

(S. 42): alles in allem ist der Autorin jedoch ein überzeugendes Buch gelungen. Dem Verlag ist für die würdige Ausstattung zu danken.

MANFRED WELTI
Basel

Luis-Martín Lozano, Juan Rafael Coronel Rivera (e. a.): Diego Rivera. Sämtliche Wandgemälde; Hong Kong u.a.: Taschen Verlag 2008; 800 S., zahlr. Farb-Abb.; ISBN 978-3-8228-5176-0; € 150,00

Diego Rivera (1886–1957) incarne définitivement, aux côtés de José Clemente Orozco et David Alfaro Siquieros, le renouveau¹ de la peinture mexicaine dans la première moitié du XXe siècle. Sa truculente biographie et son oeuvre imposant ont fait l'objet de nombreuses publications au Mexique et aux Etats-Unis, dès les années 1920 et jusqu'à aujourd'hui². Le plus grand hommage qui lui fût rendu de son vivant est sans doute la grande exposition rétrospective organisée à Mexico en 1951 par le Secrétariat d'Education publique (SEP) et l'Institut National des Beaux-Arts (INBA).³

Le présent ouvrage édité par Taschen est le premier à réunir, sous forme de catalogue raisonné et en édition grand format de luxe, l'ensemble des peintures murales de Rivera. Construit de manière chronologique, le livre se divise d'abord en 14 chapitres, qui réunissent l'intégralité des ensembles muraux réalisés par l'artiste au Mexique et aux Etats-Unis entre 1921 et 1957. Suivent un 15e chapitre, dédié aux peintures de chevalet de Rivera durant toute sa carrière (1904–1957), puis un 16e et dernier chapitre résumant, sous forme de biographie année par année, la vie et l'oeuvre du peintre. La publication s'achève par les appareils classiques du catalogue raisonné: sources, bibliographie secondaire, annexes divers, y compris une brève biographie des auteurs, au nombre de dix: deux auteurs principaux, les Mexicains Luis-Martín Lozano et Juan Rafael Coronel, et huit co-auteurs, mexicains et américains.

La présentation, dont la structure est identique tout au long de l'ouvrage, de chaque complexe mural permet au lecteur d'en obtenir une vision d'ensemble, grâce à des plans-schémas et à la reproduction de peintures murales entières. Par ailleurs, les nombreuses illustrations de détails – parfois en double voire en quadruple page et de première qualité – laissent découvrir un artiste qui, tout en maîtrisant parfaitement le format monumental et ses règles du jeu spatiales et plastiques, n'en néglige jamais

- 1 Le terme utilisé dans la littérature anglo-saxonne et hispanophone est respectivement *renaissance* et *renacimiento*: JEAN CHARLOT: *The Mexican Mural Renaissance*; New Haven: University of Yale 1963; JEAN CHARLOT: *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920–1925*; México: Domés 1985.
- 2 Citons entre autres: ERNESTINE EVANS: *The Frescoes of Diego Rivera*; Hartcourt: Brace and Company 1929; LUIS SUÁREZ: *Confesiones de Diego Rivera*; México: Grijalbo 1975; LUIS-MARTÍN LOZANO (éd.): *Diego Rivera. Art and Revolution. Catalogue d'exposition*, México/Milano: CNCA, INBA/Landucci/Art Museum of Cleveland/Ohio Arts Council 1999; CARL NAGIN: *Rivera and Trotsky: The Untold Story*. Document non publié, conférence tenue le 16 novembre 2000 à la Casa de la Guerra, Santa Barbara.
- 3 *Diego Rivera. 50 años de su labor artística. Exposición de homenaje nacional, catalogue d'exposition*, México: SEP/INBA 1951.

pour autant la précision des traits d'un visage, le dessin ou le modelé d'un objet, quel qu'il soit. Les numéros indiqués sur les schémas et reportés à côté des illustrations permettent aisément de situer une peinture dans son complexe mural. On notera néanmoins dans ce système quelques rares erreurs.⁴

Malgré le nombre important d'auteurs, les textes introductifs se trouvent en harmonie, tant structurellement que par leur contenu et leur style: même acuité dans la présentation du contexte historique-politique – essentiel pour la compréhension de l'œuvre de Rivera – et du contexte de création, même capacité à révéler la complexité symbolique des contenus iconographiques, même précision dans l'explication des processus techniques spécifiques aux grands ensembles muraux du Mexicain.

La méticulosité historique des textes, l'abondance des sources et des citations de l'artiste lui-même, viennent à la fois confirmer, préciser et amplifier la vision, déjà existante dans certains ouvrages antérieurs, d'un personnage complexe, difficilement classable comme simple artiste « révolutionnaire », « communiste » ou « nationaliste ». La richesse des illustrations, quant à elle, laisse découvrir de manière inédite une œuvre souvent charnelle, parfois cynique ou anti-cléricale, toujours engagée.

L'introduction aux ensembles exécutés par Rivera aux Etats-Unis – de San Francisco à New York en passant par Detroit – esquissent tout en finesse l'ambiguïté de la relation entre Rivera et son grand voisin: fascination des grands clients américains pour les muralistes mexicains, intérêt économique de ces derniers face aux limitations vécues dans leur propre patrie, puis union idéologique « panaméricaine » contre le Fascisme. Rivera le Trotskiste au pays du capitalisme.

