

Chapitre 1

La traversée du minimalisme

Robert Smithson, *Asphalt
Run-down*, 1969. Rome.
Photographie Robert Smithson.
Courtesy Nancy Holt.

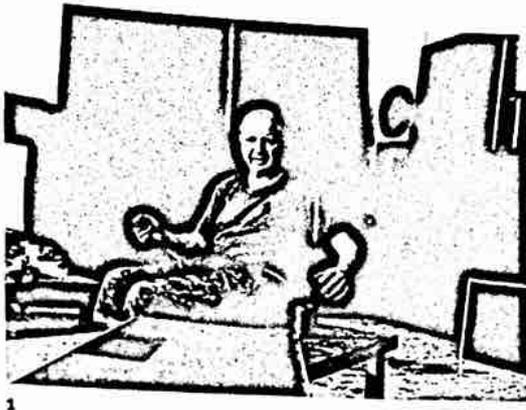
On pourrait faire remonter les origines du Land Art à des temps reculés de l'histoire de l'humanité dont nous connaissons les civilisations grâce à des vestiges spectaculaires qui n'ont pas manqué de frapper les artistes contemporains. Plus près de nous, il faudra chercher ces origines à la fin des années 1950 et au début des années 1960, au moment où l'expressionnisme abstrait cesse de dominer la scène artistique aux États-Unis et où le discours formaliste de la critique, représenté par Clement Greenberg et ses adeptes, se durcit. La publication de *Art and Culture* en 1961 est, de ce point de vue, significative. Comme le souligne Irving Sandler¹, Greenberg, dans ce recueil d'essais, « ne se contente pas de présenter un panorama de ses opinions passées, loin de là. Ne perdant pas de vue le présent, ni apparemment l'avenir, il corrige librement ses écrits anciens et les enrichit de nouveaux essais. [...] Au premier Greenberg à l'esprit assez ouvert succède un Greenberg plus dogmatique, et c'est ce Greenberg d'après 1960 qui a profondément influencé la critique d'art, et l'art lui-même, de la décennie. »

L'art lui-même, en effet. Car les jeunes artistes américains qui se forment au tour-

nant des années 1960 sont souvent aussi des théoriciens. Nombre d'entre eux d'ailleurs vont se déterminer, dans leur pratique, en fonction des positions et des enjeux théoriques qu'ils verront se dessiner de plus en plus clairement à travers les polémiques auxquelles, d'une manière ou d'une autre, ils seront amenés à prendre part. Le monde de l'art est plus que jamais devenu un champ de bataille idéologique et théorique. Frank Stella, Jasper Johns, Ad Reinhardt, Barnett Newman, pour ne citer qu'eux, ne se réfèrent plus à des affects individuels, mais à une certaine idée qu'ils se font de l'art. Les propos et les écrits d'artistes, relayés par ceux des critiques², prennent une importance considérable.

L'expressionnisme abstrait, le mythe héroïque qu'il a véhiculé, n'est plus alors considéré comme un modèle, mais reste néanmoins une référence dont il faut se démarquer – que l'on pense par exemple à Smithson et à ses coulées d'asphalte. La primauté accordée au geste, l'idée que l'art est l'expression d'un sujet créateur, de ses forces inconscientes ou de sa situation sociopolitique, pour parler comme les surréalistes et les artistes engagés, ou de son

être-au-monde, pour le dire à la manière existentialiste, tout cela a fait long feu.



En 1966, c'est l'exposition *Primary Structures* au Jewish Museum, à New York, où l'on retrouve tous ces artistes mais aussi Walter De Maria et Robert Smithson. Ce dernier montre une pièce intitulée *The Cryosphere* composée de six modules en forme d'hexagone à angles sectionnés, chaque sommet ainsi aplati étant relié au centre, lui-même hexagonal, par des parallélépipèdes¹¹. Cette exposition qui, d'une certaine façon, consacre le minimalisme, réunit trois des plus importants futurs acteurs du Land Art.

