d'Union square. Basquiat exulte : Warhol est son idole depuis toujours. Sur ses gardes, Warhol, lui, s'effraie. Le « gosse » a l'air si farouche, si incontrôlable, si bizarre. En outre, il est noir (Warhol l'appelle « that coloured boy »). Et il se drogue. Autrefois, les drogués, les allumés, les excentriques, les drag-queens, les gigolos, les prostitués amusaient Andy. Maintenant, ils lui font peur. Depuis que Valérie Solanas, tirant sur lui, a failli le tuer, Warhol a bunkérisé la Factory. À la porte, désormais, on filtre les entrées.

Quand Basquiat entre au bureau, donc, tout de suite Warhol sort son Polaroid spécial pour les portraits, mitraille Jean-Michel, comme il le fait avec tout le monde, partout, tout le temps. Sensibilité en alerte, Jean-Michel comprend tout de suite le jeu, les enjeux. Il se sent, dit-il, « chosifié », transformé en objet, en « dominé ». Immédiatement, il se saisit de l'appareil de son vis-à-vis, renverse la situation, shoote à son tour. Bischofberger intervient alors et transforme la « lutte d'egos » en simple échange de politesse et les réunit, souriants, face l'objectif.

Après, Basquiat s'en va, ne déjeune pas avec Warhol et Bischofberger alors qu'il est venu pour ça, qu'il en meurt d'envie. Une heure et demie après, le pape du Pop reçoit, comme un billet amoureux apporté par Stephen Torton, l'assistant de Basquiat, une toile - « encore humide », dit Warhol dans son journal - montrant, côte à côte, leurs deux visages rapidement brossés, lui à gauche, dans une pose typique, la main près du menton et l'index sur la joue, perplexe et en retrait, derrière un Basquiat dont la chevelure hérissée recouvre une partie du visage et l'œil gauche d'Andy, un Basquiat explosif, éclatant et dominateur.

Quand il reçoit la toile, Warhol avoue : « Je suis jaloux, il est plus rapide que moi » et, aussitôt, il s'en va travailler sur le portrait photographique de Jean-Michel Basquiat qu'il vient de réaliser, en fait une sérigraphie criblé de taches verdâtres rappelant le fond de ses tableaux de 1978 intitulés « Oxydation », autrement dit les « Piss paintings ». Warhol, alors, urinait sur des toiles recouvertes de peinture au cuivre qui, s'oxydant, virait au vert. Ainsi, « peignant » sans toucher la toile, se moquait-il des drippings de Pollock...

La photo n'est pas un sport de combat, mais, parfois, on dirait. Surtout lorsque le photographe s'appelle Warhol et qu'il ne cherche pas à entrer en dialogue avec celui qu'il « shoote ».

Le Polaroid n'incite d'ailleurs pas à l'échange avec son feed back rapide, son instantanéité, son bruit de quincaillerie. Il repousse qui veut trop s'approcher, il néantise l'autre pour parler comme Sartre. Maurice Roche, lui, plus drôle, remarque que le Polaroid, qui éjecte automatiquement l'image, est un appareil qui tire la langue.

Dans ces années où Mc Luhan affirme que « le médium c'est le message », où Barthes annonce « la mort de l'auteur », où le « Nouveau roman » récuse la psychologie au profit du regard, développant un style objectif, pas Pop mais cool, le minimalisme (Stella, Judd) refuse tout *au-delà* à la peinture et affirme : « C'est ce que c'est ». Warhol, qui n'est pas minimaliste, répète, lui : « Regardez la surface, il n'y a rien derrière ».

Dans ses films, ses premiers, les meilleurs, il montre ainsi, pendant huit heures, en plan fixe, un homme qui dort (« Sleep »), l'Empire State Building (« Empire ») du coucher du soleil à 20 h 06 jusqu'au noir complet à 2 h 42. Au magnétophone, il enregistre Ondine. Ce qu'il a dit sera transcrit tel quel, tapé à la machine avec beaucoup de fautes de frappe. Le tout, tel quel aussi, sera publié en 1968 chez Grove Press, incluant les fautes de frappe, les erreurs de transcription. « Je voulais faire un "livre salopé" dans la même manière où j'avais fait des films salopés », dira Warhol dans « POPism ». Dans son magazine « Interview », il reproduit, tels quels encore, les interviews réalisés au magnétophone avec tous les « euh », les hésitations, les répétitions, les impropriétés. Résultat étrange. Pop.

Laconique, Warhol enregistre. Les méchantes langues - il y en a - affirment même qu'il est devenu une caisse-enregistreuse. Souvenez-vous : à une amie qu'à ses débuts il sollicitait pour lui donner des idées et qui lui demandait ce qu'il aimait le plus au monde, il avait répondu : l'argent.

Polaroïd en bandoulière, il s'en va photographier tout le monde, enregistre, enregistre, enregistre et répète, comme une machine : « Je suis une machine ».

La photographie n'avait pas attendu le minimalisme et le Pop Art pour s'affirmer dans sa composante neutre de constat; mais elle l'avait négligé en faveur de son contraire, sa capacité, à travers le tirage sur lequel on intervient, à transmettre une émotion. Dans la mouvance de la « nouvelle objectivité » des années 1920-1930 apparaît August Sander avec son « maître-pâtissier », ses « lutteurs », son « maçon » saisis de manière frontale, regard planté dans l'objectif. Pas de psychologie, rien, rien que la mise au point qui détache le modèle du fond. Et l'être-là du photographié.

