

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Histoire des représentations

Laboratoire Intru – interactions, transferts, ruptures artistiques et culturels

THÈSE

présentée par :

Cédric LOIRE

soutenue le : **31 mars 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

L'ART DE (NE PAS) FABRIQUER :
ÉVOLUTION DES MODES DE CONCEPTION ET DE PRODUCTION DE LA
SCULPTURE,
A L'ÈRE DE L'OBJET PRODUIT EN MASSE,
ENTRE LE MILIEU DES ANNEES 1950 ET LE DEBUT DES ANNEES 1970,
AUX ETATS-UNIS

THÈSE dirigée par :

M. de CHASSEY Eric

Professeur, université François – Rabelais de Tours

RAPPORTEURS :

Mme CLAUSTRES Annie

M. PIERRE Arnaud

Maître de Conférences (H.D.R.), université Lyon II – Louis Lumière

Professeur, université Paris-Sorbonne – Paris IV

JURY :

Mme CLAUSTRES Annie

M. MICHAUD François

M. PIERRE Arnaud

Maître de Conférences (H.D.R.), université Lyon II – Louis Lumière

Conservateur, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Professeur, université Paris-Sorbonne – Paris IV

*As I have walk'd in Alabama my morning walk,
I have seen where the she-bird the mocking-bird sat on her nest
in the briars hatching her brood.
I have seen the he-bird also,
I have paus'd to hear him near at hand inflating his throat and joyfully singing.
And while I paus'd it came to me that what he really sang for was not there only,
Nor for his mate nor himself only, nor all sent back by the echoes,
But subtle, clandestine, away beyond,
A charge transmitted and gift occult for those being born.*

Walt Whitman, « Starting from Paumanok », *Leaves of Grass*

À ma fille, qu'il me tarde de voir

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu et naturellement à mon directeur de thèse **Eric de Chassey**, Professeur en Histoire de l'art contemporain, Université François Rabelais, Tours ; Directeur de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, pour avoir encouragé ces recherches et patiemment attendu leur aboutissement.

Je remercie également les rapporteurs et membres du jury qui ont bien voulu assumer la longue et lourde tâche de lecture de ce texte :

Annie Claustres, Maître de Conférences en Histoire de l'art contemporain, Université Lyon II-Louis Lumière, Conseillère Scientifique pour l'Histoire de l'art contemporain des XXe-XXIe siècles, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris ;

François Michaud, Conservateur au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ;

Arnaud Pierre, Professeur en Histoire de l'art contemporain, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Membre du Centre André Chastel, Membre du Comité de rédaction des Cahiers du Musée National d'Art Moderne.

Pour ce que ces écrits et sa conversation ont apporté à ces recherches, mes plus sincères remerciements vont à **James Meyer**, Associate Curator, Department of Modern and Contemporary Art, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Jonathan D. Lippincott (Design Manager, Farrar, Straus & Giroux, New York), s'est montré particulièrement disponible et attentif à mes questions concernant l'histoire de l'entreprise créée par son père, et sur la fabrication déléguée en général. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

Mes remerciements vont également à **Jeffrey Sturges** et **Brian Kenny** (Tom Wesselmann's Estate, New York). Les renseignements qu'ils m'ont fournis sur les reliefs de Tom Wesselmann constituent la base du chapitre consacré à l'artiste.

Pour les informations relatives aux publications sur Dan Flavin, je remercie **Alexandra Whitney** (Director, Research & Exhibition, galerie David Zwirner, New York).

Que les personnes suivantes, qui m'ont apporté leur aide à des titres divers, soient ici remerciées :

Wade Saunders (Sculpteur, Paris) pour l'intérêt qu'il a manifesté envers ces recherches, et pour m'avoir mis en relation avec Jonathan D. Lippincott ;

Philippe Richard (Peintre, Paris ; professeur à l'Ecole Régionale Supérieure d'Art de Rouen), pour ses informations qui ont facilité l'organisation de mon séjour à New York ;

Peter Soriano, (Sculpteur, New York) qui s'est intéressé au sujet de ces recherches dès que je lui en ai fait part, et dont la connaissance de l'art de cette période — en particulier la sculpture et le dessin — a nourri ce travail et suggéré de nouvelles voies d'investigations ;

Larry Deyab (Artiste, Cambridge, Massachusetts) qui n'a pas tari d'informations de premier ordre sur l'œuvre de Ronald Bladen, dont il a été l'assistant. Le chapitre consacré ici au sculpteur lui doit beaucoup.

Ma gratitude va également à **Paula Cooper**, galeriste, New York, qui a très généreusement mis à ma disposition les archives et dossiers d'artistes conservés par sa galerie, ainsi qu'à **Ona Nowina-Sapinski** (Paula Cooper Gallery, New York), qui m'a guidé dans mes recherches, et à l'ensemble de l'équipe de la galerie Paula Cooper, pour sa gentillesse et la chaleur de son accueil.

Je tiens également à remercier pour leur aide

Le personnel de la New York Public Library, en particulier le département Art & Architecture, Schwarzman Building ;

Le personnel de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris.

Mes chaleureux remerciements vont aussi à

Muriel Lepage, Directrice de l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, pour sa confiance en l'achèvement de ces recherches ;

Ainsi qu'aux enseignants et aux étudiants de l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, pour leur soutien au cours des ultimes phases de travail.

Pour leur précieux compagnonage amical et intellectuel, je remercie

Eric Aupol, Photographe, Professeur, École Nationale Supérieure d'Art, Bourges ;

Gabriele Chiari, Peintre (Paris) ;

Thierry Costesèque, Peintre (Paris) ;

Sandra Delacourt, Doctorante en Histoire de l'art contemporain, Université Paris-Sorbonne ;

Judith Delfiner, Maître de Conférences, Université Pierre Mendès France – Grenoble 2 ;

Mick Finch, Artiste, Professeur, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts, Londres ;

Ron Johnson, Peintre, Professeur, Virginia Commonwealth University, Richmond

Bernard Joubert, Peintre (Paris) ;

Stephen Maas, Sculpteur, Professeur, École Supérieure des Beaux-Arts, Valenciennes ;

Michèle Martel, Docteure en Histoire de l'art, Professeure d'Histoire de l'Art, Ecole Supérieure d'Arts et Médias, Caen ;

Sylvie Mas, Sculpteur (Paris) ;

Samuel Mathieu, Peintre, Professeur, École des Beaux-Arts, Beaune ;

Catherine Melin, Artiste (Marseille) ;

Tristan Trémeau, Docteur en Histoire de l'art, Critique d'art, Professeur d'Histoire de l'art, École Supérieure des Beaux-Arts de Tours ;

Arnaud Vasseux, Sculpteur, Professeur, École Supérieure des Beaux-Arts, Nîmes ;

Michel, France et Emmanuel van Brabant, pour leur soutien, et plus encore...

Last but not least, je ne remercierai jamais assez ma compagne,

Céline van Brabant, d'avoir, tout au long de ces années, simplement été là.

Résumé

L'analyse de la réception critique des nouvelles formes d'art apparaissant dès la fin des années 1950 et se développant au cours des années 1960, en particulier dans le champ de la sculpture et des œuvres en trois dimensions, constitue le socle de notre réflexion. Celle-ci vise à mettre en lumière les profondes évolutions que connaissent les processus de conception et de production des œuvres en trois dimensions, chez des artistes que la réception critique « à chaud » puis l'histoire de l'art ont séparés en fonction de critères stylistiques : néo-dada, pop, minimal... L'observation de ces déplacements de la pratique, intégrant des matériaux et des modes de production industriels (ou résistant à ces derniers) offre une autre approche des enjeux de l'art de cette période, qui voit s'éloigner la figure archétypale et héroïque du sculpteur moderniste incarnée par David Smith, et s'élaborer la figure nouvelle de l'artiste « post-studio ». Parallèlement, apparaissent de nouveaux soutiens, institutionnels, financiers et surtout techniques, pour les artistes produisant des œuvres en trois dimensions et déléguant tout ou partie de la fabrication à des sociétés industrielles. Un nouveau type d'entreprise voit le jour, spécialisé dans la fabrication d'œuvres en trois dimensions et de sculptures monumentales. Au début des années 1970, les nouveaux modes de fabrication expérimentés durant la décennie précédente sont parfaitement intégrés à l'économie générale de l'art. En proposer une forme d'archéologie afin d'en comprendre les motivations initiales vise à mieux penser les enjeux actuels des pratiques artistiques ayant recours à la fabrication déléguée.

Mots-clés : art américain ; sculpture ; Neo-Dada ; Pop Art ; Minimal Art ; modernisme ; réception critique ; fabrication ; industrie ; délégation de la fabrication ; artiste « post-studio »

Résumé en anglais

The analysis of the critical reception of the new forms of art appearing from the end of the 1950s and developing during the 1960s, especially in the field of sculpture and tridimensional works, constitutes the foundation of our thought. It aims at bringing to light the profound shifts in the conception and production processes of the works in three dimensions, made by artists separated by the critical reception then the art history according to stylistic criteria : Neo-Dada, Pop, Minimal, and so on. To observe these displacements of the art practice, integrating industrials materials and means of production (or resisting them) offers another approach of the art stakes in this period, which sees the archetypal and heroic figure of the modernist sculptor (embodied by David Smith) fading, and elaborating the new figure of the post-studio artist. At the same time, new supports (institutional, financial and especially technical) appear for the artists producing works in three dimensions and delegating all or any of the manufacturing to industrial companies. A new type of company, specialized in the manufacturing of works in three dimensions and monumental sculptures, is born. In the early 1970s, the new means of manufacturing experienced during the previous decade are perfectly integrated into the general economy of art. To propose a kind of archeology of these means in order to understand the initial motivations aims at a better thinking of the current stakes in the artistic practices turning to delegated manufacturing processes.

Key-words : American art ; sculpture ; Neo-Dada ; Pop Art ; Minimal Art ; modernism ; critical reception ; making process ; industry ; delegation of manufacturing ; post-studio artist

Table des matières

Volume 1 :

Résumé	6
Résumé en anglais	7
Table des matières	8

Introduction	14
---------------------------	----

Première partie

Arguments et aléas de la réception critique « à chaud »	24
--	----

A) « Good Design » : la critique de Greenberg	25
---	----

A1) Origine de l'expression « good design »	26
---	----

A2) « Good design » et Minimal Art : le retour du kitsch ?	29
--	----

A3) Greenberg, Benjamin, Adorno : le problème de l'art et des industries culturelles	31
---	----

A3.a) Benjamin/ Greenberg	31
---------------------------------	----

A3.b) Greenberg/ Adorno	36
-------------------------------	----

A4) « Politiques » de Greenberg	39
---------------------------------------	----

A4.a) Greenberg en 1939. Kitsch, industrie et fascisme	39
--	----

A4.b) Guerre Froide et Maccarthysme	40
---	----

A5) « Esthétique » de Greenberg	44
---------------------------------------	----

A5.a) Pour une critique réflexive	44
---	----

A5.b) Contre une avant-garde « domestiquée »	47
--	----

A6) D'une critique politique à une critique du goût	51
---	----

A6.a) D'une position « de combat » à un discours « de dominant »	55
--	----

A6.b) Institutionnalisation et goût middlebrow	56
--	----

A7) Aporie moderniste ?	59
-------------------------------	----

A7.a) Limitations esthétiques	59
-------------------------------------	----

A7.b) De la dépolitisation au changement de paradigme	61
---	----

B) Abstraction et Kisch	64
-------------------------------	----

B1) L'abstraction moderniste n'est pas vierge	64
---	----

B1.a) L'art moderniste et la question du décoratif et des arts appliqués	64
--	----

B1.a1) Ambition d'une peinture publique et rejet du décoratif chez Rothko	66
---	----

B1.a2) James V. Harvey, les boîtes « Brillo » et Warhol, ou l'art appliqué victorieux du « grand art »	80
B1.a3) Barnett Newman et le « zip » comme marque déposée	83
B1.b) Diffusion de l'avant-garde et culture de masse	86
C) La sculpture-construction : « l'art visuel représentatif du modernisme », <i>mais</i> ...	97
C1) Une histoire sélective de la sculpture moderne	97
C1.a) Le problème de la matérialité dans la « nouvelle sculpture »	99
C1.b) Le « cas » David Smith.....	102
D) Des « impuretés », de leur occultation et des parades modernistes.....	108
D1) Occultation des relations fructueuses entre « kitsch » et avant-gardes.....	108
D2) Déni de matérialité	111
E) Arguments, positions et lieux communs d'une réception critique.....	115
E1) Partisans, détracteurs : des bases communes.....	115
E1.a) La chose « telle quelle »	118
E1.b) L'enjeu de l'« américanité »	132
E1.c) La question de la culture de masse	138
E1.c1) Un « absent » remarquable : Clement Greenberg et le Pop Art	144
E1.d) La stratégie du nouveau	149
E2) Révisions critiques et processus d'historicisation	158
E2.a) Dada, <i>ready-made</i> et Constructivisme	163
E2.b) <i>Zeitgeist</i> , confusion des styles, et construction généalogique	168
E2.c) Une histoire de l'art nationalisée ? Les sources américaines et vernaculaires	174
E2.c1) Le Précisionnisme	176
E2.c2) L'artisanat Shaker.....	179
F) Neo-Dada : une catégorie « fourre-tout »	182
F1) La question du savoir-faire, ou de son absence	184
F2) Séparation et hiérarchie entre Beaux-Arts et Arts Décoratifs : une spécificité américaine.....	185
F2.a) Un substrat politique	185
F2.b) Pureté moderniste américaine <i>versus</i> œuvre d'art totale européenne .	187
F3) Conclusion : une tache aveugle de la réception critique, un angle mort de l'Histoire de l'art.....	188

