

L'art minimal

ou comment

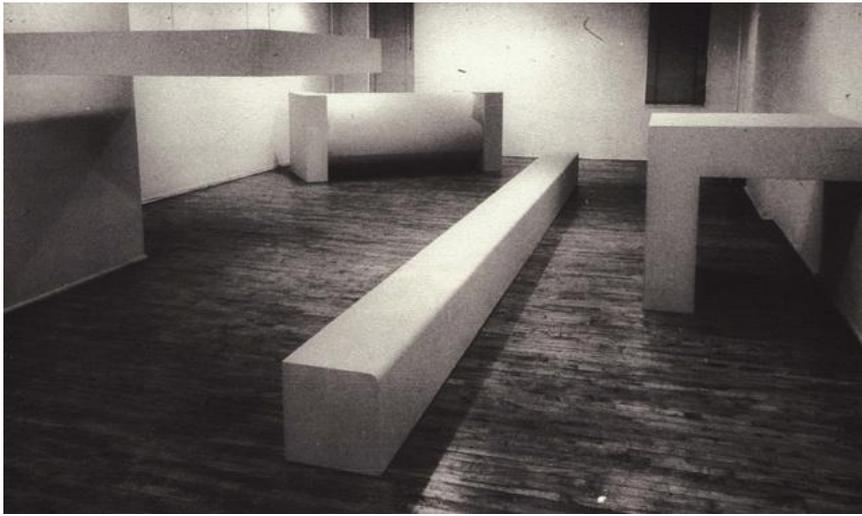
New York mit fin au modernisme
1962-1974

- La sculpture dans le champ élargi :
 - “structures primaires”, “objets spécifiques”, “ni paysage ni architecture”
- post-minimalismes : abstraction excentrique, earth art, land art, process art

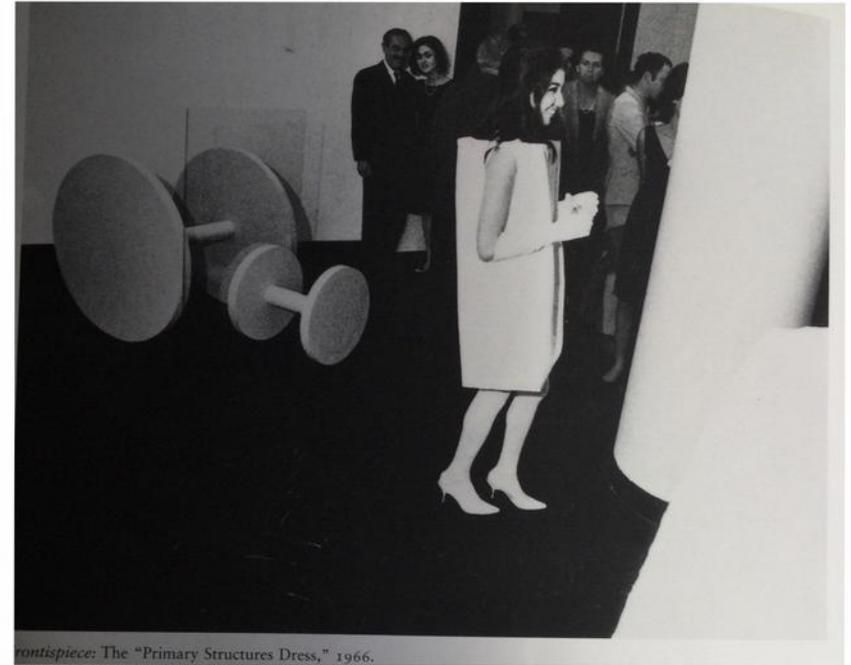
1966 Primary Structures

L'exposition au Jewish Museum, suivant de peu l'exposition de Robert Morris (ci-dessous) rassemble pour la première fois les artistes que l'on appellera minimalistes et sert de manifeste.

Avant que le terme s'impose, les critiques en utilisent d'autres, trahissant leur frustration : littéral, BA-BA (abc art), minimal, childish...



Robert Morris, 1963, exposition à la Green Gallery, bois peint. L'artiste parle à cette époque de Gestalt – formes capables d'être comprises immédiatement par le spectateur.



Antispiece: The "Primary Structures Dress," 1966.



Francisco Scavullo, Portrait of Elsworth Kelly and gallery assistant Judith Heiler, from Harper's Bazaar, July 1966.

Francisco Scavullo, Portrait of Donald Judd and Julie Trosch, from Harper's Bazaar, July 1966.



Robert Morris, L-Beams, painted wood
Donal Judd
Ronald Bladen, Untitled, aluminium and painted wood.

Robert Smithson « Simplicity of Shape does not necessarily equate with simplicity of experience »



Donald Judd



Untitled, 1967-68.

Stainless steel and plexiglass, in six parts.



With Carl Andre's 144 Pieces of Zinc, 1967

Minimalisme et « théâtre »

Le reproche de théâtralité adressé par Greenberg et Fried aux sculptures minimalistes se justifie lorsqu'on replace celles-ci dans leur contexte de création :



Ainsi, les cubes de Richard Serra ou de Robert Morris se retrouvent comme accessoire de théâtre, de dance ou de performance, où leur capacité à reconfigurer l'espace est jouée.

Ex : *Site*, performance de Robert Morris, datant de 1964 :

<https://www.youtube.com/watch?v=zSPabgOyS2w>

De la Forme au Protocole

Au début des années 1960s, Richard Serra se fit une « liste de verbes », dans l'espoir qu'elle lui permettrait de se débarrasser des automatismes et afin de forcer l'imprévu : « to work in an unanticipated manner and provoke the unexpected ».

Cette liste lui servit à soumettre divers matériaux (plomb, caoutchouc, acier) aux différentes actions énumérées.

One Ton Prop est une œuvre réalisée à partir du verbe « prop ». L'artiste commentera l'œuvre : "Even though it seemed it might collapse, it was in fact freestanding. You could see through it, look into it, walk around it, and I thought, 'There's no getting around it. This is sculpture. »

Si le protocole protège la sculpture de la subjectivité de l'artiste, elle reste cependant offerte à celle du spectateur. De cette œuvre, Serra dira aussi qu'elle partage avec le spectateur d'être soumise aux lois de l'équilibre.

On retrouve des idées proches dans les commentaires de Morris sur le feutre, qu'il compare à la peau humaine, et la danse comme inspiration pour les deux artistes.



Richard Serra: *One Ton Prop (House of Cards)*, lead antimony, four plates, each 1.22×1.22×0.025 m, 1969; refabricated 1986 (New York, Museum of Modern Art); © 2007 Richard Serra/Artists Rights Society