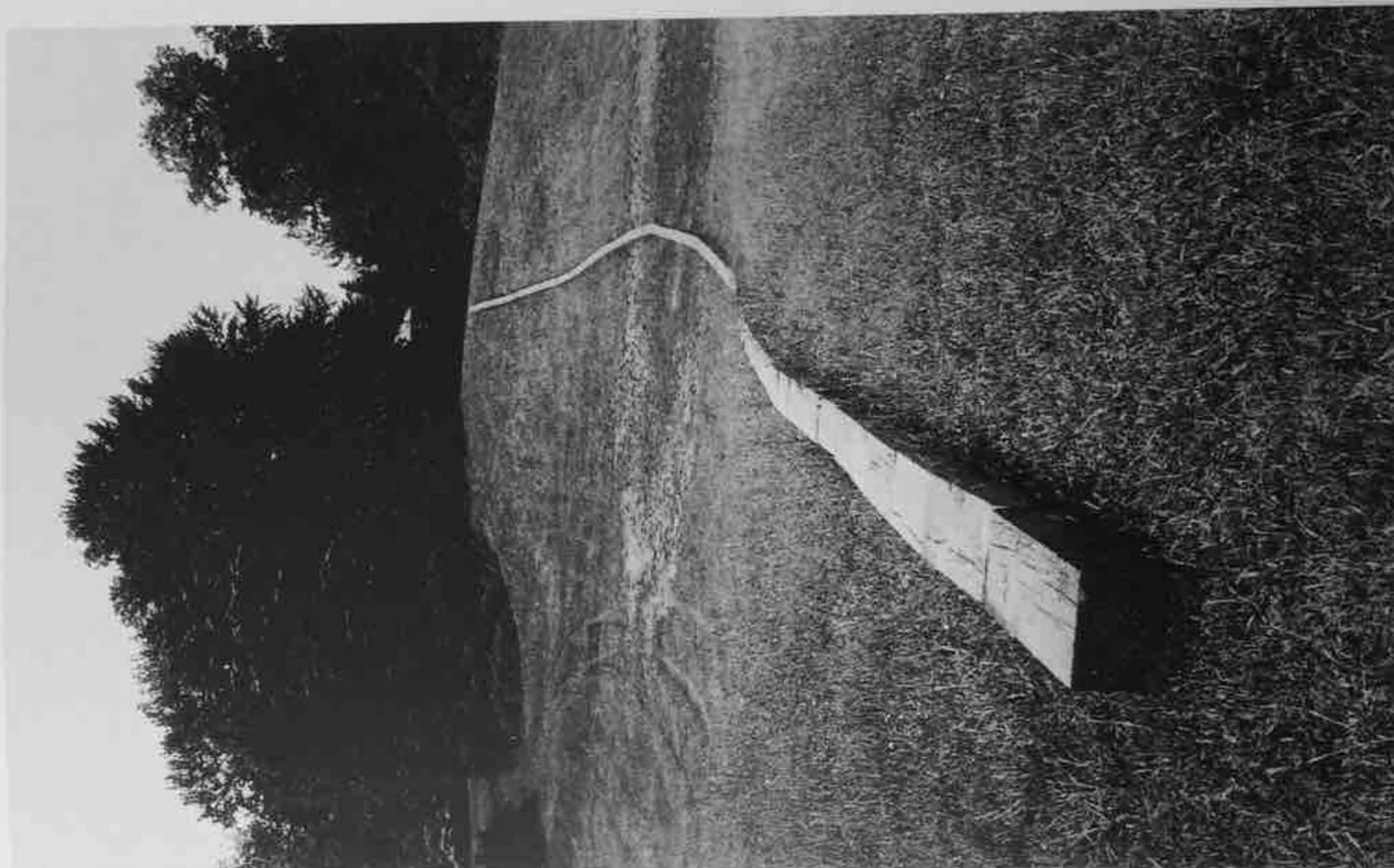
Smithson, avant de créer ces étranges volumes dont l'aspect minimaliste est trompeur, avait exposé des « assemblages » à la Richard Castellane Gallery, à New York, en mars-avril 1962¹². Lors d'une exposition en 1965 à la John Daniels Gallery – ouverte depuis peu par Dan Graham – il rencontre Sol LeWitt, et Dan Flavin, qui lui présente Donald Judd pour lequel il écrit un texte dans le catalogue de l'exposition *Seven Sculptors* au Philadelphia Institute of Contemporary Art. En 1966, il montre pour la première fois une œuvre à la Dwan Gallery (*Alogon# 1*) dans l'exposition collective *Ten* à laquelle participent entre autres Flavin, Judd, Morris et LeWitt¹³. New York est alors un centre intellectuel et artistique effervescent, mais aussi limité à quelques dizaines de personnes qui font circuler les idées du moment. Certains artistes de la Park Place Gallery et des anciens de la Green Gallery ont alors l'habitude de se retrouver au

Max's Kansas City, l'endroit en vogue où se mêlent le monde de l'art et celui de la mode¹⁴. Ainsi se constitue un « milieu » social et idéologique d'où devait naître ce que l'on appellera plus tard le Land Art.