Volume 2 :

Deuxième partie

Processus de fabrication : esquisse d'une typologie des pratiques	190
A) La route moderniste et le « carrefour » d'Irving Sandler.	
De la sculpture moderniste à la <i>Junk Sculpture</i>	192
A1) Les <i>Junk-Sculptors</i> : entre héritage de David Smith et ready-made.....	197
A1.a) Un précurseur : Richard Stankiewicz.....	197
A1.a1) Le choc du matériau « réel »	197
A1.a2) Apprentissage de la soudure et souci de structure	200
A1.a3) <i>Junk Sculptor</i> plutôt que Neo-Dada	205
A1.b) Mark Di Suvero.....	206
A1.c) John Chamberlain.....	209
A1.d) <i>Junk Sculptors</i> , un modernisme « impur » ?.....	227
A2) Combines et apparentés	229
B) Du <i>Neo-Dada</i> au « Néo-Constructivisme »	234
B1) Carl Andre	235
B2) Dan Flavin	255
B3) Donald Judd	284
B3.a) Des débuts en peinture, et la « fin » de la peinture	284
B3.a1) De l'espace pictural à la matérialité des « reliefs »	288
B3.a2) Du « zéro » de la peinture vers un néo-constructivisme	292
B3.a3) Premiers « objets ».....	298
B3.b) 1963 : Les expositions à la Green Gallery	300
B3.b1) Un art Neo-Dada « déguisé » en abstraction ?.....	304
B3.b2) Esthétique industrielle et absence de « contenu »	310
B3.b3) « Style » industriel, mais fabrication artisanale déléguée	316
B3.c) Exploiter les possibilités de l'industrie et de la fabrication déléguée.....	334
B3.c1) Élargissement de l'éventail des matériaux industriels.....	334
B3.c2) Duplications	343
B3.c3) Division des tâches et mutation de l'atelier en « studio ».....	344
B4) Robert Morris.....	350
B5) De l'objet au matériau.....	368
C) Les Objects-Makers	371
C1) <i>Object-Makers</i> : origine du terme	372

C2) Objects-makers #1 : Ready-made inversés	374
C2.a) Jasper Johns	374
C2.b) Robert Watts	381
C2.b1) Constructions, machines et multiples	381
C3) Objects-makers #2 : les « <i>craftsmen</i> »	391
C3.a) Robert Arneson	391
C3.a1) Le choix de la céramique, médium « artisanal »	392
C3.a2) Rupture avec le savoir-faire traditionnel	394
C3.a3) L'affirmation de la céramique en tant que médium artistique	397
C3.a4) Robert Arneson, Pop Artiste « West Coast » ?	400
C3.b) H.C. Westermann	406
C3.b1) La menuiserie-ébénisterie en tant que médium artistique	406
C3.b2) Une formation et un parcours atypiques	410
C3.b3) Westermann, ébéniste « Finish Fetish » ?	415
C3.b4) Populaire plutôt que « Pop »	418
C3.c) Richard Artschwager	423
D) Le modèle industriel intégré à l'atelier	439
D1) Larry Bell	440
D2) Andy Warhol	453
D2.a) L'œuvre comme substitut du produit consommable	453
D2.b) La <i>Factory</i> : lieu de production, images du lieu de production	455
D2.c) L'œuvre multipliée en tant que « consommable »	461
D3) Claes Oldenburg	466
D4) Object-makers, craftsmen et artistes « industriels »	499
E) « Suites » modernistes : des mutations précoces	
dans les processus de fabrication	502
E1) Anne Truitt	506
E2) Barnett Newman	520
E3) Ronald Bladen	532
E3.a) Peintures et reliefs	532
E3.b) Un Minimalisme « expressionniste » ?	533
E3.c) « Minimaliste » et « industriel » : un double malentendu	538
E3.d) Organisation du travail en équipe	544
E3.e) Mise au point d'une « gamme » : modèles et échelles différentes	549

E4) Robert Murray	554
E4.a) L'aspiration à une échelle « héroïque »	554
E4.b) Première commande publique :	
premier recours à la fabrication industrielle déléguée	555
E4.c) Mise au point d'un protocole de travail à l'échelle monumentale	558
E4.d) L'usine comme atelier	561
E4.e) De l'introduction d'éléments préfabriqués	563
E5) Une aspiration partagée à la fabrication déléguée	567

Volume 3 :

Troisième partie

Industries artistiques	568
A) Expérimentation de nouveaux matériaux et des possibilités	
de la production de masse.....	569
A1) Plasticité des matières plastiques : trois exemples	575
A1.a) Les Levine	575
A1.b) Tom Wesselmann.....	581
A1.c) Craig Kauffman.....	591
A2) « Style industriel », fabrication manuelle ;	
reproductibilité technique et art « de masse ».....	607
A2.a) Warhol et la multiplication des « boîtes »	608
A2.b) Un potentiel objet d'art « de masse » : <i>Hybrid</i>	615
B) De nouveaux auxiliaires au service des artistes	621
B1) Éditeurs	622
B1.a) ULAE	623
B1.b) Tamarind Lithographic Workshop, Inc.	625
B1.c) Tanglewood Press	628
B1.d) De l'atelier du lithographe à l'éditeur de multiples : Gemini G.E.L.	631
B1.d1) La création de l'atelier.....	631
B1.d2) Les débuts	632
B1.d3) Réputation, essor, nouvelles collaborations	633
B1.d4) L'édition de multiples	634
B1.d5) Protocole de travail.....	637
B1.d6) Quelques exemples de multiples remarquables	639

B2) Nouveaux commanditaires	656
C) Du multiple à la sculpture. Fabricants et artistes	660
C1) Premières collaborations : possibilités et inconvénients.....	660
C1.a) Treitel-Gratz Co., Inc.	660
C1.b) Milgo Industrial	664
C2) De la difficulté de trouver un bon fabricant.....	667
C3) De nouvelles possibilités, mais aussi de nouvelles difficultés	670
C4) Une entreprise atypique : Lippincott, Inc.	672
C4.a) Sources d'inspiration et histoire.....	673
C4.b) Créer les conditions d'une extension de l'atelier de l'artiste	674
C4.c) Le « coup de maître » : <i>Broken Obelisk</i>	677
C4.d) Penser l'économie de la production	679
C4.e) Un contexte culturel porteur	682
C4.f) Reconnaissance et soutien critique.....	689
C4.g) <i>Artist & Fabricator</i>	694
D) « Normalisation » de la fabrication déléguée et mise en place de programmes institutionnels.....	702
Conclusion	714
Bibliographie	724
Index	772
Résumé	799
Résumé en anglais.....	799

Volume 4 :

Illustrations (cf. sommaire en début du volume en question)

Introduction

Les recherches et réflexions qui suivent portent sur une période, une zone géographique, des artistes et des œuvres qui ont déjà été largement commentés. Aussi ne sera-t-il pas question ici de prétendre faire surgir au grand jour des artistes ou des œuvres inconnues en Europe — encore moins aux Etats-Unis. Tous les artistes dont il sera ici question sont bien connus, et parmi eux figure la plupart des représentants les plus célèbres de l'art américain et international depuis cinquante ans.

L'ambition de ces recherches est tout autre. Celles-ci s'inscrivent dans la perspective de travaux antérieurs sur la sculpture américaine, menés dans le cadre d'une Maîtrise portant sur l'œuvre de Richard Serra, puis d'un D.E.A. consacré à l'étude de la production des années 1960 dans l'œuvre de Richard Artschwager. Elles ont d'abord été motivées par l'intuition selon laquelle au cours des années 1960, se joue aux Etats-Unis un épisode décisif dans l'histoire des porosités et des relations entre la production artistique — et, singulièrement, la sculpture — et les domaines de l'artisanat et de l'industrie. La récente parution du livre de Michael Petry, *The Art of Not Making. The New Artist/ Artisan Relationship*¹, a inspiré le titre de cette thèse, et apporté une nouvelle preuve de l'actualité de cette question.

Ce qui se joue sur le plan des relations entre production artistique et monde artisanal et industriel dans les Etats-Unis des années 1960 est décisif à plus d'un titre. On assiste alors en effet à l'essor sans précédent, et à l'époque sans équivalent, de la production et de la consommation de masse aux Etats-Unis. Cette période est aussi riche en innovations techniques et en diffusion de nouveaux matériaux et technologies, mis au point au cours de la Deuxième Guerre Mondiale ou développés dans l'immédiat Après-guerre. Les années 1960 sont également marquées par la vision idéalisée d'un futur technologique, annoncée par le discours de John Fitzgerald Kennedy sur la « Nouvelle Frontière », le 15 juillet 1960, et concrétisée neuf ans plus tard avec le premier pas de l'homme sur la Lune.

¹ Michael Petry, *The Art of Not Making. The New Artist/ Artisan Relationship*, Thames & Hudson, Londres, 2011.

Sur le plan artistique, les années 1960 constituent également une période charnière. New York vient de « voler l'idée d'art moderne », pour reprendre la formule de Serge Guilbaut², et de supplanter Paris en tant que capitale mondiale de l'avant-garde artistique. L'Expressionnisme Abstrait, qui s'est peu à peu mué en « École de New York » et a évolué en « Post-Painterly Abstraction », demeure le modèle d'un art d'avant-garde spécifiquement américain. De même, dans le champ de la réception critique, le début des années 1960 est marqué par la prédominance du discours moderniste, incarné par le critique Clement Greenberg.

Toutefois, on assiste simultanément à une mise en crise de ce discours. Celle-ci est à la fois une conséquence de la téléologie moderniste elle-même, et un effet du regain d'intérêt porté dès le milieu des années 1950 par un nombre significatif d'artistes envers le mouvement Dada et l'œuvre de Marcel Duchamp.

Aussi le contexte artistique, culturel, économique et politique est-il favorable, au tournant des années 1950 et 1960, à l'émergence d'une « scène » renouvelée de l'avant-garde artistique, dont l'hétérogénéité constitue à elle seule une remise en cause du récit *mainstream* moderniste qui, au même moment, s'énonce précisément avec autorité à l'occasion de la publication en 1961 du recueil de Greenberg *Art and Culture*³ et de ses essais « Modernist Painting »⁴ (1961) et « After Abstract Expressionism »⁵ (1962).

De l'effervescence de cette scène, témoigne la multiplication des appellations, des labels promotionnels ou ironiques : *Neo-Dada*, *Junk Sculpture*, *Assemblage*, *Environments*, *Pop Art*, *ABC Art*, *Minimal Art*... sont les fruits des prises de position et débats critiques de l'époque, qui animent une abondante presse artistique (*Arts Magazine*, *Art News*, *Art in America*, *Artforum*... auxquels s'ajoutent les journaux et périodiques plus généralistes comme le *New York Time*, *The New Yorker*, *The*

² Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, The University of Chicago Press, 1983. Traduction française, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris 1990.

³ Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, New York, 1961.

⁴ Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Arts Yearbook*, n°1, New York, 1961.

⁵ Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », *Art International*, vol. VI, n°8, Lugano, octobre 1962, p. 24-32.

Village Voice, *Vogue*, *Life*, etc.). Cette presse est très active et partagée entre partisans et détracteurs des différents « mouvements » et tendances, dont les contours, les enjeux et même les représentants ne sont pas toujours faciles à identifier dans ce moment de réception critique « à chaud ».

Le problème tient surtout au fait que l'Histoire de l'art s'est largement écrite à partir de ces dénominations et labels apposés par la critique de l'époque sur les productions d'artistes regroupés suivant des critères fluctuants, et dont la fonction immédiate était essentiellement d'organiser la distribution de la visibilité des œuvres dans un champ pléthorique. Ces appellations momentanées se cristalliseront bientôt en des catégories esthétiques et des « mouvements » historiques clairement définis, figés, antagonistes et organisés selon une succession rapide et linéaire — une forme de prolongement de la linéarité causale du récit moderniste, en somme.

Ces catégories et mouvements sont les productions du discours historique et, s'ils ont le mérite de rendre visible une communauté de sensibilité ou l'horizon d'attente d'une époque donnée, c'est parfois au prix d'une vision simplifiée — voire simpliste — des œuvres elles-mêmes, qui rechignent souvent à y être réduites.

En effet, les délimitations entre les différentes tendances, l'idée même de leur succession et de leur opposition stylistique (Pop Art *versus* Minimal Art par exemple) et esthétique (Art *versus* Anti-Art...), ne sont pas complètement satisfaisantes. D'une part, il subsiste dans cette écriture de l'Histoire de l'art la structure d'un récit téléologique — le succès de chaque nouveau « mouvement » éclipsant le précédent, selon une suite claire et structurée. D'autre part, un tel « récit » tend à confondre l'évolution des recherches des artistes avec la diffusion et le succès public et critique des œuvres qu'ils produisent — lesquels sont étroitement dépendants du marché de l'art, dont les acteurs ont justement été les principaux producteurs de « labels » et de « slogans » artistiques. En s'arrêtant au niveau superficiel du « style », cette conception historique réduit les œuvres à des phénomènes de mode soumis à une obsolescence accélérée, et ne permet pas de rendre compte de la complexité de la scène artistique des années 1960, pas plus que de la richesse des échanges entre artistes de différentes « familles » et générations.