La Série

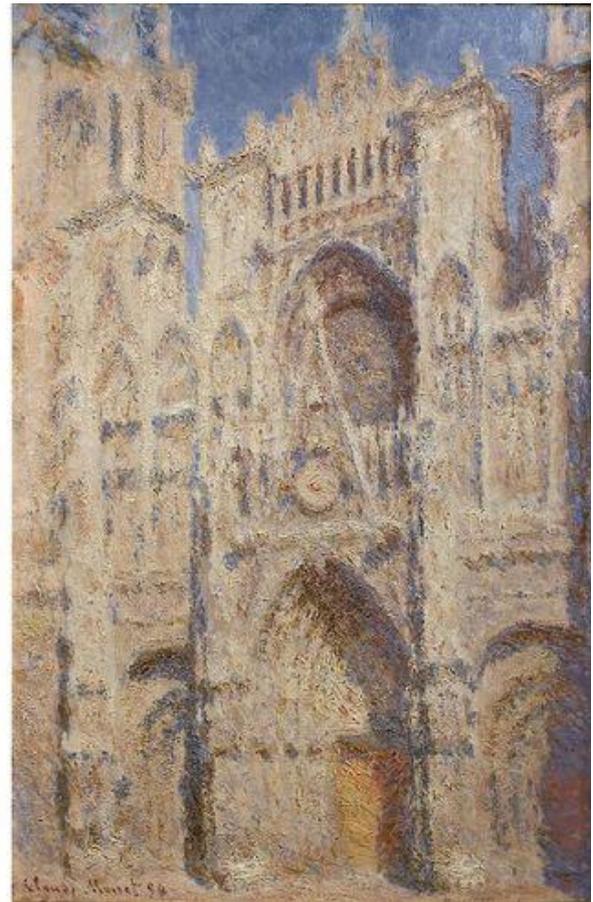
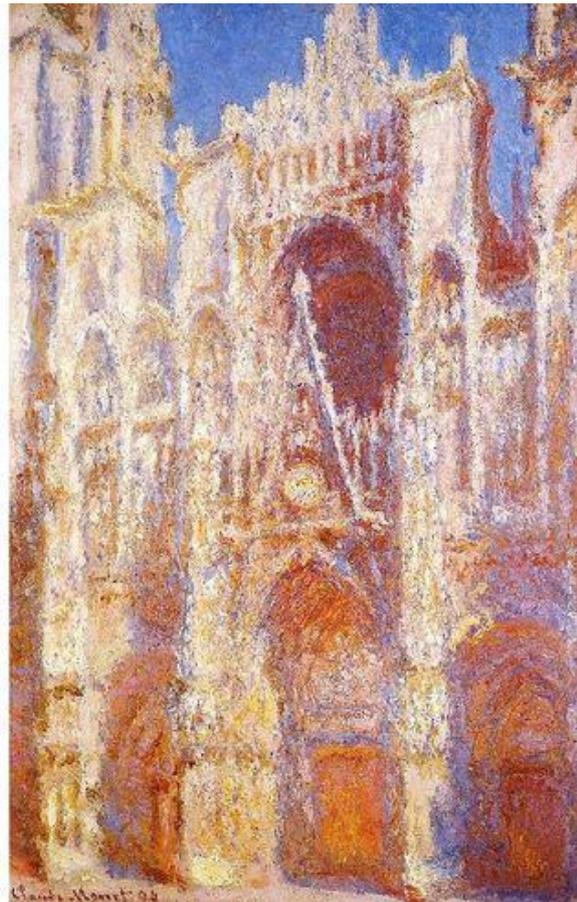
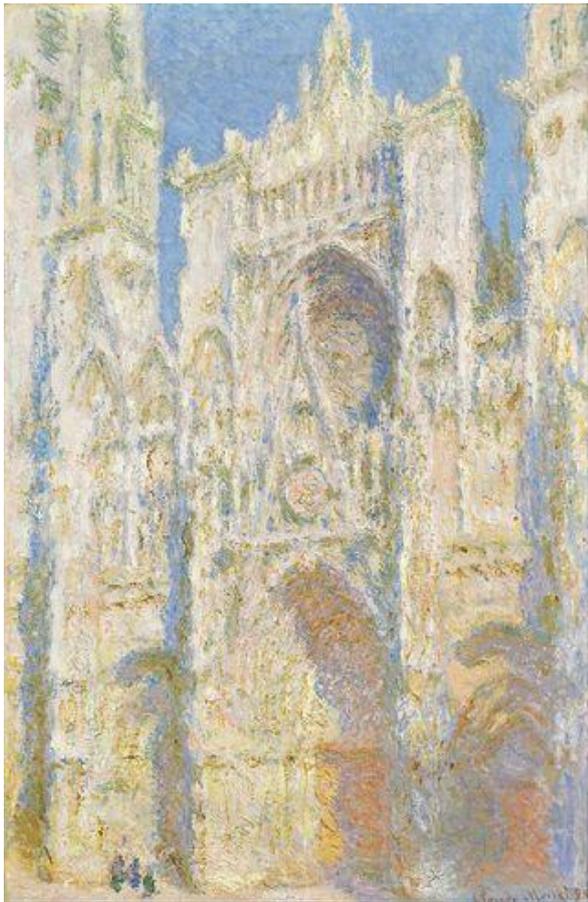
contre l'auteur, la subjectivité, l'originalité, l'expression

En 1967, Mel Bochner (« art sériel, systèmes, solipsismes ») est le premier texte critique à tenter d'analyser le caractère sériel dans l'art récent.

Mais l'on retrouve des pratiques sérielles chez de nombreux artistes, aux styles et aux buts différents.

Parmi les précurseurs de l'art sériel, Monet, et ses 28 version de la Cathédrale de Rouen réalisées entre 1892 « (1894, parfois 7 à la fois : il s'attire les critiques de ses contemporains de vendre des œuvres de série au prix de l'originalité. Elles seront exposées une seule fois ensemble avant d'être dispersées au grès des ventes).

On fait la même critique aux Spots Paintings de Damien Hirst, qui de plus ne les réalise pas lui-même. Toujours en Europe, mais contemporains du minimalisme : Opalka commence sa série de tableaux de 1 à l'infini, le groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) annonce aux critiques dans une lettre de 1966 qu'ils ne sont plus peintres, mais ont adopté une forme unique qu'ils répèteront pendant des années, ON Kawara ses dates paintings... quelles fonctions la sérialité joue-t-elle pour les artistes qui gravitent autour du minimalisme ?



En 1965, Donald Judd annonce, dans son artist statement pour Primary Structures, l'exposition qui rassemble pour la première fois les œuvres qu'on appellera plus tard minimalistes

« La moitié des meilleurs œuvres produites ces dernières années n'étaient ni de la peinture ni de la sculpture ».

En faisant sortir des structures colorées du mur, en empruntant des matériaux et des procédures de fabrication industriels, il s'attaque aussi à l'originalité, à l'expression, au geste de l'artiste.

Enfin, il rend la structure modulable. La « composition » ne règle plus le rapport du tout et des parties : on peut supprimer un module, si la hauteur de la pièce ne permet pas de respecter les 228 mm de distance entre chaque bloc.

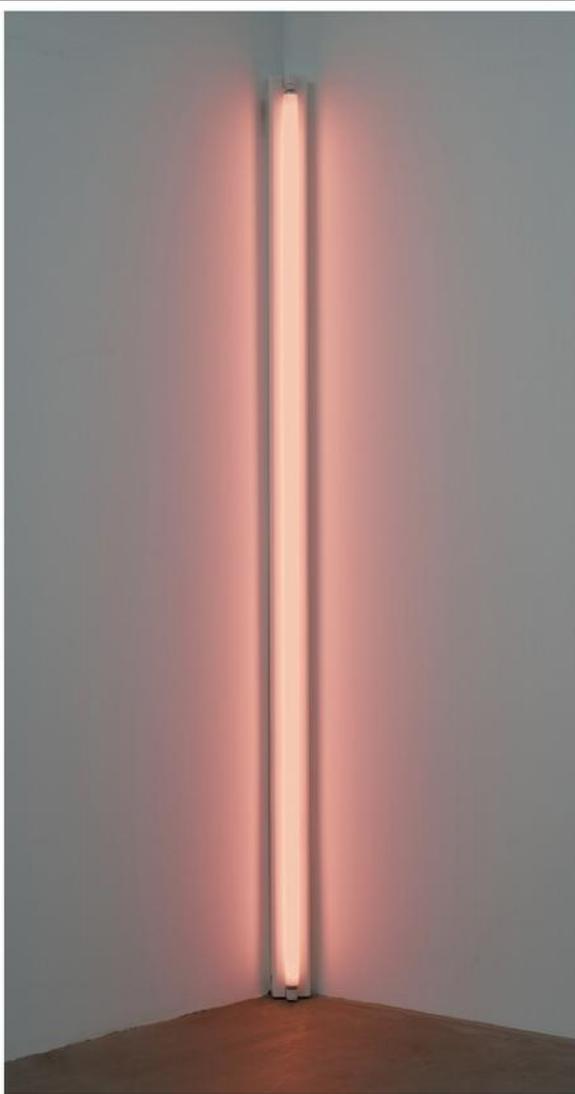
On peut penser à Yves Klein, pour qui l'essence de la peinture s'exprime dans des éponges imbibées de bleu :
« Pour atteindre cet « indéfinissable » de Delacroix qui est l'essence même de la peinture, je me suis mis à la « spécialisation » de l'espace, qui est mon ultime façon de traiter la couleur. Il ne s'agit plus de voir la couleur, mais de la « percevoir ». « Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur », 1958.