Par ses atouts formels et la qualité de son contenu, cet ouvrage met en lumière la grandeur d'un art sans précédent, celle d'une peinture mexicaine moderne, clairement inspirée à l'origine par l'art européen – des chapelles peintes par les Primitifs italiens aux fresques d'un Puvis de Chavannes – mais qui par ses thèmes et son style indigéniste⁵ constitue un véritable cri d'identité pour le peuple mexicain.

Six ans après sa publication sur le peintre en format traditionnel⁶ – au texte de qualité mais par définition bien plus concis et sans bibliographie, selon la norme du format – Taschen nous offre là un catalogue raisonné qui respecte toutes les règles du genre, dans une édition de luxe fort peu maniable il est vrai, mais qui par là même

4 Pour le premier ensemble, *La Création* (Ancienne Ecole San Ildefonso, Mexico, 1921–1923), le détail de trois figures féminines, reproduites p. 25, ne correspond pas aux numéros indiqués sur le schéma (p. 9) ni aux mêmes figures visibles sur la scène entière (p. 20–21). L'iconographie des figures allégoriques composant cette peinture murale s'en trouve alors faussée.

5 Selon le terme utilisé par plusieurs auteurs mexicains. Cf. notamment LUIS VILLORO: *Los grandes momentos del indigenismo en México* (3^e éd.), México: FCE 1996. Le mouvement indigéniste, courant culturel et politique né dans l'Amérique latine de la première moitié du XX^e siècle, dépasse largement les frontières du Mexique. Il vise à réveiller la conscience nationale face aux colonialismes passés et trouve également écho dans les arts plastiques. Les activités quotidiennes, la culture et traditions des populations indigènes constituent donc des thèmes de prédilection pour ces artistes.

6 ANDREA KETTENMANN: *Diego Rivera 1886–1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*; Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo: Taschen 2000 (éd. espagnole).

constitue à la fois un ouvrage de référence désormais incontournable sur le grand peintre mexicain et une pièce de collection.

CÉCILE MICHAUD

Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima

Chargesheimer 1924–1971. Bohemien aus Köln. Für das Museum Ludwig hg. v. Bodo von Dewitz; Köln: Greven Verlag 2007; 352 S. mit über 460 zwei- und vierfarbigen Abb.; ISBN 978-3-7743-0402-4, € 48,00

„Ein letztes Photobuch – *Köln 5 Uhr 30* – bleibt sein letztes: Anfang voriger Woche wurde Chargesheimer, mit bürgerlichem Namen Carl-Heinz Hargesheimer, tot in seiner Wohnung aufgefunden. Er war ein interessanter Photograph, was heißt, dass alles, was er an Bildern hervorgebracht hat – Photographien, Photographiken, Bühnenbilder, Gemälde – Aufmerksamkeit hervorrief. Er hatte etwas zu sagen: zu zeigen. Ob das – nur um zwei von vielen Beispielen zu nennen – sein von Böll eingeleiteter Band *Menschen am Rhein* war, oder [...] *Köln 5 Uhr 30* [...], worin er die Stadt, um ihre Menschen zu beurteilen, menschenleer zeigte: als ob er einen Menschen entkleidet, nicht um einen schönen Akt aufzunehmen, sondern um aus der Beschaffenheit der Kleidung Schlüsse auf Schneider und Träger zu ziehen. Die Objektivität, um deretwillen er das tat, war gleichwohl völlig subjektiv. Und das wiederum erklärt die Faszination dieses Mannes.“¹

Viel ist es nicht, was das Feuilleton der *Zeit* dem Verblichenen nachruft. Aber es kommt von Herzen. Schließlich war Chargesheimer nach Auskunft eines Freundes ein bemerkenswerter Zeitgenosse, „ein Kneipengeher, Kettenraucher, Autofahrer, ein Fanatiker der Arbeit, (er) trug einen dicken Schnauzbart und einen Hut mit breitester Krempe.“² Und ganz nebenbei war er noch einer der bedeutendsten und radikalsten Fotografen und Künstler im Nachkriegs-Deutschland. Wieder der Freund: „Er machte es sich und seinen Mitmenschen so schwer wie möglich“³ Besonders in der Silvesternacht 1971/72, als er, vermutlich mithilfe einer Mischung aus Tabletten und Alkohol, freiwillig aus dem Leben scheidet. In seiner Heimatstadt Köln, der geliebten und gehassten. Bis heute sind genaue Umstände und Beweggründe seines Selbstmords rätselhaft. Wie so vieles im Leben des ebenso genialen wie unbequemen Ausnahmekünstlers. Sein Lebenslauf wirft Fragen auf, die auch sein vielgestaltiges, aber in sich schlüssiges Gesamtwerk nicht beantworten kann und auch gar nicht will.

So war es nicht nur aus Sicht des Ausstellungskurators und Leiters der Fotografischen Sammlungen des Museums Ludwig in Köln, Bodo von Dewitz, längst an der Zeit, sich Chargesheimer aufs Neue, seiner Person und der üppigen Hinterlassen-

1 „Chargesheimer“. In: DIE ZEIT v. 14.01.1972, Nr. 2, S. 10.

2 GEORG RAMSEGER: Chargesheimer persönlich, aus einem Redemanuskript zur Einführung in die gleichnamige Ausstellung im Museum Ludwig Köln am 19. Mai 1989.

3 RAMSEGER ebd.