La réalité est en effet beaucoup plus complexe. L'examen plus attentif de cette période montre qu'il n'y a pas succession, mais chevauchement ou simultanéité, et porosités entre les différentes tendances. L'atmosphère d'émulation intellectuelle, la profusion des débats souvent vifs, l'évolution souvent rapide de l'œuvre de nombre d'artistes, la participation de ces derniers, au gré des amitiés, des opportunités ou des affinités revendiquées, à des expositions collectives ou thématiques qui les associent temporairement et alternativement les uns aux autres — tous ces facteurs contribuent à brouiller les distinctions et les catégories esthétiques et historiques habituelles. Les formulations critiques et théoriques elles-mêmes participent de ce brouillage — en témoigne en 1965 le célèbre essai de Donald Judd, « Specific Objects », dans lequel sont indifféremment réunies les œuvres d'artistes modernistes, *Neo-Dada*, *Pop* et *Minimal*, sans d'ailleurs qu'aucun de ces labels ne soit mentionné par l'auteur.

S'il faut choisir un exemple, l'itinéraire de Richard Artschwager (né en 1923) nous semble particulièrement révélateur des insuffisances des catégories du Pop Art et du Minimal Art, à mi-chemin desquelles son œuvre est généralement classée. Son itinéraire est pourtant bien plus riche et complexe.

Ébéniste et fabricant de meubles bien établi durant la seconde moitié des années 1950, un bureau de sa conception et de sa fabrication, de style moderniste, en bois précieux, est exposé en 1957 au Museum of Contemporary Crafts de New York⁶. Deux ans plus tard, lors de sa première exposition en tant qu'artiste à la Art Directions Gallery (New York)⁷, il présente un ensemble de dessins, d'aquarelles et de peintures de paysages presque abstraits, dont le dépouillement et la simplicité des motifs rythmiques sont à la fois le signe d'une démarcation vis-à-vis de l'Expressionnisme Abstrait et de l'influence de l'enseignement du peintre Amédée Ozenfant dont il a été élève.

En 1964, il expose ses premières *furnitures-sculptures* chez Leo Castelli⁸, avec des artistes associés aux tendances *New Realism*, *Neo-Dada* et *Fluxus* Christo, Alex Hay

⁶ *Furniture by Craftmen*, Museum of Contemporary Crafts, New York, 1957.

⁷ *Dick Artschwager and Richard Rutkowski*, Art Directions Gallery, New York, 19-31 octobre 1959.

⁸ *Group Exhibition, Artschwager, Christo, Hay, Watts*, Leo Castelli Gallery, New York, 2 mai – 3 juin 1964.

et Robert Watts, puis avec les artistes *Pop* Roy Lichtenstein, James Rosenquist et Andy Warhol, ainsi que le peintre « proto-Minimal » Frank Stella⁹.

En 1966, aux côtés de nombreux artistes, parmi lesquels Donald Judd, Robert Smithson, Robert Morris, Dan Flavin et Sol LeWitt, Artschwager participe à *Primary Structures* au Jewish Museum¹⁰, souvent considérée comme la première manifestation d'importance du Minimal Art ; mais il est également présent dans l'exposition du Guggenheim Museum *The Photographic Image*¹¹, où ses œuvres côtoient celles de Suzi Gablik, Malcolm Morley, Robert Rauschenberg et, à nouveau, Andy Warhol — c'est-à-dire des représentant des tendances de l'Hyperréalisme, des *Combine-Paintings* et du Pop Art.

La première exposition personnelle d'Artschwager en Europe a lieu en 1968 à la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf¹², qui est alors un lieu important de l'Art Conceptuel — Artschwager envahit discrètement la galerie avec une série de pièces murales au titre générique *Blips*.

Il participe la même année à la *Documenta* de Kassel¹³, où sont représentées de manière presque encyclopédique les grandes tendances de l'art international (Op'Art, Art Cinétique, Post-Painterly Abstraction, etc.). Quelques mois plus tard, en 1969, l'exposition *When Attitudes Become Forms*¹⁴ organisée à la Kunsthalle de Berne par Harald Szeeman révèle une autre scène internationale, plus jeune et expérimentale, en contradiction — sinon en rupture — avec les tendances plus établies montrées à Kassel. Artschwager figure parmi les artistes présentés, lesquels comptent des personnalités aussi différentes que Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Daniel Buren, Barry Flanagan, Michael Heizer, Eva Hesse, Edward Kienholz, Joseph Kosuth, Richard Long, Markus Raetz, Richard Serra, Richard Tuttle, Lawrence Weiner et

⁹ *Group Exhibition, Artschwager, Lichtenstein, Rosenquist, Stella, Warhol*, Leo Castelli Gallery, New York, 16 septembre – 22 octobre 1964.

¹⁰ *Primary Structures : Younger American and British Sculptors* (Kynaston McShine, cur.), Jewish Museum, New York, 27 avril – 12 juin 1966.

¹¹ *The Photographic Image* (Lawrence Alloway, cur.), Solomon Guggenheim Museum, New York, 12 janvier – 13 février 1966.

¹² *Artschwager*, Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf (Allemagne de l'Ouest), 18 juin – 9 juillet 1968.

¹³ *Documenta 4*, Galerie Schöne Aussicht, Kassel (Allemagne de l'Ouest), 27 juin – 6 octobre 1968.

¹⁴ *When Attitudes become Form* (Harald Szeeman, cur.), Kunsthalle, Berne (Suisse), 22 mars – 27 avril 1969.

d'autres encore. La présence d'Artschwager au sein de cette sélection à l'ambition prospective ne l'empêche pas de participer la même année, à Londres, à l'exposition *Pop Art Redefined*¹⁵, où s'amorce déjà un travail d'historicisation du mouvement, ni de contribuer à l'exposition de tendance conceptuelle *Art By Telephone*¹⁶ au Museum of Contemporary Art de Chicago, où on le compte à nouveau, l'année suivante, parmi les artistes présentés dans *Radical Realism*¹⁷.

Le rappel de ces quelques étapes de l'itinéraire d'Artschwager, sans doute l'un des plus sinueux et éclectique de la décennie, suffit pour comprendre à quel point les catégories esthétiques et classifications historiques — Pop Art et Minimal Art en tête — sont des commodités, élaborées après coup par les historiens de l'art aux fins de nommer et délimiter l'objet de leurs études, mais largement insuffisantes lorsqu'il s'agit d'en préciser les nuances et les complexités.

C'est pourquoi nous reprenons à notre compte l'argument avancé par Leo Steinberg dès 1972, dans son essai « Other Criteria »¹⁸ : faisant le constat d'une évolution, d'une rupture, d'un changement de paradigme dans la production artistique, il est nécessaire de faire évoluer les formes des discours qui s'y appliquent — en l'occurrence, de confronter à nouveau la démarche historique à une analyse au plus près des œuvres — et de leur processus de conception et de fabrication.

L'angle d'approche retenu ici ne se focalisera pas sur l'appartenance des œuvres à tel mouvement artistique, telle catégorie historique ou telle tendance stylistique. En abordant des œuvres que le discours historique a séparées en catégories ou tendances distinctes, on préférera s'attacher aux caractéristiques qu'elles partagent, et par lesquelles ce changement de paradigme devient effectif au cours des années 1960.

¹⁵ *Pop Art Redefined* (Suzi Gablik & John Russell, cur.), Hayward Gallery, Londres, 9 juillet – 3 septembre 1969.

¹⁶ *Art By Telephone* (Jan van der Marck, cur.), Museum of Contemporary Art, Chicago (Illinois), 1^{er} novembre – 14 décembre 1969.

¹⁷ *Radical Realism*, Museum of Contemporary Art, Chicago (Illinois), 22 mai – 4 juin 1970.

¹⁸ Leo Steinberg, « Other Criteria », publié dans le recueil éponyme, Londres & New York, 1972. Traduit par Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris 1979.

Si nous n'échapperons sans doute pas au recours à ces « commodités » problématiques, nous aborderons toutefois cette période de l'histoire de l'art en privilégiant un angle d'approche que la réception critique, dans sa grande majorité, et à sa suite l'analyse historique, ont largement ignoré ou laissé de côté, à l'exception notable des ouvrages de Frances Colpitt¹⁹, Caroline A. Jones²⁰, James Meyer²¹ et Joshua Shannon²², et des articles d'Annie Claustres²³ et Michelle Kuo²⁴, sur lesquels nous nous sommes appuyés et dont nous sommes redevables. L'exposé et l'analyse de l'évolution des déplacements et des mutations des processus de conception, de production, de fabrication et de diffusion de la sculpture — entendu au sens « élargi » d'œuvres en trois dimensions — offrent en effet un autre regard sur les enjeux de la production sculpturale des années 1960.

Dans un contexte dominé, sur le plan artistique, par l'héritage de l'Expressionnisme Abstrait et de la sculpture construite, par les figures de Jackson Pollock et David Smith, et par le discours moderniste de Clement Greenberg ; et sur les plans économique et culturel par l'essor de la production de masse et la société de consommation, nombreux en effet sont les artistes qui, à partir de la seconde moitié des années 1960, s'intéressent aux possibilités offertes par l'emploi de matériaux industriels (métaux, contreplaqué, verre, matières plastiques, résines...) et le recours à des moyens de fabrication « non-artistiques » — de la fabrication artisanale à la manufacture ; de la transformation de l'atelier en usine à la délégation complète de la fabrication.

¹⁹ Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990 (en particulier la première partie, « Process Issues »).

²⁰ Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996.

²¹ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001.

²² Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009.

²³ Annie Claustres, « La reproduction de l'objet au temps des masses. New York City, 1963-1966 », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°99, printemps 2007, p. 62-81.

²⁴ Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. 46, n°2, octobre 2007, p. 306-314, 396.

Analyser les arguments des partisans et détracteurs des « nouvelles œuvres en trois dimensions » à partir des articles parus au cours des années 1960 dans les principaux périodiques américains consacrés à l'art nous permettra de mettre au jour les thèmes qui polarisent la réception critique, et révélera les contours d'une tâche aveugle vis-à-vis des questions et enjeux attachés aux processus de fabrication des œuvres.

Nous réexaminerons ensuite les œuvres d'artistes qui accèdent à la reconnaissance critique au cours des années 1960, précisément sous l'angle spécifique de l'évolution de leurs rapports entretenus avec les activités de fabrication. Cette approche basée sur l'organisation et l'économie du travail suscitera des rapprochements entre artistes qui tantôt coïncideront, tantôt divergeront avec les « mouvements » identifiés et les catégories esthétiques établies, et mettra en lumière d'autres proximités moins attendues — mais qui n'ont de valeur que celle de moyen de réflexion sur les œuvres en question, et ne prétendent certainement pas se substituer aux classifications existantes.

Penser l'évolution des rapports des artistes avec fabrication, conduira à examiner les différents types de fabricants (éditeurs, artisans, entreprises industrielles...) auxquels font appel les artistes. Quels sont leurs domaines d'activités, sur quels modèles d'organisation sont-ils structurés ? Quelles formes prennent leurs relations avec les artistes ? Nous esquisserons enfin les grandes lignes des aspects favorables, dans le contexte institutionnel et marchand, au développement — voire à la normalisation — du recours par les artistes à la fabrication déléguée, ainsi que des collaborations entre artistes et ingénieurs, au tournant des années 1960-1970.

Volontairement, le point de départ de notre réflexion ne se situe pas au moment de l'apparition de ces « nouvelles œuvres en trois dimensions »²⁵, mais plus tard, en 1967, au cœur de la période qui nous intéresse. Pour la première fois véritablement, l'un des principaux artisans du « triomphe » de l'Expressionnisme Abstrait (si ce n'est le principal), le critique Clement Greenberg²⁶, se prononce sur la génération qui, dans le récit téléologique qu'il a élaboré, lui succède à l'avant-garde de la scène artistique américaine — et bientôt mondiale.

²⁵ Donald Judd, « Specific Objects », *Art Yearbook*, New York, 1965.

²⁶ Clement Greenberg, « Recentness of Sculpture », in Maurice Tuchman (dir.), *American Sculpture of the 1960s*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967. reproduit in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 180-186.

Première partie

**Arguments et aléas de la réception
critique « à chaud »**

A) « Good Design » : la critique de Greenberg

C'est dans son article intitulé « Recentness of sculpture » paru en 1967 que Clement Greenberg formule une critique sans concession autant que tardive du Pop Art et surtout du Minimal Art qui occupe le devant de la scène depuis plusieurs années. Manifestant peu d'égards pour l'un comme pour l'autre, Greenberg rassemble ces deux « tendances » dans l'indistinction de l'appellation commune « *novelty art* ». Répondant à une commande spécifique d'un texte destiné à un catalogue d'exposition, le critique moderniste développe toutefois davantage sa critique de la sculpture minimaliste, qu'il assimile à ce qu'il appelle « Good Design » :

« La surprise esthétique provient de l'inspiration et de la sensibilité autant que de son appartenance à son moment artistique. Derrière les emblèmes attendus et « auto-neutralisés » de l'avant-gardisme, pratiquement chacune des œuvres de Minimal Art que j'ai vues révèle, dans l'expérience, une sensibilité plus ou moins conventionnelle. La substance et la réalité artistiques, distinctes du programme, se muent pour intégrer le bon goût préservé. Je me suis trouvé de retour au royaume du *Good Design*, où vivent le Pop, l'Op, l'Assemblage, et le reste du *Novelty Art*. »²⁷

Dans sa conclusion, il confirme :

« L'infiltration continue du Good Design au sein de ce qui a pour but d'être l'art avancé et intellectuel déprécie à présent la sculpture autant que la peinture. Le Minimal Art suit trop le chemin où le Pop, l'Op, l'Assemblage et le reste ont conduit. »²⁸

²⁷ « Aesthetic surprise comes from inspiration and sensibility as well as from being abreast of the artistic times. Behind the expected, self-canceling emblems of the furthest-out, almost every work of Minimal Art I have seen reveals in experience a more or less conventional sensibility. The artistic substance and reality, as distinct from the program, turns out to be in good safe taste. I find myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty Art live. » Clement Greenberg, « Recentness of Sculpture », in Maurice Tuchman (dir.), *American Sculpture of the 1960s*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967. reproduit in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 184.