1962 Yves Klein L'esclave de Michelange, 35cm



Donald Judd: *Untitled (Stack)*, lacquer on galvanized iron, twelve units, each 228×1016×787 mm, installed vertically with 228 mm intervals, 1967 (New York, Museum of Modern Art,); © 2007 Estate of Donald



Dan Flavin: *Pink out of a Corner—To Jasper Johns*, fluorescent light and metal fixture, 2.44×0.15×0.14 m, 1963 (New York, Museum of Modern Art); © 2007 Estate of Dan Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York, courtesy of The Museum of



1963 Dan Flavin, *The Nominal Three* (Guillaume d'Ockham)
Aujourd'hui au Guggenheim NY, exposé pour la première fois solo show, Green Gallery, 1964.

« Ne pas énoncer plus d'unités qu'il est nécessaire » Ockham, père de la philosophie nominaliste.

Lorsque Dan Flavin commence à utiliser les tubes fluorescents, ils existent en 4 couleurs (rouge, bleu, rose, jaune, ultraviolet), différents blancs, et en 4 tailles. Dan Flavin va donc les utiliser comme des ready-mades, utilisant les différentes combinaisons. Dan Flavin refuse l'appellation de sculptures, car pour lui l'important est l'espace autour du tube, éclairé et inondé de couleur. Les titres, par leur ironie, contredisent les interprétations esthétiques.

En plaçant les œuvres dans des coins de la pièce, Dan Flavin oblige le spectateur à chercher sa position par rapport à l'oeuvre, à s'interroger sur sa perception de l'espace, de la couleur, des murs, par conventions invisibles dans la peinture de chevalet. Comme Judd, il dépasse l'opposition que le modernisme a voulu faire entre peinture et sculpture.

Les tubes vendus par Dan Flavin sont accompagnés par un certificat de l'artiste qui précise comment les remplacer. Cependant, la mort de l'oeuvre est sa fin : « je veux transformer une lampe ordinaire en un objet magique. Et pourtant c'est toujours une lampe qui brûle jusqu'à son terme comme n'importe quelle autre de son espèce. Avec le temps le système électrique tout entier sera relégué au musée de l'histoire. Mes lampes ne seront plus en état de fonctionner, mais il faudra se souvenir qu'elles donnèrent autrefois de la lumière. »

Pour Anne Chave, ces sculptures qu'elle surnomme « hot rods » ont une dimension machiste, comme d'ailleurs d'autres formes élues par les artistes de l'art minimal.



← 1963 Dan Flavin
The Diagonal of
May 25 (to
Constantin
Brancusi)

→ 1969 Dan
Graham,
Manipulating a
Fluorescent Tube,
Video, 60'



2019,
François Réau



Comme Donald Judd affranchit la peinture du cadre, du mur, Carl André affranchit la sculpture de ses déterminations traditionnelles



1964 Carl Andre building Cedar Piece

Socle => sol

Occupe un lieu qu'elle consacre => découpe l'espace,
trace des lignes potentiellement infinies

Volume (plein ou vide) => fragment, ruptures

Forme contenue => lignes dans l'espace, vers le spectateur

Unité et permanence => modulable

Création => assemblage d'objets ordinaires

Structure => poids, masse

Composition => répétition du même élément



1966 Equivalent VI, 120 briques réfractaires,
12x274x57cm

Carl Andre accepte l'étiquette de minimal, rejette celle de conceptuel : I was always fighting the rise of conceptual art," he says. "There was Joseph Kosuth's statement, 'Art as idea as idea.' And I said an idea in the head is not a work of art. A work of art is out in the world, is a tangible reality." He adds: "My work doesn't come from ideas – my work comes from desires."

'The periodic table of elements is for me what the colour spectrum is for a painter. My ambition as an artist is to be the "Turner of matter" ... As Turner severed colour from depiction, I attempt to sever matter from depiction. Copper is more profoundly different from aluminium than green is from red.' — Carl Andre



Exposition 2013, avec left Trabum (1977, sapin, 91cm, Guggenheim) et 1981 Phalanx



A minimalist wall-piece: Sol LeWitt,
Cubic modular wall structure, 1966,
black painted wood, 110.3 x 110.2
x 23.7 cm



Sol le Witt, exposition à Los Angeles, 1967

Les premiers critiques cherchent à faire rentrer les œuvres de Sol le Witt dans des schémas anciens : représentation du cerveau, ode à la rationalité humaine, les grilles de Sol Lewitt continueraient sous une forme épurée la longue tradition de l'art comme « cosa mentale ».

Rosalind Krauss s'élève vigoureusement contre cette interprétation : au contraire, pour elle, la clef de lecture est le caractère incomplet, imparfait de ces formes en perpétuelle transformation, indépendamment du spectateur.

« The idea becomes a machine that makes art »

- Sol Lewitt

Dans une lettre à son amie Eva Hesse « Drawing-clean-clear but crazy like machines, larger and bolder... real nonsense.” That sounds fine, wonderful – real nonsense. »

Il écrit aussi, à la même époque : « Toute œuvre implique certaines attitudes philosophiques, sociales et politiques. Les meilleures œuvres se créent en opposition aux principaux pouvoirs et contre beaucoup d'attitudes dominantes ».

Par ses écrits et ses œuvres, Sol LeWitt est une influence autant sur l'art minimal que sur l'art conceptuel. Il popularise d'ailleurs le terme d'art conceptuel dans un article de 1967, Artforum, Phrases sur l'art conceptuel.

1. Les artistes conceptuels sont des mystiques plus que des rationalistes. Ils en viennent à des conclusions qui échappent à toute logique.

7. la volonté de l'artiste est secondaire dans le processus qu'il initie de l'idée à la réalisation. Sa volonté n'est que son égo.

8. Lorsque l'on utilise des mots tels que peinture et sculpture, on évoque toute une tradition et on suggère l'acceptation implicite, imposant des limites à l'artiste déjà peu enclin à produire de l'art au-delà de ces limites.

10. Les idées à elles seules peuvent être des œuvres d'art ; elles font partie d'une chaîne de développement susceptible de trouver une forme. Toutes les idées n'ont pas besoin de trouver une forme.

32. Une belle réalisation ne sauvera jamais une idée ordinaire.

33. Il est difficile de rater une bonne idée.

34. Lorsqu'un artiste connaît trop bien son métier, il fait de l'art superficiel (Baldessari, qui brûle ses tableaux à cette date : no more boring art)

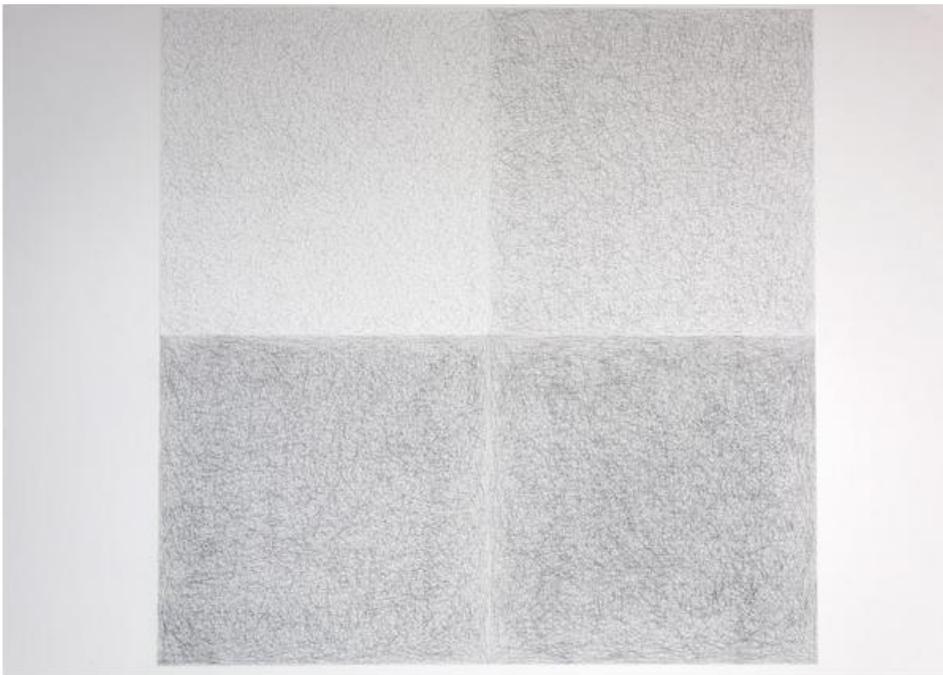
C'est dans ces années qu'il commence à vendre des certificats décrivant l'oeuvre, ou téléphone des instructions pour que d'autres réalisent le dessin.