Les minimalistes eux-mêmes avaient leurs propres références. Trois d'entre elles étaient essentielles, les constructivistes¹⁵, Constantin Brancusi et Tony Smith. Des premiers, les artistes retenaient la volonté anti-illusionniste, traduite notamment dans leurs sculptures, et l'importance accordée aux propriétés physiques des matériaux employés. Même si Carl Andre reprochait à Aleksandr Rodtchenko d'assurer la stabilité de ses sculptures par des éléments de fixation cachés, au lieu de les faire tenir par leurs seuls poids et masse, il n'en déclarait pas moins en 1970 qu'il pensait que son œuvre appartenait à la tradition des artistes révolutionnaires russes Tatline et Rodtchenko¹⁶. Flavin, lui aussi, reconnaissait sa dette à l'égard du constructivisme ; la série d'œuvres dédiées à Vladimir Tatline en témoigne sans ambiguïté. Il se voulait même le successeur de l'avant-garde russe. Judd, qui avait vu des Pevsner, disait les admirer mais affirmait, comme Morris d'ailleurs, ne pas avoir été influencé par eux. Ce dernier n'en appréciait pas moins la manière dont Tatline utilisait les matériaux et « le traitement de la sculpture comme un environnement chez Lissitsky¹⁷. »

Brancusi constituait une référence beaucoup plus importante. Ce qui impressionnait, c'était davantage le caractère modulaire de sa sculpture que la beauté des matériaux employés ou l'aspect à la fois artisanal et fini de ses œuvres¹⁸. Carl Andre, qui se dit disciple de Brancusi¹⁹, déclarait en 1970 : « Je n'ai rien fait d'autre que de coucher au sol la *Colonne sans fin* de Brancusi au lieu de l'élever dans l'air », et Flavin voyait, lui, dans la même *Colonne* « un imposant totem mythologique dressé droit vers le ciel ». Serra, parlant des pièces qui

Carl Andre, *Secant*, 1977. Brooklyn, New York. 100 sections de poitrines en bois de pin Douglas, 30,4 x 30,4 x 91,4 cm chacune ; 30,4 x 30,4 x 91,4 m l'ensemble. Photographie Gianfranco Gorgoni. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.



Constantin Brancusi, *Colonne sans fin*, 1926. Photographie musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

formaient l'œuvre de Brancusi, notait que le fait de mesurer l'espace fini du sol au plafond anticipait sur des réflexions comparables de Judd et d'Andre. « Cette idée de l'infini, ajoutait-il, suggérée par l'extension modulaire, était très impressionnante. Cela a changé la sensibilité de l'ensemble des années 1960²⁰. » Quant à Morris, il était particulièrement sensible à l'œuvre du sculpteur roumain puisqu'il avait consacré sa thèse aux « Classes de forme dans l'œuvre de Constantin Brancusi », sous la direction de E. C. Goossen et William Rubin.

l'idée de théâtralité qui lui sert à dénoncer la pratique minimaliste. L'expérience de l'art minimal, disait Morris cité par Fried, est « celle d'un objet placé dans une situation qui, presque par définition, inclut le spectateur ».

Cet objet – qualifié de « nouveau » pour éviter le terme trop traditionnel de sculpture – est de très grande taille, se donne d'un bloc, sans que l'on puisse en repérer les parties, et du même coup oblige le spectateur à le regarder à une certaine distance. Distance tout autant physique que psychique, et, ajoute Fried, « c'est même, pourrait-on dire, cette mise à distance qui fait du spectateur un sujet et de l'œuvre un objet²³ ». Autrement dit, ce qui fait la théâtralité de l'art minimal, c'est la situation dont il dépend pour créer un effet de présence²⁴ que Fried qualifie de scénique. Ainsi, ces objets nous sont donnés de la même façon que le seraient des êtres en représentation. Face à eux, nous avons le sentiment d'être envahis par la présence silencieuse de quelqu'un.