²⁸ « The continuing infiltration of Good Design into what purports to be advanced and highbrow art now de presses sculpture as it does painting. Minimal follows too much where Pop, Op, Assemblage

A1) Origine de l'expression « good design »

Pour comprendre l'enjeu de cette comparaison et de cette critique, il faut évidemment prendre en compte le fait que le rapprochement qu'il opère entre Minimal Art et « Good Design » repose sur une réminiscence plus ou moins consciente du titre éponyme d'une série d'expositions organisée par le MoMA dans les années 1950²⁹, lesquelles présentaient alors au public les exemples les plus caractéristiques du design de masse, de style moderne international. Ce cycle d'exposition s'inscrit dans une dynamique enclenchée par de grands musées américains dès les années 1930 et visant à favoriser le développement de l'intérêt pour les arts appliqués et le design. Plusieurs initiatives importantes en témoignent : en 1934 a lieu au MoMA *Machine Art*, première exposition de produits industriels, incluant des objets et des meubles dessinés pour la maison. Son commissaire Philip Johnson ambitionnait de faire connaître au public ce qu'était le design moderne, de la même façon que le Directeur du Musée Alfred H. Barr, Jr. voulait définir l'art moderne auprès du grand public. À son tour, le Detroit Institute of Arts présente en 1949, sous le commissariat de l'architecte et designer textile Alexander Girard, l'exposition *For Modern Living*, qui déploie un étalage d'objets en tout genre (des lunettes de soleil à l'argenterie, en passant par la laisse pour chien et le mobilier) qui, selon Girard, « partagent une même fierté inconsciente dans le développement de nouvelles valeurs plutôt qu'ils ne dépendent seulement de la pensée et de l'effort du passé. »³⁰

and the rest have led. », Clement Greenberg, « Recentness of Sculpture », in Maurice Tuchman (dir.), *American Sculpture of the 1960s*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967. reproduit in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 186.

²⁹ Dans les critiques qu'il a publiées régulièrement dans *Partisan Review*, *The Nation*, etc, au début des années 1950, Greenberg n'a en effet jamais évoqué ces expositions. Compte-tenu de leur importance, de leur fréquence et de leur succès auprès du public, il paraît toutefois évident qu'il les a visitées.

³⁰ « they all share a common, unconscious pride in developing new values rather than depending only on the thought and effort of the past. », Alexander Girard, cité dans :

http://www.r20thcentury.com/biography_detail.cfm?designer_id=59. (site web consulté le 18 janvier 2010).

Mais l'une des figures les plus importantes dans le soutien institutionnel apporté au design est sans doute Edgar Kaufmann, Jr. Fils d'un commerçant de Pittsburgh, fondateur de l'important magasin portant son nom, Kaufmann s'enthousiasme pour le design moderne d'abord au travers de son expérience de vendeur, au département « mobilier de maison » du magasin paternel, retrouvant ainsi l'intérêt commercial que son père éprouve envers le design moderne. Si Kaufmann Jr. n'a pas de diplômes universitaires, il a toutefois été élève de la Kunstgewerbeschule de Vienne à la fin des années 20, et a étudié la peinture et la typographie pendant trois ans avec Viktor Hammer à Florence. En 1933-34 il est « fellow » à la Taliesin Foundation de Frank Lloyd Wright, et reste par la suite un bon « promoteur » de l'architecte. Il a en particulier encouragé son père à lui confier la conception de la maison de campagne familiale, le chef-d'œuvre de Wright *Fallingwater*, 1936, Mill Run (Pennsylvanie)³¹.

Dès 1940, Edgar Kaufmann, Jr. propose à Alfred H. Barr un premier programme visant à favoriser le développement de la créativité dans le domaine du design, qui est mis en place l'année suivante sous l'intitulé *Organic Design in Home Furnishing Competition*. Une exposition au MoMA présente les projets concurrents, puis douze grands magasins parmi lesquels Bloomingdale's à New York, Marshall Field's à Chicago, Gimbel's à Philadelphie, Kaufmann's à Pittsburgh, associés à l'événement, mettent en vente l'objet ayant remporté le prix.

Mais c'est en 1949, dans le nouveau contexte de prospérité d'après-guerre, qu'il devient — en tant que Directeur du Département de Design Industriel du MoMA — l'initiateur du plus ambitieux programme de soutien au design par le MoMA, le cycle *Good Design*, qui se déroule de 1950 à 1954. Cet intitulé reste difficile à traduire — le terme « design » étant passé dans la langue française —, mais l'on peut proposer des expressions telles que « bonne conception », « design de biens de consommation » ou « modèle convenable », ce qui confère à ce titre un caractère polysémique en accord avec les visées générales du projet.

Pour ce programme, le MoMA collabore avec le Merchandise Mart of Chicago (auto-déclaré « le plus important grossiste du pays »). En janvier et en juin, ce dernier

³¹ Terence Riley & Edward Eigen, « Between the Museum and the Market Place : Selling Good Design », *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, Collection *Studies in Modern Art*, n°4, Harry N. Abrams, Inc. et The Museum of Modern Art, New York, 1994.

organise dans ses murs, à Chicago, deux expositions d'objets et de meubles, assorties de campagnes publicitaires dans la presse et à la radio. À la fin de l'année (au moment des fêtes), le MoMA présente un choix d'objets sélectionnés par Kaufman parmi ceux montrés dans les expositions de janvier et juin. Il s'agit véritablement d'une validation par l'institution (à travers le choix de Kaufmann) des critères de qualité et de bon goût revendiqués par le Merchandise Mart pour ses produits. Un marketing spécifique est d'ailleurs appliqué aux objets distingués et mis en vente. Sur l'étiquette, conçue par Morton Goldscholl, attachée à chaque objet, le logo « Good Design » imprimé en lettres capitales blanches sur un disque noir, lui-même se détachant sur un fond gris, voisine avec le texte suivant :

« Le Fabricant garantit que cet article correspond en tout point à celui sélectionné par le Musée d'Art Moderne, New York, pour l'exposition *Good Design* au Merchandise Mart, Chicago. Une description enregistrée de cet article est disponible pour inspection au Musée, au Mart et dans les dossiers du Fabricant. »³²

L'ambition du programme *Good Design* transparaît clairement dans cette déclaration : il s'agit non seulement de susciter, par le prestige et la pédagogie du Musée, l'intérêt du public envers le design « moderne », mais aussi et surtout — et c'est là son caractère inédit — d'influencer les habitudes d'achat des consommateurs américains (« encourager la consommation de bon goût »³³), en modifiant au passage les pratiques de vente des détaillants.

En témoignent notamment les photographies parues dans le journal *Retailing Daily* du 27 avril 1951 : illustrant l'article d'Hortense Hermann « Side by side... Modern and Traditional », elles montrent les séjours de deux intérieurs, correspondant au standing de la classe moyenne. Des articles labellisés « Good Design » côtoient harmonieusement des objets plus traditionnels ou des meubles de famille, démontrant au lecteur qu'il peut s'identifier à l'acheteur de design « moderne » sans pour autant renoncer complètement aux objets qu'il possède déjà — son goût pour

³² « The Manufacturer guarantees that this article corresponds in every particular to the one chosen by The Museum of Modern Art, New York, for the Good Design Exhibition at The Merchandise Mart, Chicago. A registered description of this article is available for inspection at The Museum, at The Mart and in the Manufacturer's files. »

³³ Terence Riley & Edward Eigen, « Between the Museum and the Market Place : Selling Good Design », *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, The Museum of Modern Art, New York, Collection *Studies in Modern Art*, n°4, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1994.

ces derniers étant d'ailleurs validé par la décoration associant « ancien » et « moderne ».

Les objets et meubles choisis et promus par *Good Design* au cours de la première moitié des années 1950 correspondent à un moment d'internationalisation du mouvement moderne initié par les avant-gardes européennes comme le Bauhaus et De Stijl, renouvelé par l'introduction de matériaux inédits (fibres de verre, plexiglas...) et un intérêt de plus en plus grand pour l'ergonomie (lié notamment à l'appropriation de techniques provenant de l'industrie aéronautique). Les « grands noms » de ce style moderne international sont demeurés célèbres : Charles et Ray Eames, Eero Saarinen, Arne Jacobsen, Georges Nelson, Florence Knoll... Deux grandes orientations formelles peuvent être sommairement décrites : un style biomorphe et ergonomique ; un style plus géométrique et modulaire.

A2) « Good design » et Minimal Art : le retour du kitsch ?

C'est sans doute à ce dernier style que songe plus particulièrement Greenberg, comparant la sculpture minimaliste au *Good Design* des années 1950, comme le rappelle James Meyer :

« Greenberg, confronté à l'œuvre de Judd plusieurs années après, se souvint du design entièrement géométrique pour lequel les expositions furent reconnues, comme la table-boîte de George Nelson ou le modèle horizontal *Credenza* de Florence Knoll. Comparant l'objet minimal avec du mobilier, il dénigrait la confusion que le premier provoquait entre art et décoration intérieure. »³⁴

L'hypothèse de James Meyer est que « Recentness of Sculpture » peut être interprété « comme une réécriture de « Avant-garde et kitsch » », texte inaugural et séminal dans la pensée critique de Greenberg. Ce dernier réitère, en les adaptant à un nouvel objet (en l'occurrence, le Minimal Art), les impératifs esthétiques énoncés

³⁴ « Greenberg, confronting the work of Judd many years later, was reminded of the whole geometric designs for which the shows became known, such as George Nelson's box-like table or Florence Knoll's horizontal *Credenza*. Comparing the minimal object with furniture, he disparaged its blurring of art and interior décor. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 217.

dès 1939, au premier rang desquels l'exigence de préservation de la qualité et de l'autonomie du grand art dans un monde dominé par l'expansion de la production des biens de consommations et des industries culturelles — ce qu'il appelle le « kitsch ». Cette entreprise de préservation constitue l'œuvre de l'avant-garde, dont l'apparition coïncide avec l'élaboration des théories marxistes. Pour Greenberg, et, comme le rappelle James Meyer³⁵, pour les critiques Russell Lynes³⁶ et Dwight Macdonald³⁷, l'art d'avant-garde « de qualité » — celui qu'ils défendent — doit se préserver de toute contamination par le kitsch. Et, comme l'explique James Meyer :

« Au milieu des années soixante, lorsque les nouveaux styles furent rapidement assimilés, le vieux débat fit son retour. L'engagement antérieur de Greenberg à Gauche pouvait être réprimé, mais sa conscience de la capacité du capitalisme à faire proliférer le kitsch et à assimiler l'innovation n'a jamais été plus vive »³⁸.

En 1967, ce qui reste des bases marxistes de la critique de Greenberg à travers sa défense renouvelée de l'art moderniste et son rejet du Minimal Art et du Pop Art, c'est une certaine idée de la pureté de l'art, l'impératif de son autonomie et de sa préservation du kitsch. Pureté et autonomie qui, justement, semblent mises à mal par bon nombre de pratiques artistiques dès le milieu des années 1950 et tout au long des années 1960. Au-delà de l'hypothèse de James Meyer, mieux comprendre ce qui est en jeu dans la critique que Greenberg formule à l'encontre du Minimal Art (plus largement, des avant-gardes des années 1960, et plus particulièrement, du Pop Art), implique de revenir à présent sur les termes de ce « vieux débat », qui recourent à la fois le champ esthétique et le champ politique.

³⁵ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 216.

³⁶ Russell Lynes, « Highbrow, Lowbrow, Middlebrow », *Harper's Magazine*, février 1949.

³⁷ Dwight McDonald, « Masscult and Midcult », *Partisan Review*, printemps 1960 (première publication en 1944).

³⁸ « In the mid-sixties, when new styles were rapidly commodified, the old debates returned. Greenberg's former leftist commitment may be repressed, but his awareness of capital's capacity to proliferate kitsch and assimilate innovation had never been keener », James Meyer, *Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 214.

A3) Greenberg, Benjamin, Adorno : le problème de l'art et des industries culturelles

En effet, la défiance persistante de Greenberg à l'encontre des productions culturelles de l'industrie repose sur un substrat politique ancré à Gauche. S'il considérait le philosophe Emmanuel Kant comme le premier des modernes parce qu'il avait interrogé les conditions de formulation du jugement esthétique, il est manifeste que la pensée marxiste irrigue une grande partie de ses écrits — alors même qu'il ne semble que rarement (mais de façon significative dans « Avant-garde et kitsch ») s'en réclamer explicitement. La position de Greenberg valide l'idée de pureté et d'autonomie de l'œuvre d'art, qui par son unicité, parce qu'elle traduit la liberté de son auteur à travers l'expression, échapperait à l'aliénation (du producteur, du consommateur) de l'objet mécaniquement fabriqué. Les positions qu'il énonce dans « Avant-garde et Kitsch » en 1939 sont à cet égard proches de celles qu'ont exposées d'autres critiques et théoriciens d'obédience marxiste et contemporains du critique moderniste : Walter Benjamin, en particulier dans son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, dans leur ouvrage rédigé en collaboration *La dialectique de la raison* (1947), en particulier dans le chapitre intitulé « La production industrielle des biens culturels ». Les analyses et les positions des uns et des autres méritent d'être rappelées ici.