Ainsi pour une exposition à Nova Scotia, où le dessin est présenté accompagné d'un cartel explicatif :

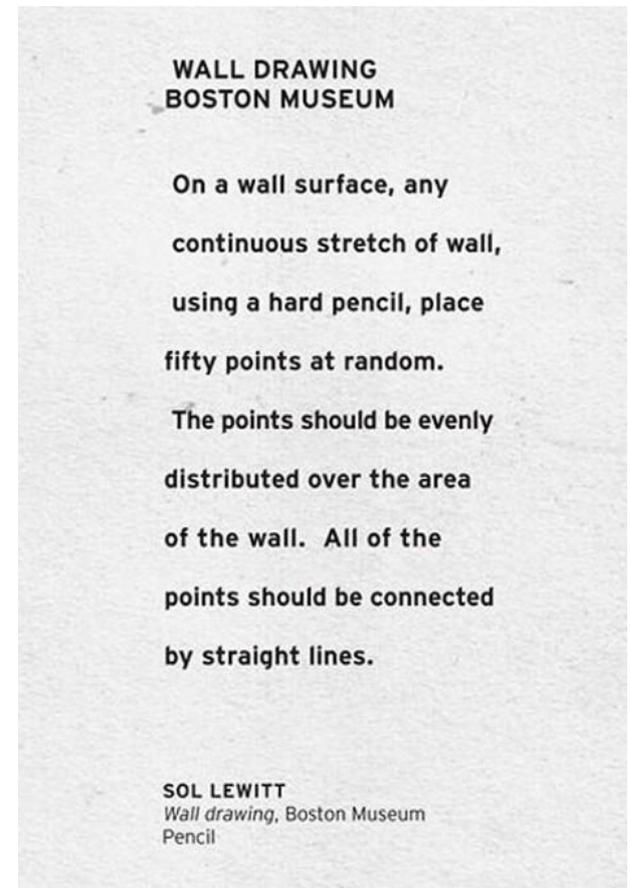
« Une oeuvre qui utilise l'idée d'erreur ; une oeuvre qui utilise l'idée d'infini, une oeuvre qui est subversive, une oeuvre qui n'est pas originale »

Aux étudiants de Nova Scotia qui ont réalisé l'oeuvre il explique :

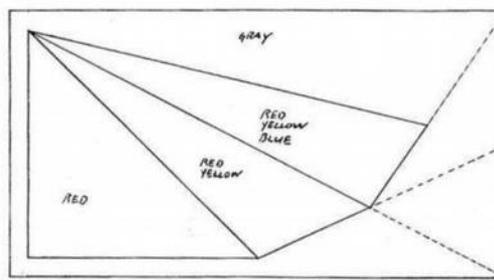
'If I do a drawing on a wall I do a drawing on paper as a plan because I don't do the actual drawing on the wall. It's just too much work and usually I have a very short time to do it. So other people do it and they have to have a plan to work from so I do that, so that's another kind of drawing.'



SOL LEWITT'S WALL DRAWING #196: A SQUARE DIVIDED HORIZONTALLY AND VERTICALLY INTO FOUR EQUAL PARTS, WITH PROGRESSIVELY LONGER LINES (3", 6", 9", 12") IN EACH QUARTER. ALL LINES STRAIGHT AND DRAWN AT RANDOM (1972)



Wall Drawing #443, deux réalisations



443. Color ink wash

The apex is left. The background is gray. Three sides. 1 – red; 2 – red, yellow; 3 – red, yellow, blue

First Drawn by: Fransje Killaars, Roy Villevoye

First Installation:

Kunstlerwerkstaat, Munich, Federal Republic of Germany

May, 1985

140 x 344" (350 x 860cm)

SOL LEWITT
Wall Drawing #443: Asymmetrical pyramid with color
ink washes superimposed.,
Color ink wash

First Drawn by: Fransje Killaars, Roy Villevoye

First Installation: Kunstlerwerkstaat, Munich,
Germany. May 1985

Courtesy The Sol LeWitt Estate and Galerie Marian
Goodman, Paris / New York



Sol LeWitt, Wall drawings # 443, # 457, # 459, # 770, galerie Marian Goodman, Paris, 17 novembre – 19 janvier 2013.

Vue d'exposition : Wall drawing # 770. Asymmetrical pyramid with color ink washes superimposed.



Le « post minimalisme »

Rapidement, les structures géométriques du minimalisme sont critiquées :

- neutralisées par le musée, réinterprétées dans un sens moderniste, une interprétation qui perdure
- proches des structures de pouvoir du gouvernement
- une critique féministe conteste l'aspect « masculins » de ces formes et matières aux angles durs

De ces différentes critiques naissent plusieurs voies explorées par ceux que faute de meilleur terme on regroupe sous l'appellation de post minimalisme.