Warhol qui photographie aussi l'être-là du photographié, seulement cela, vient de la publicité, August Sander de la photographie industrielle. Sa photographie est précise, objective, sans affect, documentaire. Le preneur d'image s'efface devant son sujet appréhendé comme un objet. Il établit de manière quasi scientifique une typologie : paysans, artisans, ouvriers, artistes, soldats. Comme Balzac, mais de manière parfaitement neutre. Titre de l'entreprise : « Menschen des 20 Jahrhunderts ».

On peut remonter plus loin encore, à Disdéri, grand oublié des Histoires de la photographie qui, toutes, racontent cette histoire-là comme une conquête à travers des avancées techniques. Disdéri (1819-1889), lui, n'améliore rien. Il fait mieux, il comprend avant tout le monde ce qui caractérise la photographie : la reproduction et la diffusion de masse. Il invente en 1854 un procédé permettant de reproduire six clichés sur la même plaque de verre, réduisant ainsi son coût, rendant la photo plus populaire, et il imagine le format « carte de visite » 8,5 x 6 cm. Il en vend 2 000 par jour, fuyant la belle épreuve artisanale et raffinée.

Tout Warhol est déjà là, ou presque : neutralité, production de masse, diffusion. Pas d'arrière-plan.

Son impassibilité ne correspond pourtant pas à la pente naturelle d'Andrew Warhola. Quand, à 20 ans, il entre par effraction dans l'univers de la publicité et de la mode, il a fort à faire avec lui-même : sa gaucherie, son côté plouc mal fagoté, emprunté, sa timidité, son incroyable naïveté et sa candeur sidèrent. Dans le meilleur des cas, il amuse et séduit. On le trouve touchant. Peu à peu, on le découvre aussi incroyablement déterminé à réussir : il travaille vite, bien, tient les délais et accepte sans problème de retoucher ses travaux si on le lui demande. Quand elle le connaîtra mieux (et qu'il aura réussi), Tina Fredericks, directrice artistique de « Glamour », changera d'avis et d'adjectifs pour en parler : elle le dira « tranquille, insondable, talentueux, drôle, plein de magnétisme, brillant, possessif, manipulateur, tolérant, bizarre généreux, espiègle, futé, intéressé, aimable, déconcertant, dévot, astucieux, mystérieux, simple, captivant. » Ce qui n'est pas tout à fait vrai non plus. Il a appris que « le monde appartient aux esprits froids », que « tenir à quelque chose, c'est se montrer inférieur ». Ses yeux se glacent de l'indifférence des dandys.

Il « fait acte d'apparence ». Brummell parle du « making of me ». Il devient un « homme sans qualité », selon Musil. La qualité c'est ce qui fait souffrir, il gomme donc tout ce qui fait souffrir, tout ce qu'il est. Distant, détaché, il accepte tout, aplatit tout, devient un produit de masse.

Pour photographier sans affect ceux qui gravitent autour de lui, Warhol trouve l'instrument idéal, le Polaroid. Avec lui tout se fait automatiquement, prise de vue, éjection. Aucune intervention possible sur le tirage comme le font les photographes professionnels. L'appareil est conçu pour le grand public. Le slogan de Kodak « appuyez sur le bouton, nous ferons le reste », c'est Polaroid qui l'applique, et Warhol qui le met en pratique.

En fait, le Polaroid n'est pas un appareil photo, c'est un OVNI génial, qui permet la traduction-machine immédiate de la réalité. Apparue en 1947, l'extraordinaire appareil du Docteur Land donnait alors des images en noir et blanc qu'on utilisait déjà pour photographier sa petite amie nue sans avoir à donner son film à développer au revendeur de pellicules du coin, ou pour réaliser des images plus osées, bien plus osées. Le Polaroid, d'ailleurs, restera longtemps, dans l'inconscient collectif, comme l'appareil de la polissonnerie, de l'érotisme ou de la pornographie. Warhol, comme on le voit dans la dizaine de Polaroids ici rassemblés, en bon voyeur, n'échappe pas à cette évidence. Il a beau, avec humour, appeler « Torso » un pénis en érection, « Sex parts » le pompier d'un glouton réalisé en gros plan, et « Male nude » une charmante branlette faite l'auriculaire relevé par une main apparemment féminine, sans compter de jolies fesses exclusivement mâles caressées par des lumières douces dénommées également « Torso », sans compter deux « Torses » féminins un peu égarés dans ce rêve-là, il a beau, par ses titres, « adoucir » le propos, il n'en demeure pas moins direct, précis, presque sec.

Pas plus que le boîtier Polaroid n'est un appareil photo comme les autres, l'image Polaroid n'est une photo comme les autres. Ce n'est pas une feuille de papier sensibilisée sur laquelle se grave une image, c'est un objet, on peut même dire un véritable laboratoire où s'opèrent - dès que le film est éjecté et que les rouleaux font éclater la gousse de réactifs contenue du côté des bords extérieurs du film - des opérations chimiques complexes, pour que tout paraisse aller de soi. Vite. C'est magique.

Inventeur de génie, le docteur Land n'avait malheureusement pas un sens très développé de l'exploitation. L'aventure s'avère un fiasco commercial. Polaroid interrompt sa production et brade toute la série. Dans les années 1980, on trouvait ces appareils pour 3 ou 4 dollars un peu partout. Andy en achète une centaine. Il dit : « Si ça se casse ».