A3.a) Benjamin/ Greenberg

La proximité des dates et une origine commune dans la critique d'obédience marxiste permettent de confronter « Avant-garde et kitsch » à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », écrit par Walter Benjamin, et dont la première version date de 1936. Même si la première traduction en langue anglaise de ce texte écrit en allemand ne date que de 1968, il est plus que vraisemblable que Greenberg en ait eu connaissance rapidement après sa parution, au plus tard au milieu des années 1940, au moment de sa rencontre avec Theodor Adorno. Il faut toutefois d'abord préciser

qu'en dépit de leur recours à la méthodologie de l'analyse marxiste et à un vocabulaire révolutionnaire, Benjamin et Greenberg entretiennent tous deux un rapport distancié au Parti Communiste. S'ils sont tous deux opposés au fascisme et favorables à un socialisme international, ils ne partagent pas les prises de positions esthétiques du 7^{ème} Congrès Mondial de l'Internationale Communiste et du Front Populaire (qui prônent le réalisme social), et sont en désaccord avec la politique de Staline, en particulier avec le Pacte de non agression signé en 1939 avec l'Allemagne nazie.

Les textes de Benjamin et de Greenberg ont néanmoins en commun une volonté d'analyse de la culture de masse, en relation avec l'avant-garde artistique. Comme le résume Caroline A. Jones :

« Les essais déterminants furent publiés à seulement trois années d'intervalle : « Reproduction » en 1936, « Kitsch » en 1939. Chacun se sert d'outils marxistes pour révéler l'impact des techniques industrielles de reproduction sur l'art. Chacun examine le potentiel révolutionnaire de l'art, et chacun tente d'aborder l'esthétique de plus en plus efficace du Fascisme. En bref, les deux auteurs partagent des desseins similaires, utilisent beaucoup des mêmes exemples, et usent d'un vocabulaire marxiste commun dans leur analyse de l'art et la culture de masse. »³⁹

Dans les deux cas, l'industrialisation a des implications notables sur l'art. Pour Greenberg, l'industrie produit le kitsch, et le kitsch fait courir à l'art le risque de la contamination et de son déclin. Pour Greenberg, le grand art doit se préserver de cette contamination par le kitsch, car si le kitsch est le règne de la fausse authenticité (c'est-à-dire une authenticité récupérée par l'industrie, donc par le capital, dont le kitsch est en quelque sorte le complice), l'art en revanche détient une force critique par son maintien hors du flux des productions industrielles. Il critique le système

³⁹ « The crucial essays were published only three years apart : « Reproduction » in 1936, « Kitsch » in 1939. Each employed Marxist tools to reveal the impact of industrial and reproductive technologies on art. Each examined art's revolutionary potential, and each attempted to deal with Fascism's increasingly effective aesthetic. In short, the two authors shared similar goals, used many of the same examples, and employed a common Marxian vocabulary in their discussion of art and mass culture. », Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2005 (chapitre 8 « Postmodernism's Greenberg », p. 361). Une partie de ce chapitre a été traduite, avec quelques modifications, dans Caroline A. Jones, « La politique de Greenberg et le discours postmoderniste », *Les Cahiers du Mnam*, numéro spécial « Clement Greenberg », n°45-46, automne-hiver 1993, p. 110.

capitaliste en s'en retranchant, et en préservant sa « véritable » authenticité. Pour Greenberg, l'œuvre moderniste, unique, personnelle, échappe à l'aliénation propre à la production capitaliste des biens marchands, reposant sur la division du travail et la consommation de masse ; C'est à ce titre qu'elle est « révolutionnaire », plus que par un éventuel contenu explicite véhiculé par l'imagerie (comme, par exemple, le réalisme soviétique). La critique de Greenberg repose sur deux bases essentielles : une « conception kantienne, formelle et formaliste, fondée sur une sorte d'inafaillibilité du jugement de goût subjectif »⁴⁰, et une analyse marxiste de la société à l'ère du capitalisme avancé. Ces deux bases constituent les pôles entre lesquels sa critique va se déployer — et aussi sans doute parfois buter.

Dès la première phrase d' « Avant-garde et kitsch », il fait ce constat :

« Une seule et même civilisation peut produire deux choses aussi différentes qu'une poésie de T.S. Eliot et une chanson de bastringue, une peinture de Braque et une couverture du *Saturday Evening Post*. »⁴¹

Là n'est pourtant pas le problème, car ces différentes manifestations font partie de la culture envisagée dans son ensemble. Mais ce qui pose problème selon Greenberg, c'est que l'avant-garde, qui jusqu'alors avait reçu le soutien des élites (en dépit de son caractère révolutionnaire, que Greenberg tempère par ailleurs), et fait l'objet de l'indifférence des masses, est aujourd'hui

« abandonnée par ceux-là mêmes à qui elle appartient vraiment : je veux parler de notre classe dirigeante. Car c'est bien à elle que l'avant-garde appartient. Aucune culture ne peut se développer sans une base sociale, sans une source de revenus stable. »⁴²

Pour Greenberg, le problème tient au fait que la classe dirigeante et les élites culturelles, qui constituaient jusque-là le noyau habituel des forces économiques de soutien à l'avant-garde, se détournent de cette dernière, et sont désormais gagnées par le kitsch sous la forme de la généralisation d'un goût facile, moyen,

⁴⁰ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Paris 2005, Collection Folio-Essais, p. 122.

⁴¹ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 9.

⁴² Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 14-15.

« middlebrow », pour reprendre un terme qui circule dans la critique d'obédience marxiste et sur lequel nous reviendrons plus loin.

La position de Walter Benjamin s'est quant à elle précisée au fil du temps, non sans certains revirements. En 1933, dans « Expérience et pauvreté », il s'inquiétait de ce que pourrait devenir un art qui aurait coupé définitivement tout lien avec la tradition :

« Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire ? Où les mourants prononcent-ils encore des paroles impérissables, qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral ? (...) Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'« actuel ». »⁴³

En 1936, dans l'essai intitulé « Le conteur », dont la rédaction est pourtant juste postérieure à celle de la première version de « L'œuvre d'art », Benjamin se montre encore pour le moins circonspect au sujet de l'apport de la technique dans l'évolution de la transmission de l'expérience :

« ... avec le triomphe de la bourgeoisie — dont la presse constitue à l'époque du grand capitalisme l'un des instruments essentiels —, on a vu entrer en lice une forme de communication qui, si lointaine qu'en soient les origines, n'avait jusqu'alors jamais influencé de façon déterminante la forme épique. Elle le fait aujourd'hui. Et l'on voit bien qu'elle s'oppose au récit comme une forme non moins étrangère, mais beaucoup plus menaçante que le roman, que par ailleurs elle met en crise. Cette nouvelle forme de communication est l'information. (...) Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information. »⁴⁴

Sa position concernant le rôle de la technique dans l'évolution de l'expérience esthétique est toute différente dans « L'œuvre d'art », d'inspiration beaucoup plus marxiste — « Benjamin aurait dit à Adorno avoir voulu (y) être plus radical que Bertolt Brecht », écrit Rainer Rochlitz⁴⁵. Si Benjamin y fait globalement la même analyse préliminaire que Greenberg — l'art a été considérablement modifié par l'apport de la

⁴³ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), *Œuvres*, T. 2, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 365 et 372.

⁴⁴ Walter Benjamin, « Le conteur » (1936), *Œuvres*, T. 3, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 122-123.

⁴⁵ Rainer Rochlitz, « Présentation », in Walter Benjamin, *Œuvres*, T. 1, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 43, note #2.

technique et de l'industrie —, il en tire des conclusions radicalement opposées concernant le statut de l'œuvre mécanisée : l'art industriel (le « kitsch » de Greenberg) est la condition préalable au déclin du « grand art ». Pour Benjamin, c'est cette dernière qui est d'essence révolutionnaire (même si elle peut être récupérée aux fins d' « esthétisation de la politique » par le fascisme), parce qu'elle est la forme la plus à même de traduire l'âge des masses, et de participer à la transformation sociale — l'œuvre traditionnelle chargée d'aura par son unicité demeurant quant à elle encore trop tributaire des reliquats de l'antique fonction culturelle attachée aux artefacts :

« L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose. »⁴⁶

Il précise que :

« la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » a toujours un fondement théologique. Aussi indirect qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté.

(...) la doctrine de « l'art pour l'art », qui n'est qu'une autre théologie de l'art. C'est d'elle qu'est né ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme de l'idée d'un art *pur*, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. »⁴⁷

Le ressort essentiel de la théorie de Benjamin est le pouvoir « désaliénant » qu'il confère aux techniques industrielles de reproduction :

« On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. »⁴⁸

Ce qui lui fait écrire, à propos du cinéma, que celui-ci procède à la « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »⁴⁹. À la différence de Greenberg donc, Benjamin analyse positivement le déclin du « grand art » : l'introduction des

⁴⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version de 1936), *Œuvres*, T. 3, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 76.

⁴⁷ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version de 1936), *Œuvres*, T. 3, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 77.

⁴⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version de 1936), *Œuvres*, T. 3, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 73.

⁴⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version de 1936), *Œuvres*, T. 3, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000, p. 73.

techniques industrielles au sein de l'art, en produisant en quelque sorte de l'inauthenticité à l'intérieur de l'art, est l'outil du « démantèlement révolutionnaire » de l'autorité de l'œuvre d'art traditionnelle, nécessairement bourgeoise et donc réactionnaire, sur les masses⁵⁰. Ancré dans le tissu social par ses origines dans le rituel, l'art auquel appelle Benjamin est un art de masse révolutionnaire, démocratique contre la hiérarchie des classes, et politique contre le fascisme.

Greenberg prône en revanche, contre le capitalisme et le fascisme, un « grand art » d'avant-garde, en dehors du social, retranché de la politique pour mieux se concentrer sur ses moyens propres et questionnements spécifiques. Ce « programme » vise à protéger l'art de toute corruption par le kitsch et donc de récupération par la politique — récupération à laquelle ne peut échapper le kitsch, manipulable — et manipulé— par le fascisme.

A3.b) Greenberg/ Adorno

Les positions respectives de Benjamin et de Greenberg, pour aboutir à des conclusions diamétralement opposées, n'en souffrent pas moins du même « défaut », décelé chez Benjamin par Adorno. En mars 1936, après avoir lu la première version de « L'œuvre d'art », Adorno adresse une longue lettre à son auteur, dans laquelle, tout en saluant l'ambition et la qualité de son travail, il lui fait part de ses observations. Dans cette lettre devenue célèbre, Adorno reproche à Benjamin sa critique « non dialectique » de l'œuvre d'art traditionnelle — toute pleine de cette aura magique, chargée de valeurs contre-révolutionnaires et par conséquent assimilée sans plus de précautions à l'art bourgeois réactionnaire — tout comme il critique sa vision nécessairement révolutionnaire de l'œuvre « mécanisée », qu'il qualifie d'anarchisme romantique :

« je crois comme vous que l'élément « auratique » de l'œuvre d'art est en voie de disparition ; non pas uniquement, soit dit en passant, à cause de la reproductibilité

⁵⁰ Caroline A. Jones, « La politique de Greenberg et le discours postmoderniste », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, numéro spécial « Clement Greenberg », n°45-46, automne-hiver 1993, p. 114.

technique, à cause surtout de l'accomplissement de sa propre loi formelle « autonome. (...) Ce que je réclamerais serait en somme un *plus* de dialectique. D'un côté, une dialectisation radicale de l'œuvre d'art « autonome », se transcendant par sa technologie propre en une œuvre programmée, de l'autre, une dialectisation plus poussée encore de l'art consommable dans sa négativité (...) Vous sous-estimez la technicité de l'art autonome et surestimez celle de l'art dépendant ; telle serait peut-être, formulée grossièrement, mon objection majeure. On ne pourrait cependant la concrétiser que sous la forme d'une dialectique de ces extrêmes que vous disjoignez. »⁵¹

Ce « manque de dialectique » peut être reproché, de façon symétrique, à la critique négative de l'art « industriel » par Greenberg, sa position tranchée contre le kitsch et sa défense d'un art absolument pur et dégagé de tout contexte social. Bien qu'opposée sur ce point à celle de Benjamin, la position de Greenberg n'est pas exempte d'un certain romantisme révolutionnaire. Le caractère réactionnaire a simplement, par rapport à la thèse de Benjamin, changé de camp. Notons au passage que, bien que proche sur le plan idéologique des analyses de Benjamin et d'Adorno, l'écriture de Greenberg ne présente pas les signes évidents de la dialectique marxiste, dont regorgent les textes des deux philosophes. Pour Greenberg, l'art industriel est « ontologiquement » réactionnaire, parce qu'il est irrémédiablement corrompu par le kitsch. Le véritable art d'avant-garde (celui qu'il défend) est en revanche détaché de toute relation avec la production industrielle. C'est ce qui lui permet de construire une interprétation de la modernité, un récit moderniste fondé sur l'idée d'une recherche de pureté et d'autonomie toujours plus grandes.