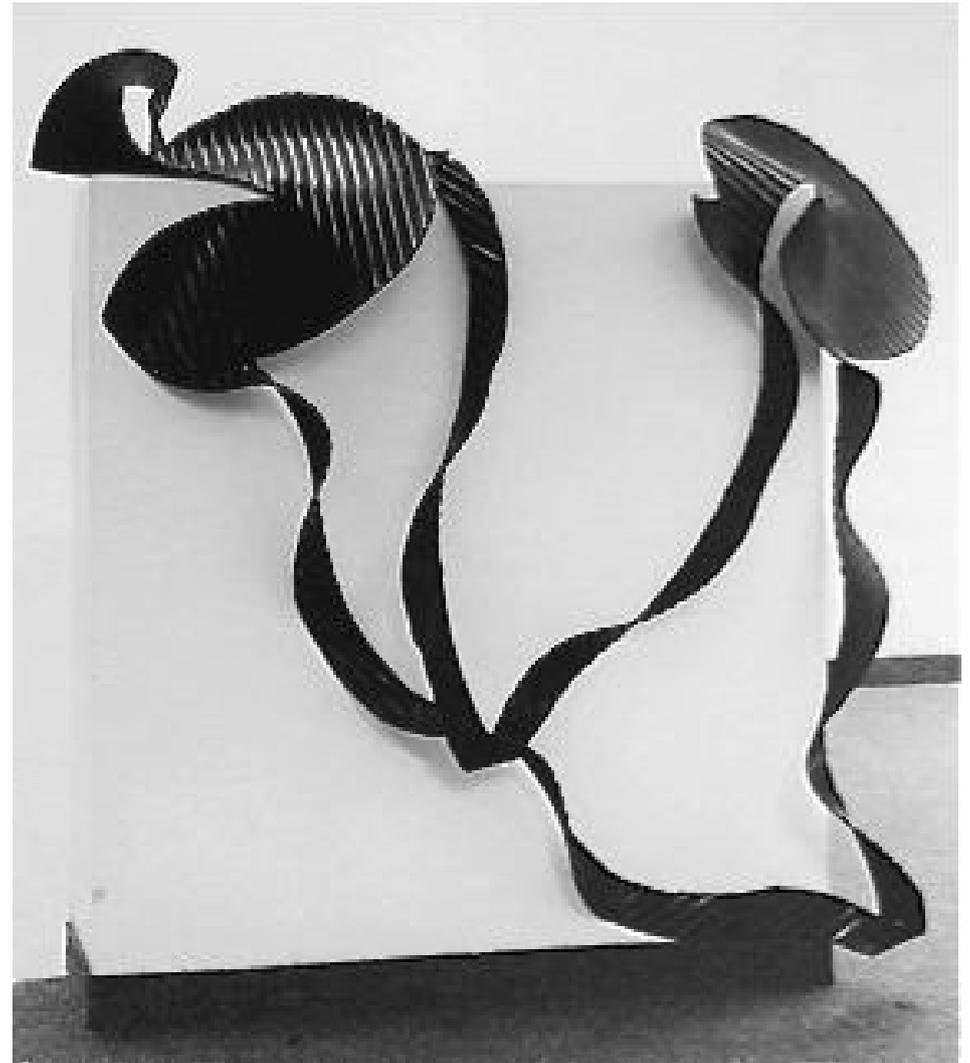
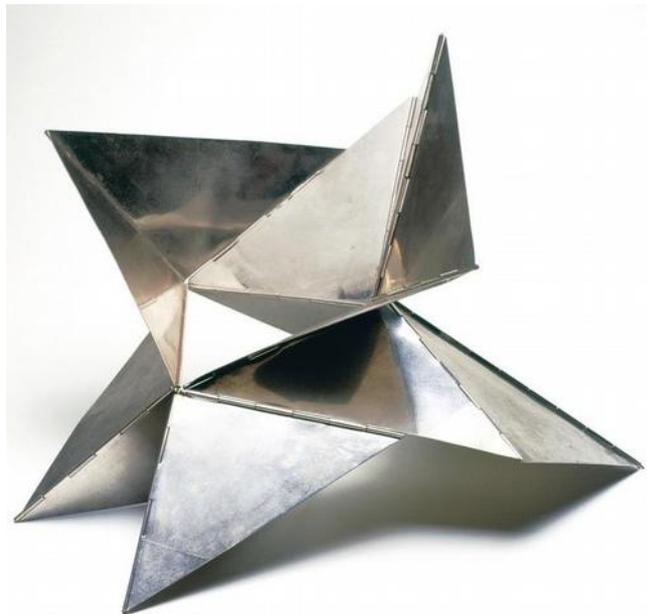
1965, Judy Chicago, Rainbow Pickets et Trinity - latex paint on plywood

=> les variations colorées viennent perturber l'appréhension immédiate, l'unité de l'objet. Elles introduisent aussi des associations vers un univers naturel évoqué sur le mode du factice (arc en ciel ou couleurs du couchant) et par une « peau » en latex qui recouvre les formes.

Chez Lygia Clark les objet mous ne dialoguent pas avec des lieux publics, contrairement à ceux d'Oldenburg.

Cependant, leurs formes féminines, l'insistance sur le décoratif en font des sculptures tout aussi subversive de la tradition sculpturale.

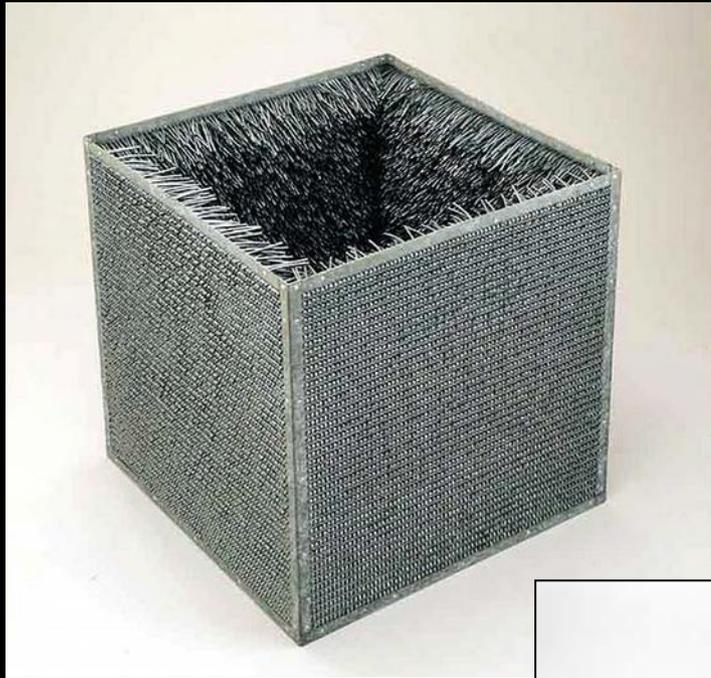
Ci dessous, un des « bichos » (bestioles) de 1960, série de petites sculptures à partir de feuilles d'aluminium pliées.



1964 Lygia Clark Trepante, Grimpant Œuvre molle, caoutchouc, dimensions variables.

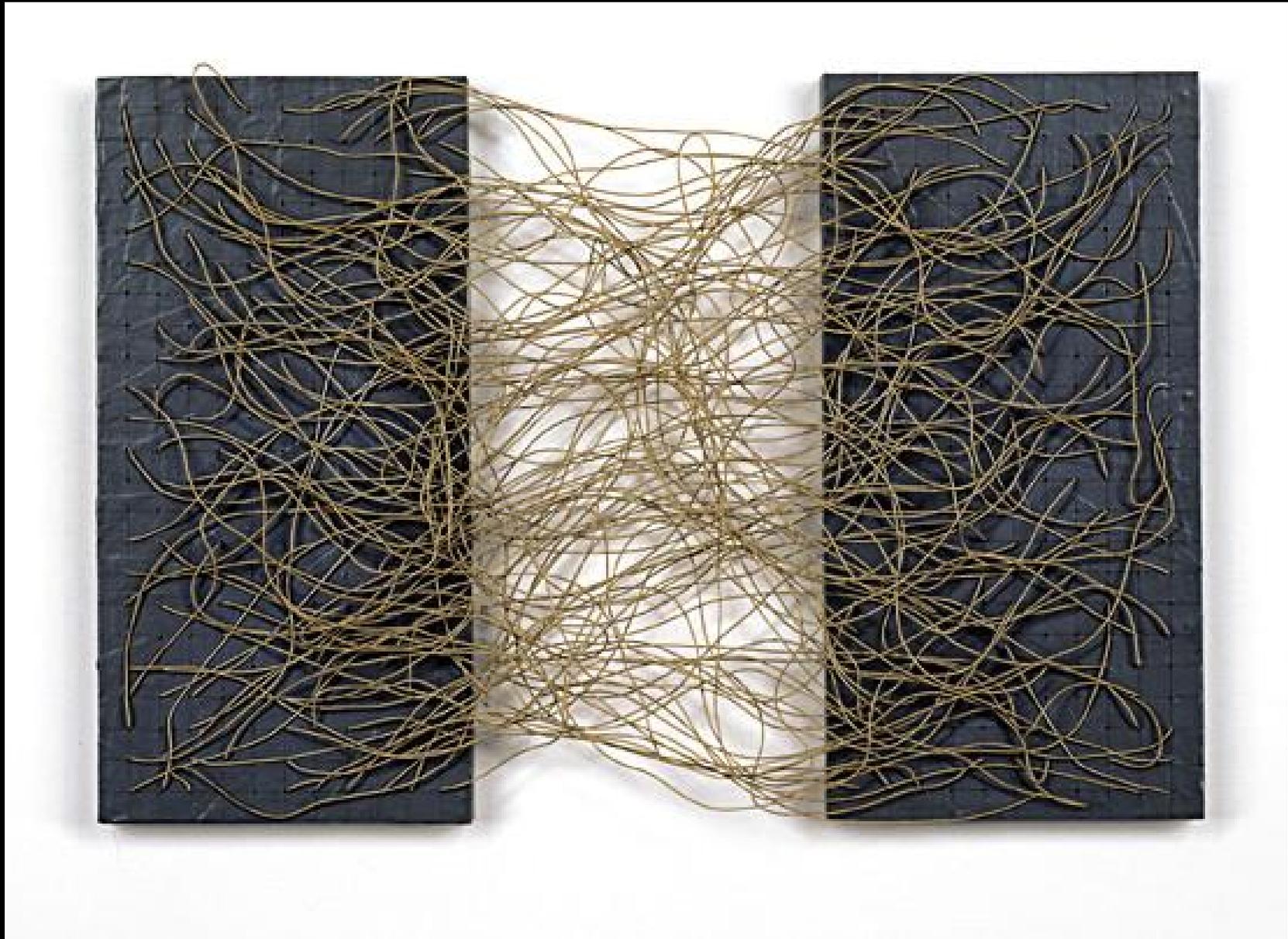
L'artiste représente le Brésil à la Biennale de Venise en 1960, 1962 et 1968.