Bob Benhamou, marchand et collectionneur qui vend à Warhol des peintres pompiers du XIXe siècle, lui demande, un jour, de faire son portrait. « Ça a duré toute l'après-midi, dit-il. Il shootait, shootait sans arrêt, il me prenait de face, de profil, me demandait de me tourner, de varier les poses. Il a pris deux cents photos, peut-être plus. Très sérieux. Très concentré. Et puis, ensemble, après, on a fait le choix. On a réduit les photos à trente, on s'est mis d'accord sur celles qui lui plaisaient et qui me plaisaient à moi aussi ».

Ainsi fait-il avec Gianni Agnelli, Lee Radziwill, Bianca Jagger, Grace Jones, Rudolph Nureyev que l'on voit ici traités ni plus ni moins à la manière dont il traite les chaussures - rappel d'un temps où on l'appelait « le Léonard de Vinci de la chaussure » - objets de luxe peut-être, objets quand même. Dans le monde de Warhol, tout s'égalise, chaises électriques, Mao, Lee Radziwill.

Ces images Polaroid quel est leur statut dans l'œuvre ? Des intermédiaires, des véhicules pour accéder à la sérigraphie qui est l'œuvre vraie ? Des croquis ? Des œuvres en soi ? Des images carrées aux couleurs si particulières, aux blancs laiteux, magnifiques, aux noirs profonds, aux bruns clairs délicatement ambrés, qui donnent du velouté et de la douceur à la lumière des peaux nues ?

Qu'en est-il des drôles de collages de photos Polaroid réalisés à partir d'images de Keith Haring (et d'un modèle) qui font penser aux « images jointives » plus ou moins cubistes

de David Hockney ? Warhol n'étant pas plus cubiste qu'il ne fut minimaliste, dira-t-on qu'il opère là une parcellarisation du sujet qui ferait passer la photographie d'une vision monoculaire du monde à une vision élargie ? Non. C'est trop faire dire à ces œuvres-là. Ce qui gêne Hockney (les bords blancs qui encadrent l'image Polaroid) et empêchent une bonne jointure, à son habitude, il le souligne, il l'accentue, il en fait des quadrillages salopés, comme il dit. Sérieux comme un enfant qui s'amuse, il joue.

Quant à ses « images cousues », montrées lors de sa dernière exposition à New York, qui accentuent le caractère répétitif des œuvres tout en brouillant les limites entre le mécanique et le fait-main, de quel trouble parlent-elles ?

Pour une traduction-machine plus radicale de la réalité, Warhol utilise aussi la cabine photographique photomaton inventée en 1925 par Anatol Josepho à New York. Il n'est pas le premier à la faire : avant lui, Richard Avedon y réalise des photos de célébrités pour « Esquire ». Comme il avait déclaré qu'on pouvait faire de bonnes photos avec n'importe quel appareil, le magazine l'avait mis au défi et avait installé une cabine photomaton dans son atelier. Avant que le photomaton passe à la couleur (en 1976), Warhol y entraîne les femmes du monde étonnées et rigolardes pour préparer leur portrait en sérigraphie. L'une des toutes premières (en 1967) est une amie, Sandra Brant, épouse d'un homme d'affaires, grand collectionneur d'art qui a, semble-t-il, commandé à Warhol la série des « Mao ». En 1969, elle deviendra directrice du magazine « Interview » et, plus tard, l'une des principales rédactrices en chef de « Vanity Fair » et de « Vogue ».

La quinzaine de photographies argentiques décrites comme « rigorously amateurish » dans le « New York Times », montrées ici, peuvent étonner un peu par rapport à ce que nous venons de dire, car, passant par un tirage sur papier, elles sont plus lentes à obtenir. Alors, pourquoi ce changement ? Des problèmes pratiques en sont-ils la cause ? Le boîtier Polaroid, même porté en bandoulière, serait malcommode et puis on ne l'aurait pas bien en main. Le très compact Minox 35 mm El que lui offre Thomas Amman, galeriste à Zurich, qui avait rencontré Warhol lorsqu'il avait moins de vingt ans et travaillait chez Bruno Bischofberger, est, en revanche, vraiment pratique. Si pratique, si compact qu'il a effectué avec ce Minox pas loin de 130 000 prises de vue et qu'il aurait tiré lui-même 17 % de l'ensemble avant sa mort. « Les développer me donnait une bonne raison de me lever le matin », disait-il. C'est à cette époque qu'il aurait dit, dans son « journal » : « Je ne crois pas à l'art; je crois à la photographie. »

Ce qui relie toutes ces images au reste - Polaroids, Photomatons -, c'est le souci de ne pas rechercher le beau cadrage, de ne pas raffiner sur le tirage, de ne pas tirer la photographie vers l'« artistique », d'enregistrer et de montrer qu'on ne fait que cela. D'enregistrer même un lustre, appelé « Chandelier », qui répond, d'une certaine manière aux images de bananes prises avec le Polaroid.

Voici donc Liza Minnelli à côté de l'actrice Nell Carter et de Warhol, Loulou de la Falaise, mannequin qui bien que d'origine britannique passait pour incarner à la perfection le chic parisien, Debbie Harry, leader du groupe « Blondie », Paloma Picasso et le metteur en scène Raphael Lopez Sanchez, Jerry Hal, top model amie de Mick Jagger et Grace Jones, chanteuse dont Jean-Paul Goude avait fait une icône, Warhol lui-même en skieur, Basquiat photographié nu, de face, se cachant le visage mais pas le reste, et photographié habillé, de face aussi, en 1983, année où il participe à la biennale du Whitney et où commencent les collaborations entre lui, Warhol et Clemente, photographié en 1984 l'année où il expose chez Mary Boone et au MoMA. Regardez-le, cravaté, les cheveux coupés presque normalement. Désinvolte, riche et célèbre, il regarde celui qui le prend en photo, sans avoir le sentiment d'être dominé, cette fois. Il l'attend au pied du jet privé qui va les emporter.