Le « manque de dialectique » de Greenberg réside précisément dans cette lecture « à sens unique » qui omet la capacité de développement de l'art sur le terrain de ce qu'il nomme le kitsch : si « la classe dirigeante » se désintéresse du « grand art », ce dernier va bientôt trouver de nouveaux soutiens dans le monde de l'industrie, de la mode et de la publicité, où il pourra fonctionner comme un signe de distinction sociale. Greenberg refuse de voir que ces deux phénomènes — « contamination » de l'art par le kitsch ; diffusion de l'art au sein du kitsch — ne sont que les deux faces d'une même pièce, ainsi que l'exposent, en 1947, Adorno et Max Horkheimer.

⁵¹ Theodor W. Adorno, « Lettre à Benjamin » (mars 1936), reproduite dans *Art en Théorie, Une Anthologie*, p. 579-582.

Dans *La dialectique de la raison*, livre coécrit avec Max Horkheimer durant leur exil commun aux Etats-Unis (notamment sur la Côte Ouest), Adorno approfondit d'une manière radicale — en même temps que plus dialectique que ne le fait Greenberg — sa critique des industries culturelles, à travers en particulier l'économie de la télévision naissante. Adorno et Horkheimer observent en effet que les industries culturelles ont opéré « le transfert souvent bien maladroit de l'art dans la sphère de la consommation », et intègrent ce qu'ils appellent « l'art facile » — c'est-à-dire le divertissement ou, pour reprendre la terminologie de Greenberg, le « kitsch » — au cœur de l'analyse du fonctionnement de la sphère culturelle. Pour eux, « l'art facile » légitime les ambitions de « l'art sérieux » — dont les valeurs de liberté, d'individualité, d'originalité sont assimilées à celles de la bourgeoisie qui le soutient. L'existence et la prédominance de l'art facile au sein des classes sociales inférieures « autorisent » l'art sérieux à afficher sa supériorité sur les goûts de ces mêmes classes, pour lesquelles son accès est en grande partie impossible. Mais l'art, ajoutent Adorno et Horkheimer — qui suivent là une trajectoire doublement dialectique —, l'art « sérieux » (c'est-à-dire d'avant-garde), en dépit du désir d'appropriation bourgeoise, demeure libre et par conséquent fidèle aux classes inférieures, tout en leur demeurant inaccessible :

« L'art sérieux s'est refusé à ceux pour lesquels les difficultés et la pression de l'existence ont fait du sérieux une farce, et qui doivent être contents lorsqu'ils peuvent utiliser à se laisser aller le temps qu'ils ne consacrent pas au mécanisme de la production. L'art facile a accompagné l'art autonome comme son ombre. Il est la mauvaise conscience sociale de l'art sérieux. Ce que le premier — en vertu de ses prémisses sociales — dut perdre en vérité, confère à l'autre l'apparence de la légitimité. Cette division est elle-même la vérité : elle exprime au moins la négativité de la culture qui est constituée par l'addition des deux sphères. L'absorption de l'art facile par l'art sérieux ou inversement est le moyen le moins sûr d'annuler l'opposition entre eux. Mais c'est ce que tente de faire l'industrie culturelle. »⁵²

Adorno et Horkheimer procèdent donc bien, comme Greenberg a pu le faire dans « Avant-garde et kitsch », à la description d'un processus de généralisation d'une esthétique du goût ordinaire, moyen, « middlebrow » pour reprendre un terme qui

⁵² Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, chapitre « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », Gallimard-Tel, Paris 1974 pour la traduction française (première publication en 1947), p. 144.

circule dans la critique américaine des années 1940. Cette diffusion d'un goût et d'une esthétique middlebrow est facilitée par le surcroît d'efficacité des moyens de communication technologiques, de la production industrielle et par la standardisation qui en découle. Le point problématique, aux yeux des auteurs, est la tendance à l'uniformisation du goût produite par l'assimilation simultanée de l'art « sérieux » par l'art « facile », et de l'art « facile » par l'art « sérieux ». Ce que pointent Adorno et Horkheimer, c'est le fait que les industries culturelles prétendent résoudre la contradiction entre « grand art », ou art d'avant-garde, nécessairement élitiste, et « art facile » ou divertissement, populaire et nécessairement de moindre qualité et de moindre portée. L'analyse d'Adorno et Horkheimer révèle pourtant que chacune de ces deux formes culturelles antagonistes est en quelque sorte la condition et la garante de l'autre. Ce qui est alors signifiant n'est plus chaque terme pris isolément, mais la dialectique élaborée par l'opposition dynamique des deux à la fois. C'est le système qui produit l'un et l'autre — l'art facile et l'art sérieux — qu'il faut analyser pour Adorno et Horkheimer, et c'est ce à quoi, en bons dialecticiens, ils s'emploient.

A4) « Politiques » de Greenberg

A4.a) Greenberg en 1939. Kitsch, industrie et fascisme

L'évolution des positions politiques de Greenberg n'est pas sans infléchir directement ses conceptions esthétiques, même si ces dernières semblent ne pas avoir beaucoup changé, du moins en apparence, depuis « Avant-garde et kitsch » en 1939. L'impératif de préservation de l'avant-garde y est fondé sur l'idée d'inspiration marxiste que le travail de l'artiste d'avant-garde a une dimension politique, en ceci qu'il échappe « par nature » non seulement à l'académisme, mais aussi à l'aliénation propre à la production de masse, et qu'il constitue, par la résistance qu'il oppose à la récupération par le système capitaliste « taylorisé », une critique de ses valeurs. La critique du kitsch par Greenberg repose quant à elle d'une part sur sa « complicité » avec le système de production de masse, et d'autre part (et peut-être surtout) sur la

crainte, ou l'intuition, de sa récupération et de son instrumentalisation par le fascisme (grâce à sa prolifération et son assimilation « facile » par les masses). Protéger l'avant-garde de sa corruption par le kitsch, c'est pour Greenberg, en 1939, garantir à la fois son autonomie par rapport à la production industrielle (des objets mais aussi de la culture), et sa capacité à résister à la récupération par le fascisme contre laquelle le kitsch ne peut, à la différence de l'avant-garde, se prémunir. Pour résumer, la préoccupation de Greenberg est alors la défense de l'art d'avant-garde contre le fascisme. Sa critique du kitsch se fonde sur l'analyse selon laquelle le kitsch produit industriellement « nivelle » le goût de masse. Le pouvoir totalitaire n'a plus alors qu'à valoriser ce goût pour le kitsch de façon à le substituer (au moins en apparence) au goût pour l'art authentiquement d'avant-garde.

A4.b) Guerre Froide et Maccarthysme

Dans l'entre-deux-guerres, l'avant-garde était en partie nourrie par une forme d'anti-stalinisme de Gauche, d'inspiration anarcho-trotskiste. En témoigne encore, en 1941, la position radicale prise par Greenberg, dans un contexte d'incertitude et d'inquiétude face à l'éventualité d'un engagement américain dans le conflit européen. Avec Dwight Macdonald, il signe — pour le regretter ensuite — dans les pages de *Partisan Review*, un article intitulé « 10 Propositions on the War », prônant la non-intervention américaine dans le conflit. Dans une note, Greenberg,

« qui démarque sa position comme étant encore plus extrême que celle de Macdonald, déclare que les Soviétiques n'avaient pas réussi à mener la vraie révolution, et que les aider maintenant ne ferait que retarder la vraie lutte des classes et perpétuer les maux du capitalisme, ce qui aboutirait au fascisme mondial. »⁵³

Greenberg fit ensuite évoluer sa position d'une idéologie de Gauche vers une idéologie libérale de Droite. En effet, après la Seconde Guerre Mondiale et la victoire américaine, la résistance contre le fascisme et la barbarie ne semble plus à l'ordre du

⁵³ Caroline A. Jones, « La politique de Greenberg et le discours postmoderniste », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, numéro spécial « Clement Greenberg », n°45-46, automne-hiver 1993, p. 121.

jour — même si les bombes atomiques américaines, à Hiroshima et Nagasaki, ont profondément marqué les artistes et intellectuels (pour ne parler que d'eux).

Nous sommes précédemment revenus sur ce moment où, quelque temps avant la guerre, ont été élaborées les analyses de Greenberg concernant le kitsch, ainsi que les positions différentes de Benjamin et Adorno. Si une telle démarche nous est apparue utile pour comprendre la nature du substrat sur lequel se sont développés l'argumentaire et les positions critiques de Greenberg, il ne s'agit pas pour autant de s'en tenir à la nature du débat tel qu'il pouvait se poser à la fin des années 1930, mais de prendre maintenant la mesure des conséquences des profonds bouleversements qui, dans l'immédiat après-guerre et au long de années 1950, précèdent l'émergence de l'art des années 1960, et la critique qui l'accompagne.

Serge Guilbaut a consacré l'essentiel de son désormais classique *Comment New York vola l'idée d'art moderne* à cette tâche. Couvrant une période qui s'étend de 1935 à 1951 (entre, en gros, le premier congrès des artistes américains, d'obédience communiste, et le discours de McCarthy sur la corruption des institutions américaines par le communisme), il y décrit ce que l'on peut appeler une « dépolitisation » progressive de la scène artistique d'avant-garde (il utilise le terme « dé-marxisation de l'intelligentsia », pour la période des années 1930), et de la position de Greenberg, dans un contexte dominé d'abord par la crise financière, économique et sociale, et la politique du New Deal, puis, avec l'engagement américain dans le second conflit mondial, la montée de la conscience nationale et son triomphe avec la victoire de 1945, la prise de distance des intellectuels communistes avec l'Union Soviétique, la Guerre Froide et le Maccarthysme, et le « boom » économique de l'Après-Guerre qui voit l'émergence d'une nouvelle classe moyenne. La situation dans laquelle se trouvent les artistes et intellectuels de sensibilité de gauche en 1947 est très inconfortable, au moment où la « doctrine Truman » durcit l'opposition à l'URSS et annonce la Chasse aux sorcières à l'intérieur des Etats-Unis. Tandis que la « chose » politique se trouve pour ainsi dire coupée du débat public et confisquée par l'appareil d'état, l'artiste se trouve isolé, doublement coupé du public (parce qu'élitiste) et de la politique (parce que désireux de n'être pas instrumentalisé) :

« L'artiste d'avant-garde qui refusait catégoriquement de participer au discours politique, en exacerbant son individualité afin de s'isoler, était utilisé par le libéralisme, qui voyait dans son individualisme une arme décisive contre

l'autoritarisme soviétique. La dépolitisation de l'avant-garde était nécessaire à sa récupération politique : dilemme insoluble pour notre avant-garde. »⁵⁴

Sur le plan politique, l'évolution de l'engagement politique de Greenberg durant cette période correspond à celle qui, plus généralement, touche les milieux intellectuels « de Gauche » entre la fin des années 1930 et le début des années 1950 — c'est-à-dire dans une période qui débute avec la Grande Dépression et qui s'achève avec la Guerre Froide et le Maccarthysme. Serge Guilbaut l'a analysée comme relevant d'une forme de « dépolitisation » ; mais cette dépolitisation des prises de positions esthétiques n'en repose pas moins sur des causes qui, elles, sont bien politiques. Cette période est en effet marquée par ce que l'on peut appeler un changement de polarité : l'anti-stalinisme fait place à un anticommunisme généralisé, sans distinction ; et l'opinion américaine passe d'une opposition, avant et pendant la guerre, entre fascisme et antifascisme, à une opposition, après-guerre, entre démocratie et communisme.

Confrontés, à l'heure de la Doctrine Truman d'endiguement et du Plan Marshall (1947), à ce qui est perçu comme une politique expansionniste du régime soviétique (qui incite les pays d'Europe de l'Est à ne pas signer ce plan et met en place le Blocus de Berlin en 1948), les intellectuels de Gauche sont contraints à prendre position sur le soutien ou la condamnation du régime politique de l'Union Soviétique. La difficulté à prendre position est accentuée par le fait que ce sont les Démocrates qui jettent les premières bases de la Chasse aux Sorcières, avec le décret présidentiel de 1947 qui vise à se garantir de la « loyauté » politique des fonctionnaires, et le début, la même année, des activités de la *House Un-American Activities Committee* (H.U.A.C.), qui auditionne les milieux du cinéma hollywoodien prétendument « infiltrés » par les réseaux communistes — alors même que le Parti Communiste ne représente, en réalité, que quelques dizaines de milliers d'adhérents. Les procès du diplomate Alger Hiss en 1950, des époux Rosenberg en 1951 (exécutés en 1953), du physicien Oppenheimer en 1954, traduisent l'emballement de la machine anticommuniste, mise en marche par les Démocrates et alimentée par les Républicains qui ont désormais le champ libre pour assimiler toute forme de

⁵⁴ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et Guerre Froide*, Hachette, p174-175.

« gauchisme » à une attitude coupable de bienveillance vis-à-vis du régime totalitaire de Staline.

À propos de cette période, l'ancien collaborateur de *Partisan Review* Dwight Macdonald, note dans ses *Memoirs of a Revolutionist* parues en 1963 :

« En termes de « pratique » politique, nous vivons une époque qui nous met constamment devant des alternatives impossibles. »⁵⁵

C'est-à-dire à devoir choisir entre persister dans des convictions communistes révolutionnaires, ce qui revient à cautionner le régime stalinien, ou condamner celui-ci en abandonnant de fait ces idéaux, et abdiquer toute critique de la politique américaine (difficultés économiques et sociales, chômage, restriction des prérogatives syndicales, corruption, militarisation...) sous peine de se voir taxer d'anti-américanisme. Le cas de Greenberg n'est donc pas isolé : il résume à lui seul la situation de la quasi-totalité des positions des intellectuels de Gauche dans le contexte de l'immédiat Après-guerre et de la montée du sentiment anticommuniste que concrétise la politique des sénateurs McCarthy⁵⁶ et Dondero⁵⁷.