Eva Hesse (left) *Accession II* 1967 galvanized steel, rubber tubing, c. 30" square
Hesse with *Accession II* in 1968



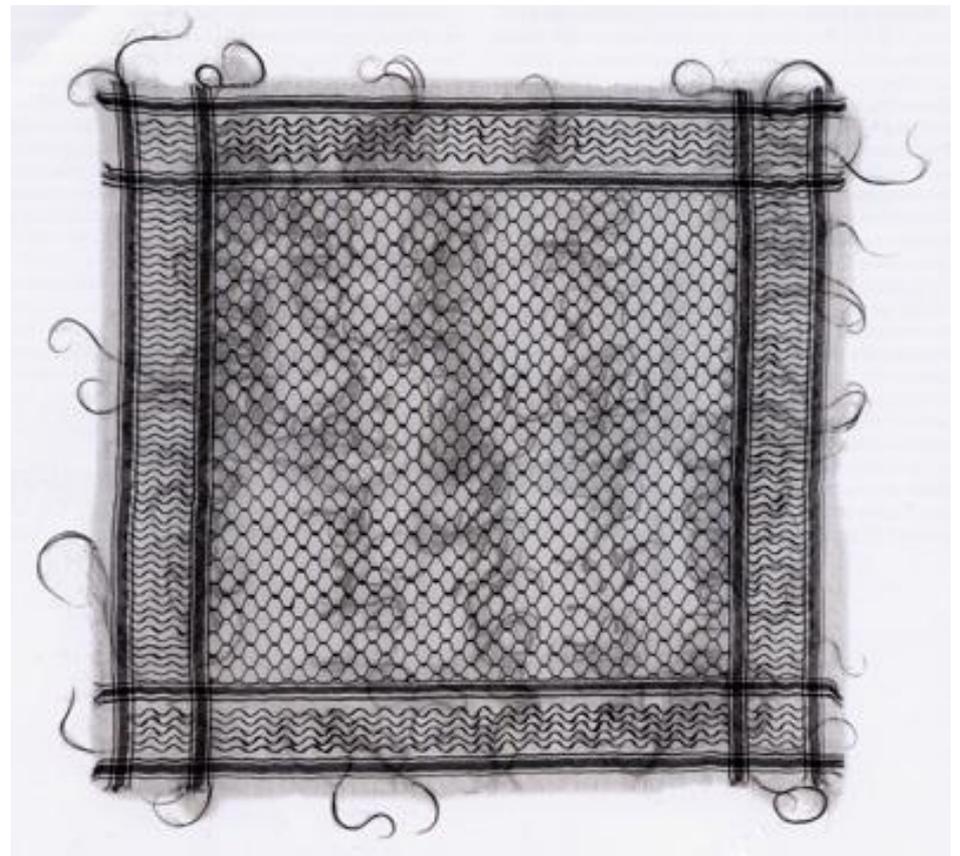
Eva Hesse (American born Germany, 1936-1970, 34 years), *Metronomic Irregularity*, 1966.

Première de trois versions de cette oeuvre, avec 3 et 5 panneaux : la seconde et plus grande (120x590cm) explose littéralement à l'accrochage sous la tensions des fils.



Une génération plus tard, de la même manière, Mona Hatoum utilise des formes abstraites, qui représentent un universel ici dénoncé comme colonialiste et genré et les perturbe par l'utilisation de matières liées au corps : savon de Marseille, huile d'olive produite par les pays arabe, cheveux de femme.

Keffieh, 1993→



Present Tense, 1996→

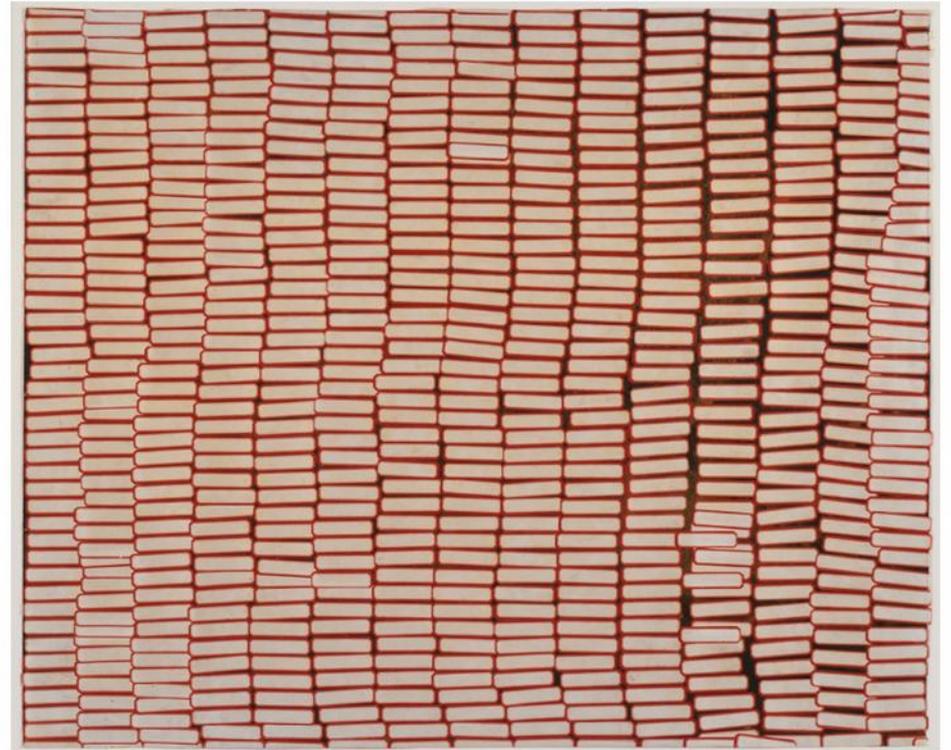
Freud, sur le tissage :

« Les femmes ont fait peu de contributions aux découvertes et aux inventions de la civilisation. Il y a cependant une technique où elles peuvent avoir été créatrices, et c'est le tissage et le tressage. Il semble que la nature elle-même leur en a donné l'exemple, en les munissant de poil pubien lorsqu'elle atteignent la maturité. »