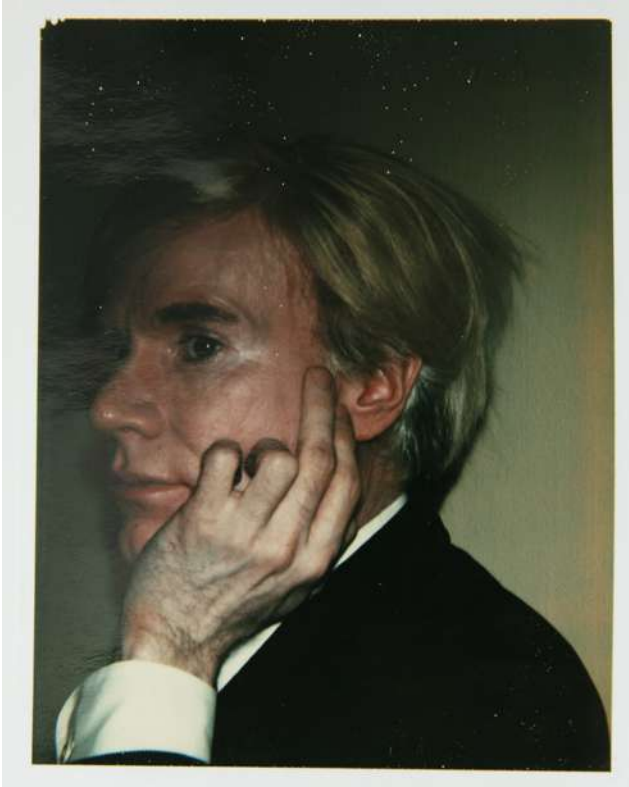
Self Portrait, c. 1980
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Jean-Michel Basquiat & Private Jet, 1983
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm







Self Portrait, 1977
Polaroid
10,7 x 8,5 cm

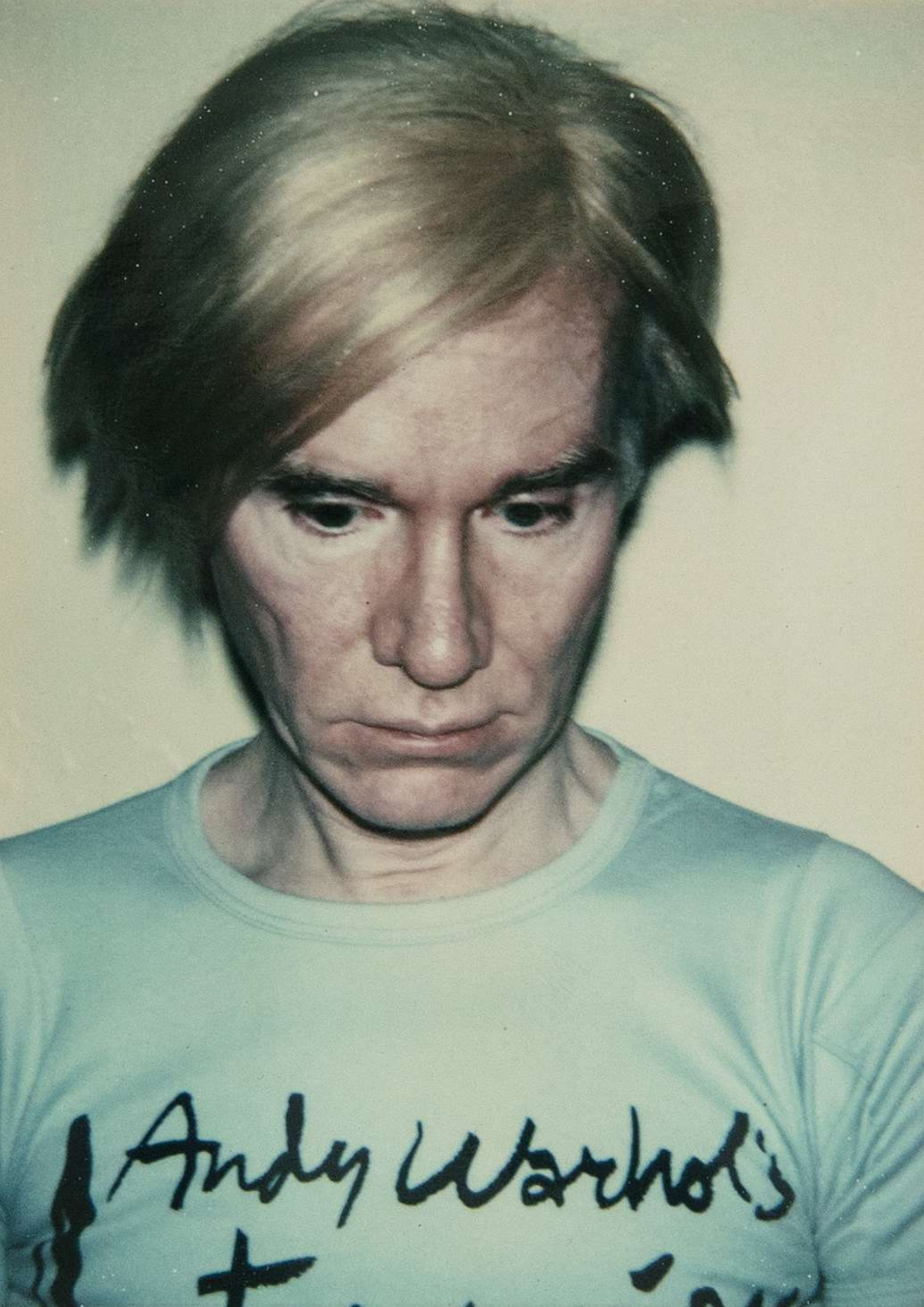


Self Portrait, c. 1980
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Self Portrait in Fright Wig, 1986
Polaroid
10,7 x 8,5 cm