On imagine à quel point il est compliqué pour Greenberg — comme pour l'ensemble des intellectuels de Gauche — de maintenir ses positions et son discours « gauchistes ». Plus que la foi du converti, c'est certainement la crainte, à l'heure des procès politiques, qui le conduit à multiplier les gages d'allégeance à l'anticommunisme de règle : après avoir quitté *Partisan Review* (tendance Gauche libérale), puis *Commentary* (tendance conservatrice, dont les articles sont fréquemment cités et largement diffusés par le Département d'Etat parce qu'ils expriment clairement la vision du monde démocratique du pouvoir américain),

⁵⁵ Dwight McDonald, *Memoirs of a Revolutionist*, Meridian Books, Cleveland, 1963, p. 189. Cité in Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et Guerre Froide*, édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996. Édition consultée : Collection Pluriel, Hachette, Paris, p. 132.

⁵⁶ André Kaspi, *Les Américains*, tome II « Les Etats-Unis de 1945 à nos jours », Seuil, Collection Points Histoire, Paris 2002 (chapitre 12, « La Guerre Froide 1947-1953 », en particulier p. 420-427).

⁵⁷ George Dondero, extraits de discours publiés dans le « Congressional Record » de 1949 ; traduction dans *Art en théorie, une anthologie 1900-1990*, par Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, Paris 1997, p. 719.

Greenberg adhère à l'*American Committee for Cultural Freedom*. Il s'agit en fait d'un groupe anticommuniste dont les activités sont « téléguidées » par la C.I.A.. Caroline A. Jones rappelle comment « Greenberg en vint à se comporter comme un allié du Représentant Dondero et du Sénateur McCarthy en 1951, lorsqu'il dénonça Julio Alvarez del Vayo, éditeur de *The Nation*. »⁵⁸ Greenberg reprochait à Alvarez del Vayo de n'être pas assez sévère envers le communisme et en particulier d'« avoir intercédé spécialement et spécieusement en faveur de l'U.R.S.S. ».

A5) « Esthétique » de Greenberg

A5.a) Pour une critique réflexive

Cet arrière-plan politique constitue la trame sur laquelle s'est élaborée la pensée du kitsch — puis l'évolution de cette pensée vers la critique de la culture « middlebrow ». Dès les premières lignes de son essai « Avant-garde et kitsch », Greenberg décèle dans la théorie marxiste les conditions de possibilité d'émergence de l'avant-garde, en même temps qu'il révèle le substrat politique de ses propres positions critiques :

« En cherchant à dépasser l'alexandrinisme, une partie de la société bourgeoise occidentale a produit quelque chose de totalement nouveau : l'avant-garde. Une conscience supérieure de l'histoire — plus exactement : l'apparition d'une nouvelle forme de critique de la société, une critique historique — a rendu cela possible. Cette critique n'a pas offert l'échappatoire d'utopies atemporelles, elle a examiné sobrement en termes historiques et en

⁵⁸ « Greenberg came to function as an explicit ally of Representative Dondero and Senator McCarthy in 1951, when he fingered *Nation* editor Julio Alvarez del Vayo. » Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2005 (chapitre 8 « Postmodernism's Greenberg », p. 377-378). Traduit avec quelques variations dans Caroline A. Jones, « La politique de Greenberg et le discours postmoderniste », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, numéro spécial « Clement Greenberg », n°45-46, automne-hiver 1993, p. 123.

termes de cause et d'effet les antécédents, les justifications et les fonctions des formes qui sont au cœur de chaque société. »⁵⁹

Greenberg établit ainsi directement un lien entre cette nouvelle critique (et la façon dont elle opère) et « l'invention » de l'avant-garde artistique, qui va concentrer son attention « sur les moyens de sa pratique » — c'est-à-dire procéder à une critique de ses propres conditions d'énonciation et de visibilité. Dès ce premier essai, Greenberg évoque toutefois l'écart entre la politique proprement dite et cette avant-garde à laquelle les luttes idéologiques ne sont d'aucune utilité véritable.

Mais c'est l'année suivante, dans « Towards a Newer Laocoon »⁶⁰, que Greenberg énonce vraiment les bases de son récit téléologique. S'appuyant sur une lecture de l'histoire des arts, il avance l'idée selon laquelle chaque forme d'art est amenée, en fonction d'une nécessité historique, à définir (ou redéfinir) son champ d'investigation, ses prérogatives et ses problématiques à partir de la connaissance et de l'analyse des limites de son médium. Alors que l'époque voit tout un pan de la peinture occupé par les « réalismes »⁶¹, cette interprétation conduit au contraire Greenberg à affirmer la supériorité de la peinture abstraite, qui constitue le point d'aboutissement du récit téléologique qu'il met en place.

Dans cette perspective, Greenberg procède alors à une critique sans concession de la peinture américaine d'inspiration moderne et européenne de la fin des années 1930. Affaiblie par la diffusion du goût moyen, l'avant-garde américaine n'est pour Greenberg pas à la hauteur des attentes légitimes d'un pays qui occupe à l'issue de la guerre le premier rang mondial. C'est peut-être aussi pour Greenberg une façon de « solder » l'héritage des avant-gardes « politiques » de la première moitié du siècle, qui transparaît sous une forme affaiblie dans un art qu'il juge prétendument d'avant-garde. Les formules de l'art « moderniste » américain de l'entre-deux-guerres, qui pouvaient encore trouver grâce à ses yeux jusque-là, deviennent pour

⁵⁹ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988 (p. 10).

⁶⁰ Clement Greenberg, « Towards a newer Laocoon », *Partisan Review* VIII n°4, juillet-août 1940. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticisms, vol. 1 « Perceptions and Judgments 1939-1944 »*.

⁶¹ C'est ce que montre le catalogue de l'exposition *Les réalismes 1919-1939* (sous la direction de Jean Clair), Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris 1981.

Greenberg, avec le succès qu'elles rencontrent après-guerre, notamment grâce à l'appui du MoMA et des grandes compagnies industrielles, l'expression d'un académisme médiocre et pessimiste. Le problème pour Greenberg, juste avant qu'il ne se consacre à la « défense » de l'Expressionnisme Abstrait, c'est que l'avant-garde et l'académisme se confondent, à cause d'une assimilation qui est le fruit d'un certain renoncement du jugement. À la fin de l'année 1945, dans son compte-rendu de l'exposition *Portrait of America*, financée par la firme Pepsi-Cola, il écrit :

« La meilleure peinture contemporaine américaine n'est pas le quart aussi mauvaise que cette monstrueuse exposition le fait croire. »⁶²

« ... au total, avec la désastreuse exposition annuelle du Whitney, le survol de l'art moderne par la National Academy of Design, et la récente Critics Show à l'Armory sur Park Avenue — qui sont toutes d'un point de vue esthétique, d'une misère absolue — l'exposition *Portrait of America* rend la situation réellement grave. Nous courrons le danger de nous voir imposer un nouveau genre d'art officiel — un art officiel « moderne ». C'est ce qui est actuellement accompli par des gens bien intentionnés comme la Pepsi-Cola Company, qui ne se rend pas compte qu'être pour quelque chose sans faire preuve de discernement critique fait en définitive plus de mal qu'être contre. Car tandis que l'art officiel, lorsqu'il était complètement académique, représentait au moins une sorte de défi, un art officiel « moderne » de ce genre va troubler, décourager et dissuader le véritable créateur. »⁶³

⁶² « Contemporary American painting at its best is not one-quarter as bad as this monstrous show makes it out to be. », Clement Greenberg, « Review of the Second Pepsi-Cola Annual », *The Nation*, 1^{er} décembre 1945. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticism*, édité par John O'Brian, The Chicago University Press, 1986, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 », p. 43.

⁶³ « ... taken altogether with the calamitous Whitney Annuals, the National Academy of Design's fliers into modern art, and the recent Critics Show at the Armory on Park Avenue — all of them, aesthetically speaking, of a supreme squalor — the *Portrait of America* exhibition makes the situation really grave. We are in danger of having a new kind of official art foisted on us — official « modern » art. It is being done by well-intentioned people like the Pepsi-Cola Company who fail to realize that to be for something uncritically does more harm in the end than being against it. For while official art, when it was thoroughly academic, furnished at least a sort of challenge, official « modern » art of this type will confuse, discourage, and dissuade the true creator. » Clement Greenberg, « Review of the Second Pepsi-Cola Annual », *The Nation*, 1^{er} décembre 1945. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticism*, édité par John O'Brian, The Chicago University Press, 1986, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 », p. 44.

Deux semaines plus tard, cette critique revient sous sa plume, dans son compte-rendu de l'exposition annuelle du Whitney Museum, déjà mentionnée dans son article du 1^{er} décembre 1945. S'il ne la développe pas davantage, il blâme cette fois clairement les choix du jury autant que les œuvres des artistes retenus⁶⁴. L'année suivante, dans un compte-rendu des expositions *Pepsi-Cola Annual* (à nouveau), *Fourteen Americans*, et *Advancing American Art*⁶⁵, son jugement laisse plus de place à la nuance, mais il réitère le même type de reproche.

A5.b) Contre une avant-garde « domestiquée »

Dans ces différents comptes-rendus, la critique de Greenberg laisse entendre qu'il existe bien, d'ores et déjà, une avant-garde américaine, mais que celle-ci demeure en grande partie invisible à cause des mauvaises orientations et des choix contestables faits par les jurys ou les commissaires des grandes expositions nationales ou annuelles. Plus qu'une critique de la peinture, il s'agit là d'une critique du goût — d'un goût insuffisamment précis et exigeant — en retard de surcroît —, qui se contente de formules toutes faites qui sont plus des signes reconnaissables d'une modernité de façade que l'expression d'une véritable avant-garde.

⁶⁴ « One's first impulse as a result of this show is to write off a whole generation of American painters. But perhaps here again the jury is to blame — by jury I mean the museum's staff. » Clement Greenberg, « Review of the Exhibition Landscape ; of Two Exhibitions of Käthe Kolwitz ; and of the Oil Painting Section of the Whitney Annual », *The Nation*, 15 décembre 1945. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, édité par John O'Brian, The Chicago University Press, 1986, vol. 2 « Arrogant purpose 1945-1949 », p. 46.

⁶⁵ « The net impression left by the *Fourteen Americans* show is of a kind of shabbiness, half-bakedness, a lack of seriousness and independence and energy, the fault of which lies more with the person who selected and arranged the show than with the artists shown. » Clement Greenberg, « Review of the Pepsi-Cola Annual ; the Exhibition Fourteen Americans ; and the Exhibition Advancing American Art », *The Nation*, 23 novembre 1946. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, édité par John O'Brian, The Chicago University Press, 1986, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 », p. 112-114.

C'est aussi, au fond, ce que Greenberg reproche à l'art parisien de l'immédiat après-guerre. En 1946, il salue encore l'œuvre des grandes figures de l'École de Paris ; mais il se montre fort réservé sur la nouvelle génération,

« (ces) jeunes artistes de l'École de Paris qui paient leur tribut à la matérialité en croisant le dessin de Picasso avec la couleur de Matisse, et surenchérissent finalement dans le fabriqué. »⁶⁶

Ces réserves amplifient le constat, antérieur de quelques années, d'un affaiblissement de l'avant-garde parisienne par la critique américaine. Dès 1940 en effet, le critique Harold Rosenberg a proclamé « La chute de Paris » dans un essai éponyme. Le caractère « définitif » du titre est confirmé dès la première phrase :

« On a fermé le laboratoire du XXe siècle. »⁶⁷

Selon Rosenberg, la chute de Paris est bien évidemment et directement liée à « l'entrée des tanks allemands »⁶⁸ dans la capitale, mais elle était amorcée avec la politique du Front Populaire, qui consacrait selon lui l'alliance entre l'Internationale culturelle (Paris) et l'Internationale politique (Moscou). Le Front Populaire avait mis de côté l'anticonformisme, l'individualisme et le caractère cosmopolite de l'avant-garde parisienne pour mieux répondre à une urgente nécessité : la résistance et la lutte contre le fascisme— laquelle fut alors le support d'un regain nationaliste.

« Le Paris du XXe siècle était au pionnier de la culture ce que l'Amérique du XIXe siècle était au pionnier de l'économie. »⁶⁹

Mais Rosenberg insiste sur le caractère cosmopolite (donc non exclusivement parisien) de l'art d'avant-garde qui a été produit à Paris. Cet internationalisme justifie la possibilité de l'existence d'une avant-garde n'importe où ailleurs — et pourquoi pas en Amérique :

⁶⁶ « ... the other younger artists of the School of Paris who pay homage to the physical by crossing Picasso's drawing with Matisse's color and yet arrive at little more than confectionary », Clement Greenberg, « Review of an Exhibition of School of Paris Painters », *The Nation*, 29 juin 1946. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticism, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 »* (pp. 87-90). Légèrement revu dans *Art and Culture* et traduit sous cette forme : « L'École de Paris : 1946 », dans *Art et Culture, Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 136.

⁶⁷ Harold Rosenberg, « La chute de Paris », *Partisan Review*, 1940. Essai remanié dans *The Tradition of the New*, Londres/New York 1962). Traduction française reproduite dans *Art en Théorie* (op. cit.), pp. 602-606. Extrait p. 602.

⁶⁸ Harold Rosenberg, « La chute de Paris », *Art en Théorie*, p. 606.