LA CRITIQUE DU MINIMALISME PAR GREENBERG ET SON POTE FRIED

Trois raisons, selon Fried, justifient l'idée que nous sommes dans une situation théâtrale. D'abord, la plupart des œuvres minimalistes sont sensiblement de même taille que le corps humain. Ensuite, l'expérience que nous en faisons, en les percevant globalement au premier coup d'œil pour ne les détailler qu'ensuite, correspond à la façon dont nous abordons les autres quotidiennement. Enfin, l'impression donnée par ces œuvres d'avoir un intérieur correspond clairement à une projection anthropomorphique. Nul doute, d'un certain point de vue, que Fried avait raison de nommer théâtre « l'interspécificité de ce qui tombe entre la peinture et la sculpture », ce qui n'est ni peinture ni sculpture, faisant ainsi référence aux domaines spécifiques de compétence vers lesquels tend chacun des arts, suivant la théorie moderniste de Greenberg²⁵.

Plus encore que chez Robert Morris ou que chez Donald Judd, c'est chez Tony Smith que Michael Fried repère cette théâtralité,

ROSALIND KRAUSS ANALYSE LA
PREMIERE CE QU'ELLE APPELLE "LA
SCULPTURE DANS LE CHAMP ELARGI",
PRENANT LA DEFENSE DES
MINIMALISTES ET DES ARTISTES DU
LAND ART, SANS LES DISTINGUER.

On comprend l'insistance de Rosalind Krauss à mettre en évidence le souci du corps, comme étant la marque d'une continuité entre le minimalisme et les œuvres des artistes du Land Art qui en sont issues,

quand on sait que ses analyses présupposent toujours une lecture « phénoménologique » largement tributaire de Maurice Merleau-Ponty. La traduction aux États-Unis, en 1962, de son livre *Phénoménologie de la perception* avait largement influencé le milieu artistique de cette époque.

La lecture de Merleau-Ponty a probablement renforcé sur le plan théorique l'intérêt que Robert Morris portait au théâtre. Sa première sculpture « minimaliste », *Column*, colonne grise à section carrée, de huit pieds de haut sur deux de côté, était dressée au milieu d'une scène, au moment où le rideau s'ouvrait. Trois minutes et demie plus tard, elle tombait. Trois autres minutes et demie s'écoulaient ensuite avant que le rideau ne se ferme. Morris devait se tenir à l'intérieur du volume et le faire basculer lui-même, mais, comme il se blessa lors d'une répétition, on eut finalement recours à un système de cordes. En 1964, au Surplus Theatre, à New York, l'artiste était venu en conférencier lire un texte extrait des *Essais d'icônologie* d'Erwin Panofsky. Chacune des phrases lues était



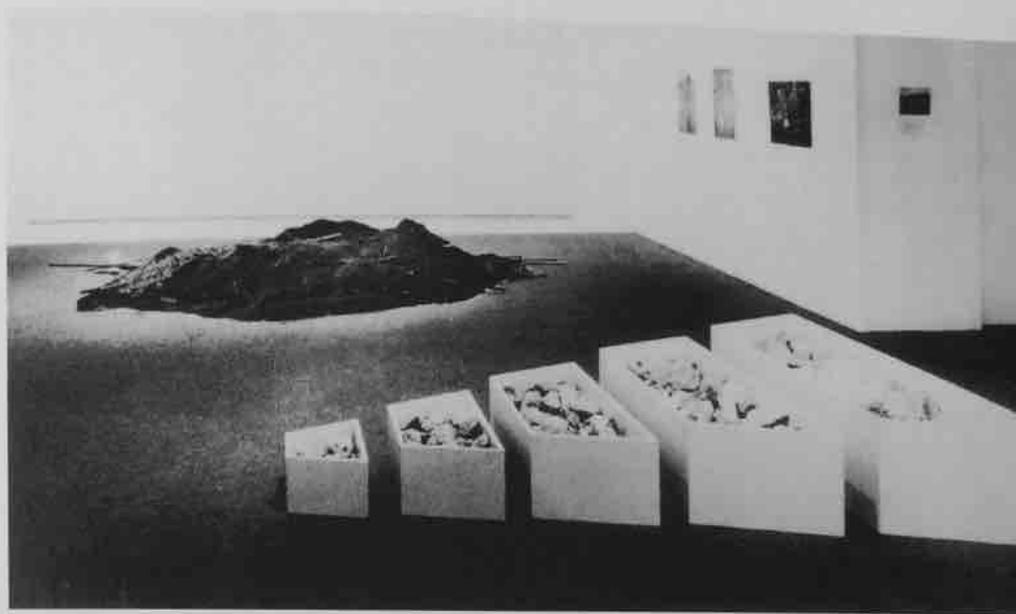
diffusée avec un temps de retard sur le moment où elle était prononcée. Sur cette même scène, Morris représenta également cette année-là un « tableau vivant » de l'*Olympia* d'Édouard Manet, progressivement dévoilé. En mars 1965, il participa à un spectacle durant lequel il marchait, nu, sur deux poutres parallèles, étroitement enlacé avec Yvonne Rainer, tandis que Lucinda Childs allait et venait, parallèlement, habillée en homme et comme tirée par un fil provenant d'un point situé hors de la scène³⁷. C'est dire à quel point le « théâtral », en effet, préoccupait Morris et pouvait, à certains égards, caractériser son art, sans que ce terme soit pour lui aussi infamant qu'il l'était sous la plume de Fried.