Self Portrait, c. 1977
Polaroid
10,7 x 8,8 cm



Andy Warhol's

+ in

Flamenco Dancer, c. 1977
Quatre tirages argentiques cousus, pièce unique
54,6 x 69,5 cm



Keith Haring and Model, 1984
Collage de quatorze Polaroid et papier ciré
55,8 x 51,4 cm





Shoes, 1981
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Ballet Slippers, 1981
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Shoes, 1981
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Flowers, 1980
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Bananas, 1978
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Loulou de la Falaise smoking, c. 1977
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm

ANDY WARHOL IN PARIS BY NATASHA FRASER-CAVASSONI

ANDY WARHOL: INSTANTANÉS reminds of the importance of Paris for the *Pope of Pop*. Not to be forgotten, he bought an apartment, added treasures to his furniture collection, produced a film starring the fashion world and befriended members of *le Mondain*. At the legendary *Bal Surréaliste*, Warhol dared to wear jeans. "And everyone thought it was great," recalls Eric de Rothschild who accompanied him. In general, there was a heightened exchange. Warhol was tickled by the Parisian's aesthetic sense as well as the rivalry between certain clans and or hostesses while he, in turn, was regarded as the great American artist. Rothschild compares Warhol to Fragonard. "There was more to his work than niceties," the revered collector says. "Warhol dared to show the anguish."

Discuss Warhol with his Parisian friends and they'll mention Fred Hughes, the artist's business manager. In countless ways, he allowed Andy to be "really up there" – a Warholism for soaring social ascent. According to Peter Brant, "Andy would never do anything without Fred." In a position to judge, Brant not only collected Warhol but travelled with him as well co-producing *L'Amour*, Warhol and Paul Morrissey's movie set in Paris, that featured Karl Lagerfeld. "Fred was one of the most interesting, well-rounded people," states Brant. "And the perfect person to filter Andy's genius through a social world that he wanted to inhabit." Slight, with bootblack hair, Hughes was noted for his arch style and 1930s elegance.

"Andy liked beauties and talkers," says Bob Colacello, the Warhol biographer and former editor of Warhol's *Interview* magazine. And beauties like Marisa Berenson, Loulou de la Falaise and Paloma Picasso warmed to Fred "When people would say Andy was superficial and *Interview* was superficial, Fred would always say, 'yes, we're deeply superficial,'" recalls Colacello. On form, the Texan-born Fred defined enchanting. Plucked from obscurity by Dominique de Menil he was a skilled conversationalist and dance partner who also worked for Alexandre Iolas, the legendary gallerist and first to exhibit Warhol.

In fact, the Francophile Fred is a key reason why Andy acquired an apartment in Paris – Warhol's sole residence outside the United States. Fundamental to achieving Warhol's European society portraits that included Gianni Agnelli, Loulou de la Falaise, Willy Brandt, Farah Diba, Dominique de Menil and Stavros Niarchos, Fred also paved the way to rubbing shoulders with *Mondain* Queen Bee Marie-Hélène de Rothschild whose family were deemed the French Medicis of the period. In spite of this, Peter Brant describes Hughes as "the person who never got the credit that he deserved."

Clara Saint, a Warhol intimate and Yves Saint Laurent employee, frequented his apartment at 15 rue du Cherche-Midi. Whereas other Parisians recall Ernest Boiceau's tulip Art Deco rug that curiously evoked Warhol, she was made privy to "the line-up of Andy's wigs." "They were all different," she says. "Some were cut short in front and others were cut to the side." Saint had found the place for Warhol while her boss, Pierre Bergé would handle the *notaire* and other administrative details. She also organized the Helmut Newton shoot for Italian *Vogue* that immortalized Warhol in a coffinlike space circa 1974. "Helmut said that it was one of the best portraits that he ever did," she states.

From the mid-seventies onwards, parties and dinners were thrown at rue du Cherche-Midi. "Decorated by Fred, it summed up bohemian chic with its mix of English, French and Italian furniture that he had acquired from Les Puces or dealers," says the fashion designer Gilles Dufour, then in Saint Laurent's circle. Like many, Dufour was astounded by Warhol's humbleness. "Easy and straightforward, Andy never played up his fame, ever." There was

an immense respect for the brave and pioneer-like Warhol whose professional reputation was then being dismissed by the New York art establishment. "In France, it was always Andy, Andy, Andy," says Jacques Grange, the interior designer. "We never turned our back (on him) because he represented so much that we respected – provocation, freedom, The Factory, the cinema. Andy was totally unique."

Grange went antique shopping on rue Bonaparte with Warhol and Saint Laurent, his client. Art Deco marvels were acquired from Félix Marcilhac as well as the occasional discovery from Jacques Lejeune at Comoglio on rue Jacob. "Jacques was a little nuts, and always bringing things out," says Grange. "The fun was the element of surprise." Equivalent to un 'boulimique d'achat,' (shopaholic) Warhol was polite but rarely talked. "After a 'oh Jacques, nice to see you' exchange, he captured everything on his tape recorder and camera," says Grange.