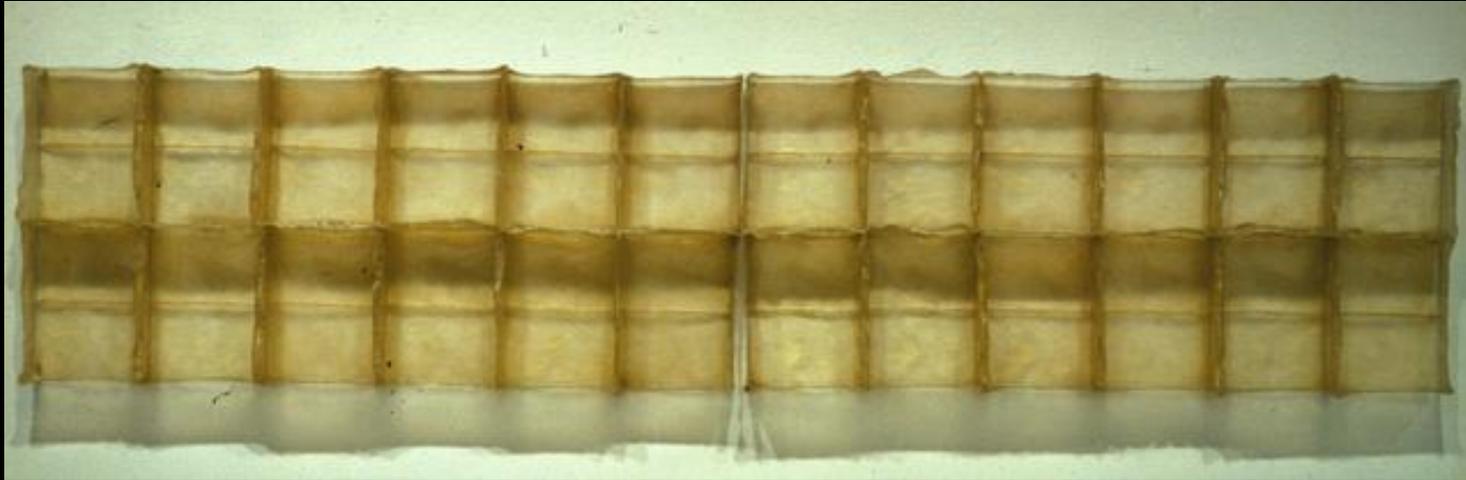


Eva Hesse: *Repetition Nineteen III*, fiberglass and polyester resin, nineteen units, each h. c. 480–510 mm, diam. 278–322 mm, 1968 (New York, Museum of Modern Art); © Estate of Eva Hesse. Galerie Hauser & Wirth Zurich, courtesy of The Museum of Modern Art, New York

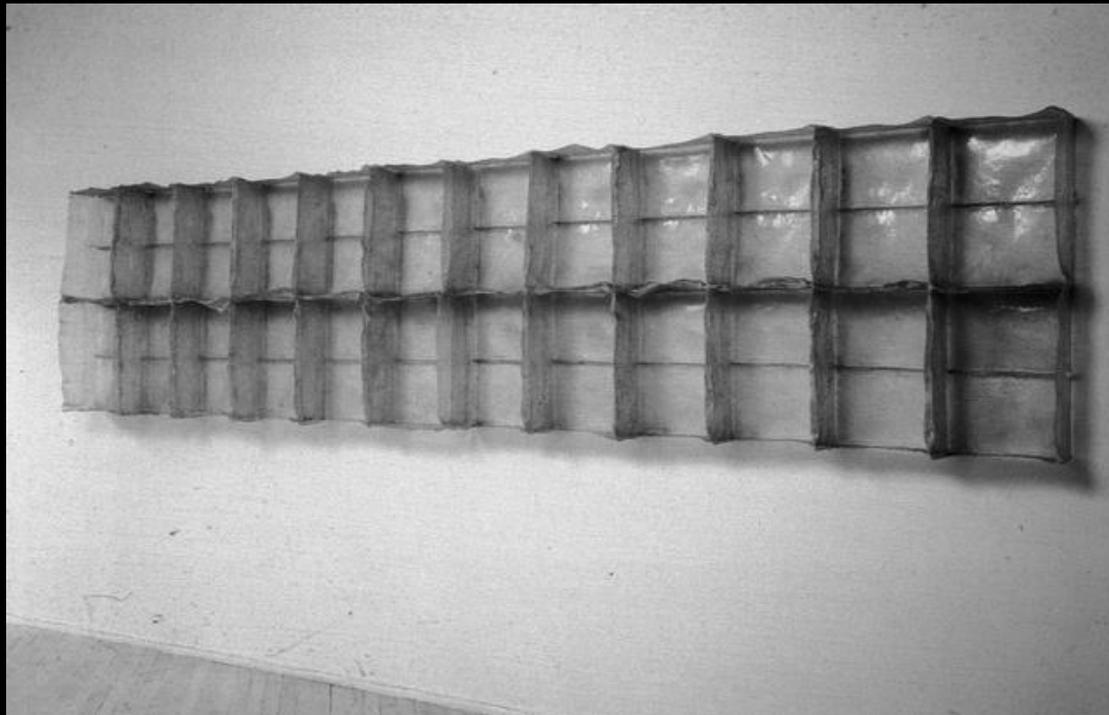


Yayoi Kusama: *Accumulation of Stamps, 63*, pasted labels and ink on paper, 603×736 mm, 1962 (New York, Museum of Modern Art); © 2007 Yayoi Kusama, courtesy of The Museum of Modern Art, New York

Hesse, *Sans II* (two views), 1968 fiberglass polyester resin 5 units



detail



Donald Judd, *Untitled*, 1964

L'antiforme



Robert Morris: *Untitled*, felt, 4.59×1.84×0.03 m, 1969 (New York, Museum of Modern Art); © 2007 Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York, courtesy of The Museum of Modern Art, New York

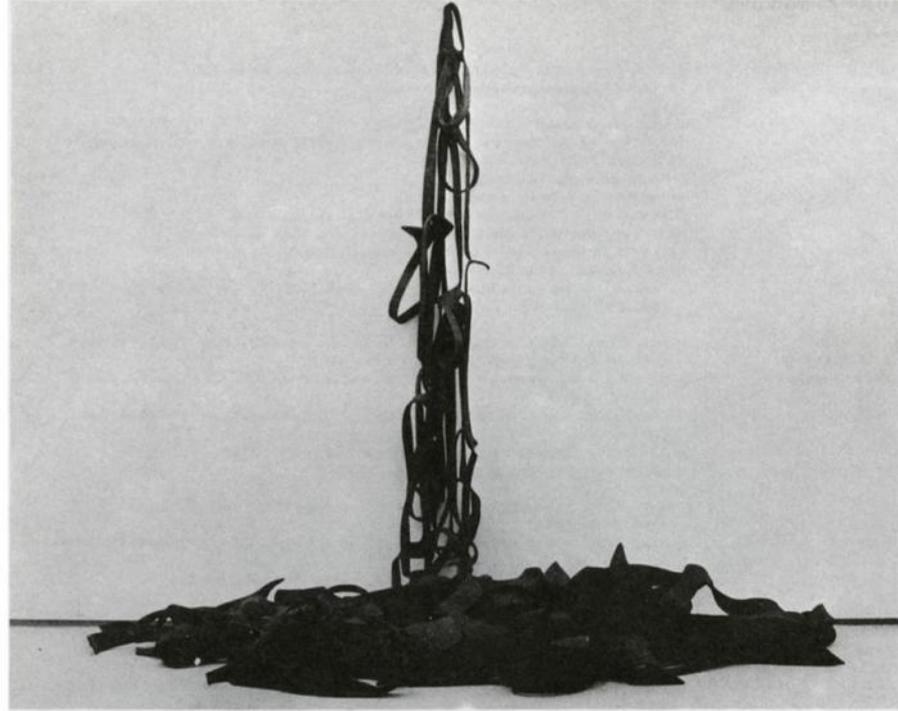


A la fin des années 60s, Morris abandonne les formes géométriques et la production industrielle de la sculpture minimaliste, et commence à utiliser des matériaux dotés d'un pouvoir plus expressif. Dans un essai de 1968, il appelle **anti-forme** le processus qui consiste à soumettre des matériaux malléables et tactiles à des action simples comme découper, faire tomber. Dans l'anti-forme, le contrôle du créateur cède la place au hasard :