DÈS 1968, CERTAINS DES MINIMALISTES EXPLORENT DE NOUVELLES DIRECTIONS

En 1968, la Dwan Gallery de New York (celle de Los Angeles avait fermé en juin 1967 après une rétrospective Martial Raysse) organisa en octobre une exposition intitulée *Earth Works* où figuraient Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, Robert Smithson et Stephen Kaltenbach. Claes Oldenburg, qui en 1967, dans Central Park, derrière le Metropolitan Museum, avait fait creuser et reboucher un trou auquel il avait donné le statut de sculpture invisible, baptisée *Placid Civic Monument*, était également présent. C'est sur ce même Central Park que Smithson écrira son dernier article, faisant de son créateur, Frederick Law Olmsted, un quasi-ancêtre des artistes du Land Art. Plus tard, Virginia Dwan dira : « L'exposition des *Earth Works* fut l'un des points culminants de ma carrière artistique », ajoutant que pour elle l'art des *earthworks* et l'art minimal furent les temps forts de sa galerie³². En février 1969, soit quelques mois plus tard, se tenait au White Museum de la Cornell University l'exposition *Earth Art*. Y figuraient notamment Oppenheim, Smithson et Morris. Invités, De Maria et Heizer finirent par se retirer à cause d'un désaccord avec la direction du musée. En revanche participaient cette fois l'Anglais Richard Long, le Hollandais Jan Dibbets et l'Allemand Günther Uecker du groupe Zero. Des œuvres de David Medalla, Neil Jenney et

Hans Haacke (dont les interventions dans un environnement naturel remontaient au début des années 1960) y étaient également montrées. On organisa à cette occasion une table ronde à laquelle prirent part certains des artistes³³. Dans le catalogue, Thomas W. Leavitt³⁴, alors directeur du musée, indiquait qu'on ne pouvait parler d'un *earth art movement* en tant que tel, car les présupposés des acteurs concernés étaient très différents, même s'ils utilisaient les mêmes matériaux. Il fallait néanmoins d'ores et déjà considérer que cet art serait « riche de conséquences pour le futur de l'art et pour les musées ». Les œuvres étaient présentées comme étant tout à fait opposées à l'esthétique minimaliste, en raison précisément du choix des matériaux, bien qu'il existât, selon Willoughby Sharp, « un dénominateur commun à ces travaux, [c'est-à-dire] l'accent mis sur leurs propriétés physiques – densité, opacité, rigidité – plutôt que sur leurs propriétés géométriques³⁵ ». Pourtant, l'absence de socle, à certains égards aussi l'importance accordée à la dimension temporelle, la simplicité formelle des œuvres réalisées, toutes choses censées singulariser ces nouvelles sculptures, étaient bien des héritages directs du minimalisme. Les « *earth-liners* » de Heizer exposés sous forme de photographies, en étaient de bons exemples.