Certain Parisian acquisitions such as a Ruhlmann armchair and Pierre Legrain console table made record auction prices at the Andy Warhol sale. Conducted by Sotheby's in April 1988 the collection made \$25.3 million, a staggering amount for the period. Warhol's discerning eye was a shock, dramatically contrasting with his all-American Campbell's Soup can reputation. "It was very much the collection of an elegant, European gentleman," says ceramics expert Louis Lefebvre who ended up buying four of the cookie jars, infamous for exploding their lot estimate and going for a total of \$247,000.

Browsing through Sotheby's dove grey catalogues, few can dispute Warhol's exalted taste in antiques. Nevertheless, there remain two schools of thought about his society portraits. Those who dismiss them as banal and vacuous and others such as Sir Norman Rosenthal, formerly at the Royal Academy, who argue that the work has held up. "Andy's magic comes down to honesty," he says. Eric de Rothschild was painted in the nude by Warhol. "I was inspired by a portrait of Louis XV at Versailles," de Rothschild recalls. "And Andy needed \$20,000 to finish the film *Trash*."

After Valerie Solanas's assassination attempt in 1969, there were lean times for the money-minded Warhol. "I've got to keep the lights on," he used to tell employees. Hence the decision of Fred and Bruno Bischofberger – Warhol's powerful, Swiss-based European dealer – to create the 40 x 40 silkscreened portraits.

Nicknamed *les musts de Warhol* by Bischofberger, the portraits took pride of place in the salons of Saint Laurent and Parisian socialites like Sao Schlumberger, Hélène Rochas and Florence Grinda. Characteristically, Andy was both eager to do more and possessive of the turf. As described in *Holy Terror*, Colacello's book, it reached a crescendo at the engagement party of David de Rothschild and Olimpia Aldobrandini. On arrival at Château de Ferrières, Warhol was suddenly faced with a fifty-foot portrait of the couple, hanging from the parapets. "Why didn't they ask me to do their portrait, Fred?" Warhol asked in a fishwife tone, reserved for close associates. Another portrait in the rear entrance further infuriated. "It's a multiple Fred, just like my portraits," the artist carped. "And I could have made them look so much more beautiful. David looks fat." It was the ultimate insult from the weight-conscious Warhol. But the slick Monsieur Hughes sporting, "an impeccably cut white suit" had already dashed off.

Natasha Fraser-Cavassoni met Andy Warhol when she was 16 in 1980. Seven years later, she became the last person to be employed by the artist at Warhol Studio. Her memoir, *After Andy – Adventures in Warhol Land* (Blue Rider Press 2017) captures the period.



Bob Colacello and Jon Gould in Paris, 1980
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm



Andy Warhol skiing, c. 1981
Tirage argentique unique
20,3 x 25,4 cm



Debbie Harry (Blondie), 1985
Tirage argentique unique
20,3 x 25,4 cm



Keith Haring's Pop Shop, 1986
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm



Liza Minnelli, Nell Carter and Andy Warhol, 1979
Tirage argentique unique
20,3 x 25,4 cm



Jerry Hall and Grace Jones, 1985
Tirage argentique unique
20,3 x 25,4 cm



Paloma Picasso and Raphael Lopez Sanchez with a Dog, 1980
Tirage argentique unique
20,3 x 25,4 cm



Grace Jones and André Leon Talley, 1980
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm







Wedding, c. 1980
Quatre tirages argentiques
cousus, pièce unique
54,6 x 69,5 cm





Steve Martin, 1978
Tirage argentique unique
20,3 x 25,4 cm



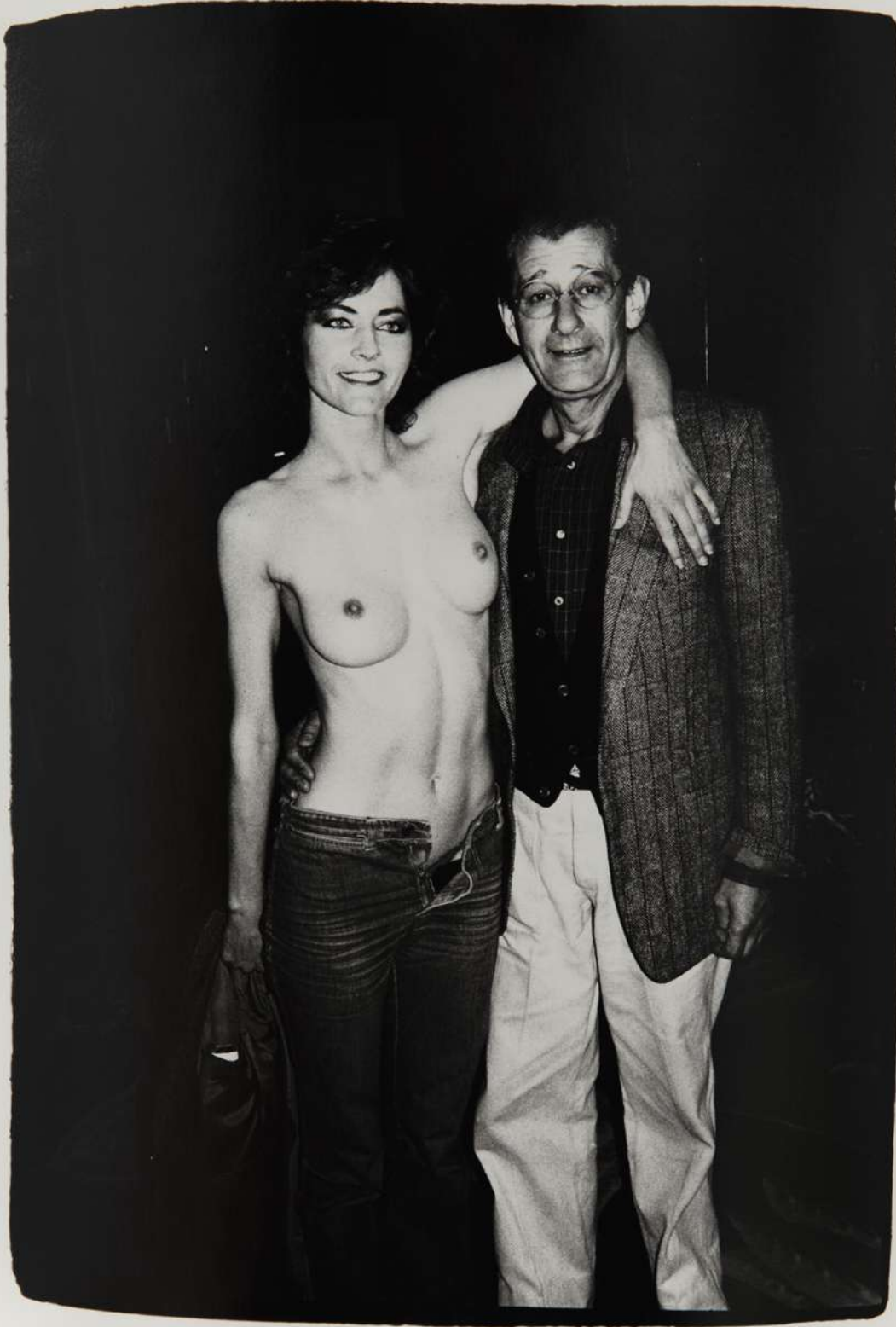
Male Model, 1982
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm







Sandra Brant, c. 1967
Tirage photomaton argentique unique
20 x 4 cm



Helmut Newton & Unidentified Woman, 1981
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm







Ladies and Gentlemen (E.M.), 1974
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Myths (Mammy), 1981
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Gianni Agnelli, 1972
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Joe Dallesandro, 1971
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Jean Paul Gaultier, 1984
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



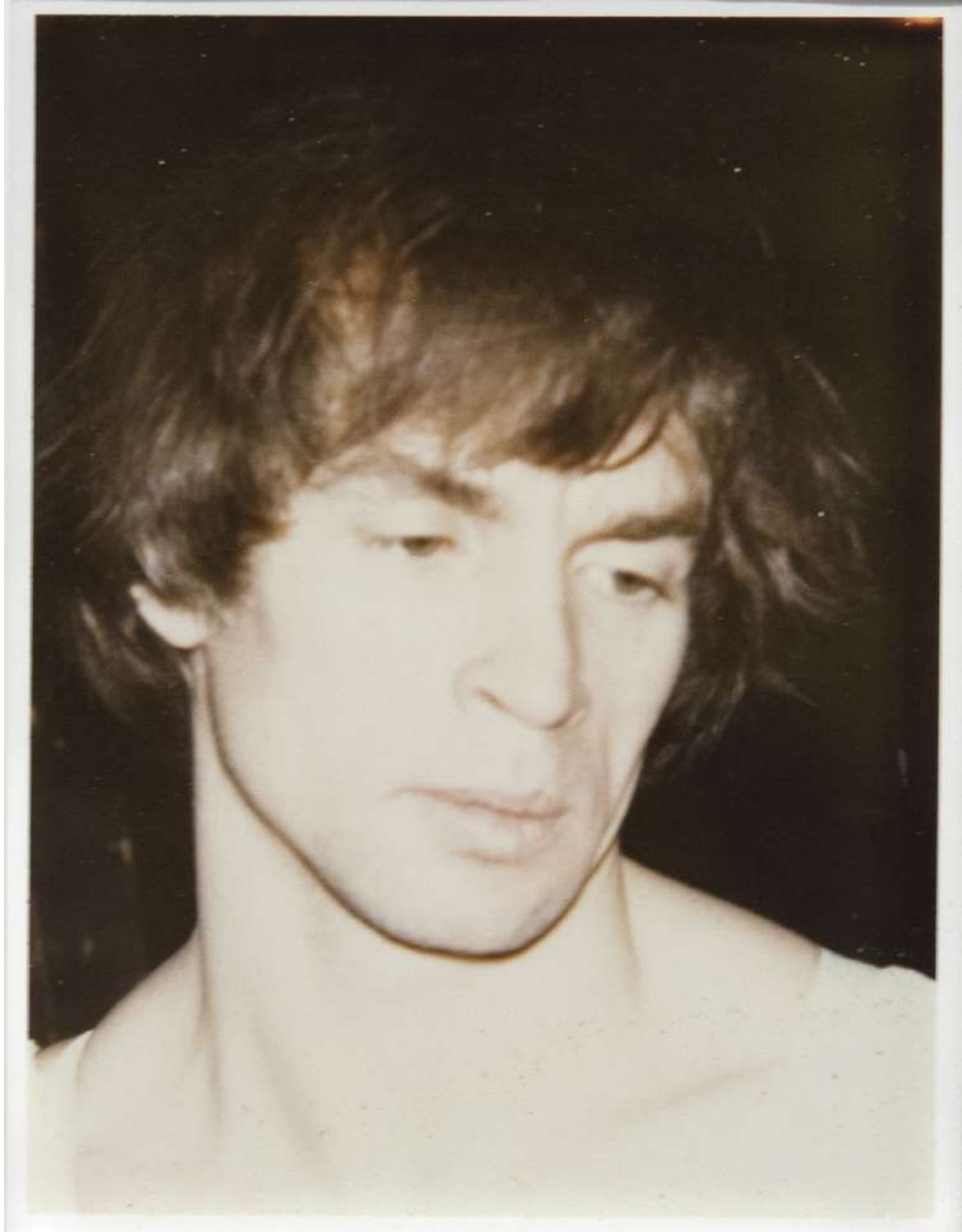




Lee Radziwill, 1972
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Robert Mapplethorpe, c. 1975
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Rudolf Nureyev, c. 1970
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Bianca Jagger, 1979
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Grace Jones, 1984
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Crosses II, 1982
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Alba Clemente, 1987
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm







Torso, 1977
Polaroid
10,7 x 8,8 cm



Torso, 1976
Polaroid
8,8 x 10,7 cm



Jean Michel Basquiat, 1984
Tirage argentique unique
25,4 x 20,3 cm



Torso, 1977
Polaroid
10,7 x 8,8 cm



Torso, 1976
Polaroid
10,7 x 8,8 cm



Torso, 1977
Polaroid
10,7 x 8,8 cm









Male Nude, 1986-1987
Quatre tirages argentiques cousus, pièce unique
69,8 x 54,2 cm



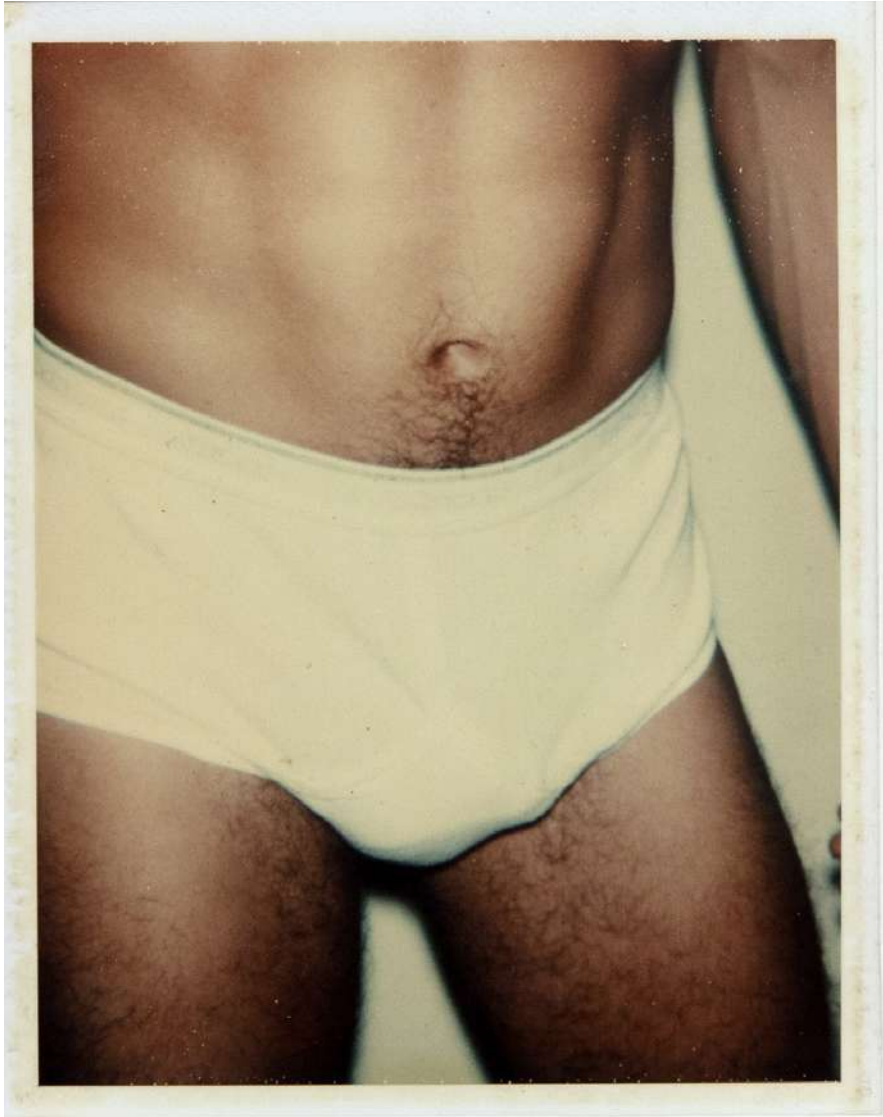
Sex Parts, 1976
Polaroid
10,7 x 8,5 cm



Torso, 1976
Polaroid
10,7 x 8,8 cm



Torso, 1977
Polaroid
10,7 x 8,8 cm



Torso, 1977
Polaroid
10,7 x 8,8 cm

Crédits photographiques :

© Marco Illuminati (p. 10-11, 32-33, 36, 42-43, 48-49, 56-57, 62-63, 64)

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.
Photo courtesy of Jack Shainman Gallery and Hedges Projects (photos 1^{ère} de couverture, p. 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 34-35, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, photo 4^{ème} de couverture)

Remerciements :

Cette exposition n'aurait pu avoir lieu sans l'aide de James Hedges et Jack Shainman.

Merci à David Giroire et Alicia Veron.

Merci à Michel Nuridsany et Natasha Fraser-Cavassoni.

Merci à Dominique Choffel et Matteo Da Dalt.

Galerie
PARIS **Italienne**

15 Rue du Louvre

75001 Paris

+33 9 84 43 87 34

info@galerieitalienne.com

www.galerieitalienne.com



Galerie
PARIS **Italienne**