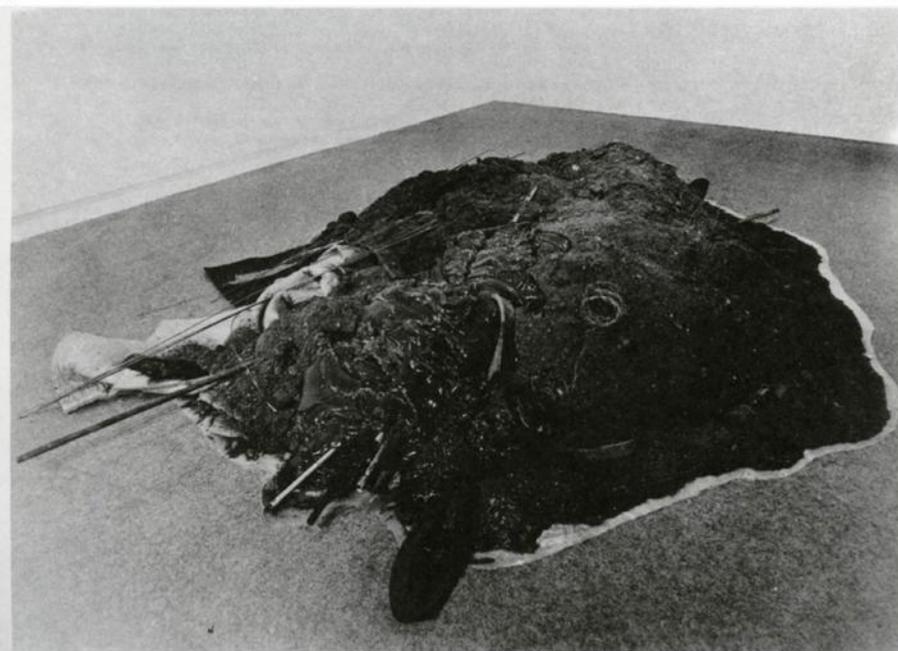
“Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue aestheticizing form by dealing with it as a prescribed end.”



1 Felt Piece, 1967/68. Coll. Galerie Sonnabend, Paris.



2



3

Feb 24, 1969

Proposal:

1. Collect as many different kinds of combustible materials as are available in Bern - coal, oil, fireplace logs, grass, peat, coke, twigs, magnesium, etc. Assign a curator to thinking of more than I have listed.
2. Divide the number of exhibition days, less one, by the number of materials.
3. Begin with one material and place it in the allotted space (inside or outside). At each interval obtained by step 2 add another material. Each material must be placed freely in the space - that is, not in containers. If necessary, protect the floor inside with plastic from the beginning.
4. On the last day of the exhibition remove the entire mass (if set up inside) to a designated safe place outside the museum and ignite.

R. Morris

R. Morris

2 Felt Piece, 1967/68. Coll. Galerie Sonnabend, Paris.

3 Earthwork, 1968 (Earth, peat, steel, aluminium, copper, brass, zinc, felt, grease, brick.) Aus: Ausstellung Earthworks, Dwan Gallery, New York, Oct. 1968.

Robert Morris, *Untitled (Tangle) feutre*, 1967 et *Untitled, (Pink Felt)* 1970, dimensions variables.

Dans son essai sur l'Antiforme (1968) Morris explique que "l'informe" permet d'échapper au poids historique du rectangle, de la composition, de la rationalité, et se démarque du minimalisme.



Le feutre est disposé alléatoirement à chaque exposition. La présence de l'artiste n'est pas nécessaire.

It is part of the work's refusal to continue aestheticizing form by dealing with it as a prescribed end.

Process Art



1964-2017 David Medalla Cloud Canyon



1970 Lynda Benglis, Wing, cast aluminium



HANS HAACKE



« Hans Haacke ne veut pas qu'on qualifie ses œuvres de “sculptures”. Il les appelle des “systèmes” et souligne que ceux-ci “ont été créés avec l'intention explicite de faire physiquement communiquer leurs composants entre eux, tandis que le tout communique physiquement avec l'environnement... Les transformations sont souhaitables et font partie du dessein de l'œuvre – elles ne sont pas provoquées par l'expérience toujours changeante du spectateur” ».

Peter Meschler,

« Haacke to Exhibit Kinetic Art », in *The Tech*, 17 octobre 1967

... faire quelque chose qui réagisse à son environnement et qui l'éprouve, qui change, qui soit instable...

... faire quelque chose d'indéterminé, qui ait toujours l'air différent, dont la forme ne puisse être prédite précisément...

... faire quelque chose qui ne puisse « performer » sans l'aide de son environnement...

... faire quelque chose qui réagisse à la lumière et aux changements de température, qui soit soumise aux courants d'air et dépende, de par son fonctionnement, des forces de la gravité...

... faire quelque chose que le « spectateur » puisse manipuler, avec lequel il puisse jouer et ainsi l'animer...

... faire quelque chose qui vive dans le temps et permette ainsi au « spectateur » de faire l'expérience du temps...

... articuler quelque chose de naturel...

Hans Haacke,

untitled statement, in Peter Selz, Directions in Kinetic Sculpture, Berkeley : University of California Press, Benkley, 1966



1967 Hans Haacke, *Wide White Flow* (soie de parachute, ventilateurs, tuyaux de plastique, eau, moteur). Biennale de Lyon, 2017.

« Une sculpture qui réagit physiquement à son environnement ne doit plus être considérée comme un objet. Elle se fond ainsi avec l'environnement dans un rapport qu'on peut mieux décrire comme système de processus interdépendants » HH, 1967.

Le corps de l'artiste, le corps du
spectateur

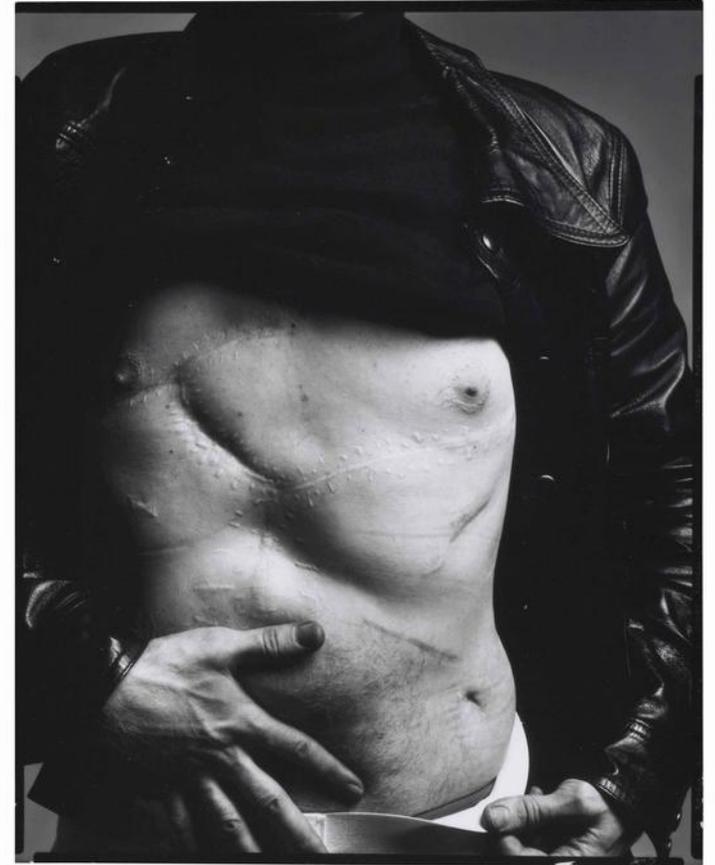
Le Corps fragmenté, l'objet partiel



1967 Bruce Nauman
From Hand to Mouth
Cire sur Toile



1967 Oldenburg Soft Drainpipe - Blue
(Cool)
259 x187x35 Acrylic on canvas and
steel, Tate, Londres



1968 Richard Avedon
Andy Warhol Artist



Bruce Nauman

Collection of Holes, 1966, Aluminium, Graisse, feutre, Mousse de caoutchouc, 229x48cm
Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists, 1966, fiberglass and polyester resin (not wax) Knee impressions are all Nauman's
Hand to Mouth, wax over cloth, 1967 (cast from wife's body)



1966 Bruce Nauman Neon Template og the Left Half of My Body at Ten Inch Intervals



1995 Rachel Whiteread, 25 Spaces, Cast Resin,