Ainsi l'utilisation de matériaux non destinés originellement à un usage artistique (métaux façonnés industriellement, peintures de carrosserie, Plexiglas, briques réfractaires, etc.) donnait aux œuvres minimalistes, comme le dit Rosalind Krauss, une « opacité naturelle », un caractère ready-made qui oblige le spectateur à se placer dans un rapport de pure extériorité. Pour elle, les minimalistes ont rompu avec l'idée que la sculpture est organisée autour d'un pôle intérieur, à l'image du corps dont notre conscience a spontanément le sentiment d'occuper le centre.



2

Vues de l'exposition *Earth Works*, Dwan Gallery, New York, 5-30 octobre 1968. Courtesy Virginia Dwan.

1 - Robert Morris, *Earthwork*, 1968.

Carl Andre, trois agrandissements photographiques de deux œuvres exécutées à Aspen, Colorado, été 1968.

Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968.

Claes Oldenburg, projet d'*earthwork*.

Stephen Kaltenbach, *Blueprint Project*, 1967.

2 - Dennis Oppenheim, maquette, 1968.

Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968.

Michael Heizer, abstraction photographique

de *Dissipate 2*, 1968.

Robert Morris, *Earthwork*, 1968.

3 - Robert Morris, *Earthwork*, 1968.

Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968.

Walter De Maria, peinture, 1968.

Carl Andre, trois agrandissements photographiques de deux œuvres exécutées à Aspen, Colorado, été 1968.

4 - Dennis Oppenheim, maquette, 1968.

90 cm x 1,80 m x 30 cm, (30 cm représente 1,60 km.)

« Il s'agit d'une reconstruction du volcan de Cotopaxi, en Équateur, qui doit être réalisée à Smith Center, dans le Kansas, lieu situé exactement au centre des États-Unis. Le matériau utilisé pour la maquette est un tapis de fibres de coco destiné à figurer les champs de blé du Kansas. Le tapis, du haut en bas du « volcan », est entaillé de cercles concentriques irréguliers et graduels. » (*Earth Works*, Dwan Gallery, New York, 1968.)



4



Carl Andre, *Log Piece*, été 1968. Aspen, Colorado. Longueur : environ 30,50 m. Courtesy Virginia Dwan.

Coupure de presse, exposition *Earth Works*, 1968

L'exposition *A Back-to-the-Landscape* (Retour au paysage), qu'on ne peut exactement qualifier de renouveau de l'école de Barbizon, fleurit en ce moment – qui l'eût cru ? – à la Dwan Gallery. La terre nourricière – labourée, creusée, déplacée, amoncelée – en est le médium (et le message). Intitulée *Earth Works*, cette exposition se flatte de présenter les projets de neuf artistes qui nous révèlent leur amour de la terre par des photos, des maquettes et des mottes, bien concrètes, de cette substance.

La contribution de Robert Morris, notamment, se présente sous la forme d'un bloc de « terre ferme » brut d'1,80 m sur 1,80 m. L'une des pièces de Claes Oldenbourg est constituée d'un terreau grouillant de vers. Quant à Walter De Maria, il a envoyé d'Allemagne un agrandissement photographique représentant une galerie munichoise entièrement tapissée de boue.

« Nous espérons nous libérer du formalisme de l'art pratiqué en atelier », dit Robert Smithson, l'une des forces motrices de l'exposition, « pour permettre au spectateur de se frotter davantage à la matérialité du monde extérieur – expérience diamétralement opposée à celle de l'art conçu comme du design ou de la décoration. »

Smithson, dont le travail antérieur tendait vers les « systèmes perspectifs », propose ici une œuvre complexe qu'il appelle un « non-site ». Il s'agit d'une série de cinq conteneurs de bois alignés verticalement et remplis de fragments de calcaire extraits d'un gisement minier situé à Franklin Furnace, dans le New Jersey (lieu bien connu des géologues-collectionneurs). Cette œuvre est accompagnée d'un agrandissement de photographie aérienne localisant avec précision les sites d'où provient le calcaire. Le spectateur peut « participer » plus activement en allant lui-même les visiter.

« Cette installation suscite une conscience plus abstraite que naturelle du paysage », dit Smithson, qui se félicite du « dualisme » qu'expriment ses blocs (matière brute) et ses conteneurs (construction artificielle figurant la galerie). « La terre, pour moi, n'est pas la nature, mais un musée. Mon idée n'a rien d'anthropomorphique. Elle se rapporte à l'homme et la matière plutôt qu'à l'homme »