⁶⁹ Harold Rosenberg, « La chute de Paris », p. 602.

« l'art du XXe siècle à Paris n'était pas parisien ; à plus d'un titre, il convenait mieux à Shanghai ou New York qu'à cette ville tout en parcs et promenades du XVIIIe siècles. Ce qui s'est fait à Paris a démontré clairement et pour toujours qu'un phénomène tel qu'une culture internationale peut exister. De plus, que cette culture avait un style défini : le Moderne. »⁷⁰

En 1948, Greenberg à son tour traite ouvertement du « déclin du cubisme » parisien, avant d'annoncer son possible renouveau aux Etats-Unis :

« La seule raison du déclin du génie d'artistes tels que Picasso, Braque et Léger est la disparition en Europe des données sociales qui leur permettaient de créer. En revanche, les progrès spectaculaires de l'art américain de ces cinq dernières années, la vitalité et la richesse de nouveaux talents comme Arshile Gorky, Jackson Pollock et David Smith — et la régularité de John Marin dans la qualité de son travail, en dépit de son étroitesse — imposent une évidence étonnante : les bases essentielles de l'art occidental ont enfin émigré aux Etats-Unis, où elles rejoignent le noyau de la production industrielle et du pouvoir politique. »⁷¹

Il déclare bientôt la prééminence de la peinture américaine sur son homologue française.

Ainsi que l'a exposé et analysé Serge Guilbaut, on voit là, au fond, la traduction au plan artistique de la situation politique internationale : la promotion d'un nouvel art porteur des valeurs de liberté individuelle, d'affirmation de soi — un art que l'on pourrait définir par son absence de fard, son refus de s'arranger du goût du public. Greenberg en effet avance l'explication suivante :

« À Paris, on confère à la peinture abstraite une unité et un fini qui la rendent plus acceptable au goût standard (auquel je trouve à redire, non parce qu'il est standard

⁷⁰ Harold Rosenberg, « La chute de Paris », p. 603.

⁷¹ « If artists as great as Picasso, Braque and Léger have declined so grievously, it can only be because the general social premises that used to guarantee their functioning have disappeared in Europe. And when one sees, on the other hand, how much the level of American Art has risen in the last five years, with the emergence of new talents so full of energy and content as Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith — and also when one realizes how consistently John Marin has maintained a high standard, whatever the narrowness of his art — then the conclusion forces itself, much to our own surprise, that the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power. », Clement Greenberg, « The Decline of Cubism », *Partisan Review*, mars 1948. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 », p. 211-215). Traduction dans *Art en Théorie*, pp. 631-634 ; extrait p. 633.

— après tout, à long terme, un consensus finit par se former quant au meilleur goût — mais parce que le standard a en général au moins une génération de retard sur le meilleur art qui lui est contemporain). »⁷²

Quelques lignes plus loin, il enfonce le clou :

« S'il est vrai que l'expressionnisme abstrait est porteur d'une vision qui lui est propre, à Paris cette vision est domestiquée — et non pas, comme le pensent les Français, disciplinée. »⁷³

Dans la peinture française, l'ajout de vernis, selon Greenberg, témoigne d'un souci excessif du « fini », qui isole l'œuvre et lui fait perdre de sa « fraîcheur ». Ce souci du fini, de la composition contenue, de la profondeur, propre à l'École de Paris, est selon Greenberg étranger à la génération des peintres expressionnistes abstraits américains, parmi lesquels il cite Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko.

C'est-à-dire, au fond, que Greenberg critique la réification, dans la peinture française, de l'expérience picturale authentique propre à l'expressionnisme abstrait américain. Il est significatif que le principal critère qualitatif qu'il met en avant relève d'une distinction entre originalité et « goût standard », à travers laquelle semble faire retour l'idée de l'infiltration du kitsch — ou du goût « middlebrow » — dans l'art d'avant-garde. À cette standardisation du goût fait écho le terme « domestiqué », sur lequel Greenberg insiste. La peinture française, à la différence de la peinture américaine, est davantage assimilable à un objet « « emballé », emballé et scellé pour recevoir le label de « peinture de chevalet » ; elle en est réduite à n'être qu'un objet destiné à s'intégrer à un intérieur. Pour Greenberg, même si le caractère plus direct, plus sauvage de la peinture américaine l'éloigne d'une recherche de séduction immédiate — « Tout ceci rend bien sûr l'article américain plus difficile à accepter », écrit-il —, il est pour lui incontestable que l'avant-garde a franchi l'Atlantique :

« Faut-il en conclure que la nouvelle peinture abstraite américaine est, dans l'ensemble, supérieure à son homologue française ? Je pense que oui. »⁷⁴

⁷² Clement Greenberg, « Contribution à un symposium intitulé « Is the French Avant-Garde Over-Rated ? » », *Art Digest*, 15 septembre 1953. Traduction dans *Art et culture, Essais Critiques*, Macula, Paris 1988, p. 138.

⁷³ Clement Greenberg, « Contribution à un symposium », p. 138-139.

Si l'on décrypte les propos de Greenberg, cette supériorité de la peinture américaine tient au fait qu'elle s'écarte de ce qui limite les ambitions de la peinture française : elle a délaissé le « vernis », c'est-à-dire une forme de fétichisme de la surface ; et elle a abandonné l'échelle réduite du tableau de chevalet qui ne convient plus aux ambitions d'un art réellement d'avant-garde. En d'autres termes, elle a renoncé au « devenir domestique » d'une peinture trop dominée par un goût certes formé par l'avant-garde, mais qui a fini par décliner faute de se confronter à la véritable nouveauté, et par devenir un goût « middlebrow » trop facilement satisfait par des formules familières.

A6) D'une critique politique à une critique du goût

On voit ici s'amorcer une nouvelle phase de la critique de Greenberg. Au début des années 1940, il partage encore, avec Benjamin, Adorno ou Horkheimer, une approche ouvertement marxiste qui oppose l'art d'avant-garde à la production capitaliste de masse et au fascisme — art d'avant-garde qu'incarnent par exemple à ses yeux les peintres Rothko et Newman. Cette méthodologie critique est couplée à des convictions politiques clairement affichées, comme en témoigne la déclaration qui clôture en 1940 son essai « Towards a Newer Laocoon », et qu'a relevée John O'Brian :

« le socialisme est le seul avenir qui offre quelque espoir aux masses et soit quelque peu crédible. »⁷⁵

Dans la seconde moitié des années 1940, Greenberg semble abandonner cette forme de critique véritablement politique de l'avant-garde, pour désormais lui préférer une critique du goût reposant davantage sur des bases sociales et culturelles (la défense impérative d'une avant-garde élitiste face à la prolifération des produits des industries culturelles, diffusés auprès des classes moyennes). Cette évolution de

⁷⁴ Clement Greenberg, « Contribution à un symposium » (1953), *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 139.

Greenberg s'accompagne d'un changement dans la terminologie qu'il utilise : le vocable européen « kitsch » y cède la place au néologisme américain « middlebrow ».

Ceci traduit le changement de polarité qui marque l'art américain d'après-guerre — le passage, dont il a été question précédemment, de l'opposition « fascisme contre antifascisme » à l'opposition « communisme contre démocratie ». D'où, nous l'avons vu, la défense d'un art porteur de l'expression des libertés individuelles (contre le réalisme socialiste de l'U.R.S.S. et du Front Populaire ; mais aussi contre l'académisme qu'étaient devenues les formes modernes d'avant-guerre elles-mêmes).

D'où également une certaine forme de « déracinement » idéologique de la critique de l'infiltration du kitsch au sein de l'avant-garde. On passe d'une critique du kitsch produit par l'industrie et récupéré par le fascisme à la critique d'une culture et d'un goût « middlebrow » mettant en péril l'impératif de maintien, au sein de l'avant-garde, d'un haut niveau d'exigence et de qualité (« *highbrow* »).

Comme le précise toutefois John O'Brian,

« Que Greenberg ait fini par rejeter le socialisme ne signifie pas qu'il ait aussi rejeté le marxisme comme méthode d'analyse sociale. Au contraire, sa prise en compte de la matrice sociale de l'art demeure fondamentalement marxiste, et ce depuis le début de sa carrière. »⁷⁶

Ou encore :

« l'intelligence critique de Greenberg était informée par les options dialectiques du marxisme envers la culture, quel que soit par ailleurs son refus de l'idéologie marxiste. »⁷⁷

Dans les années 1960, l'infiltration du kitsch — requalifié en « goût middlebrow » — se manifeste, selon Greenberg, dans les derniers avatars de l'avant-garde : Minimal

⁷⁵ Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », 1940. Cité par John O'Brian, « Comment les textes sur l'art ont acquis leur bonne réputation », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°45-46, automne-hiver 1993 (numéro spécial « Clement Greenberg »), p. 90.

⁷⁶ John O'Brian, « Comment les textes sur l'art ont acquis leur bonne réputation », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°45-46, automne-hiver 1993 (numéro spécial « Clement Greenberg »), p. 90.

⁷⁷ John O'Brian, « Comment les textes sur l'art ont acquis leur bonne réputation », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°45-46, automne-hiver 1993 (numéro spécial « Clement Greenberg »), p. 90.

Art et Pop Art. En 1967 — un an après *Primary Structures*, et dans la foulée de l'exposition-bilan *American Sculpture of the Sixties* (et donc de « Recentness of Sculpture ») —, il le formule dans un article intitulé « Where is the Avant-Garde ? »⁷⁸, publié — ironie de l'histoire — dans le numéro de juin de la revue de mode *Vogue*, laquelle a fait les honneurs de ses pages, en février de la même année, au mannequin-vedette Twiggy, et consacre son numéro de septembre à Mary Quant, « mère » de la minijupe. Dans son essai, Greenberg réaffirme le principe de « préservation » de l'art d'avant-garde vis-à-vis de toute « contamination » par le kitsch :

« L'avant-garde elle-même s'est constituée de personnes — artistes, écrivains et compositeurs — qui en effet préservèrent leur art du marché grâce à des innovations qui le rendaient, dans un premier temps, trop difficile à saisir par le public instruit — sans parler du public ignorant. »⁷⁹

Conformément à sa vision formaliste et téléologique de l'histoire de l'art, il interprète comme une réaction à l'encontre de l'Expressionnisme Abstrait le Pop Art, l'Assemblage, l'Op'art, le Nouveau Réalisme et autres environnements des années 1960. Pour Greenberg, ces différentes « nouvelles » tendances revêtent d'emblée un caractère suspect, dans la mesure où, plus que jamais, et contrairement à l'avant-garde « authentique », les œuvres qu'elles proposent sont susceptibles de se voir rapidement acceptées et intégrées par le goût du grand public :

« Elles sont plutôt devenues de la camelote, familière et rassurante sous couvert de toutes ces nouveautés⁸⁰ provocantes de mise en scène — bien plus proches du goût moyen que d'un objet intellectuel, authentiquement d'avant-garde. »⁸¹

⁷⁸ Clement Greenberg, « Where is the Avant-Garde ? », *Vogue*, New York, juin 1967. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993.

⁷⁹ « The avant-garde constituted itself in the persons of artists, writers, and composers who in effect protected their art from the market by innovations that made it too difficult to grasp first for the educated — not to mention the uneducated — public. », Clement Greenberg, « Where is the Avant-Garde ? », *Vogue*, juin 1967. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 260.

⁸⁰ Le terme « novelty » a une double signification lorsqu'il est, comme ici, employé au pluriel. Il peut alors signifier « farces et attrapes », ce qui ajoute au piquant de la critique formulée par Greenberg.

Cet argument revient à plusieurs reprises, notamment dans l'entretien qu'il accorde au critique britannique Edward Lucie-Smith en 1968, où il insiste sur le côté « trop facile à apprécier » (y compris pour lui), pour mieux le retourner contre le *Novelty Art* :

« l'ennui avec le *Novelty art*, dans son ensemble, est qu'on l'avale comme des sucreries. C'est de l'art *middlebrow* déguisé en art provocateur et avancé. Si je me trouvais ne pas aimer ces trucs, j'aurais plus d'espoir pour eux. »⁸²

Ou encore, l'année suivante, dans un entretien avec Lily Leino ; interrogé sur ce qu'il pense du Pop Art, il répond :

« Je ne le trouve pas particulièrement excitant parce que c'est bien trop familier — de seconde main — comme illustration, et en même temps quelconque en termes de peinture « pure ». ...

Il se revendique plus neuf et frais qu'il n'est en réalité. Le Pop art est trop agréable, trop lisiblement plaisant ; il ne met pas suffisamment le goût à l'épreuve. Voilà pourquoi il est devenu si vite tellement populaire. Et c'est la raison pour laquelle il est en train de passer de mode — ou est déjà passé de mode — même aux yeux de ses admirateurs. »⁸³

À la question suivante — « Le Minimal Art requiert un peu plus du spectateur, vous êtes d'accord ? » —, il répond :

⁸¹ « They turn out to be rather easy stuff, familiar and reassuring under all the ostensibly challenging novelties of staging — much closer to the middlebrow than to the highbrow, genuinely avant-garde thing. » Clement Greenberg, « Where is the Avant-Garde ? », *Vogue*, juin 1967. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 263.

⁸² « the trouble with Novelty Art, all of it, is that it goes down like candy. It's middlebrow art masquerading as challenging, advanced art. If I found myself disliking the stuff, I'd have more hope for it. » Clement Greenberg, « Interview Conducted by Edward Lucie-Smith », *Studio International*, janvier 1968. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 « *Modernism With a Vengeance* », p. 281.

⁸³ « I don't find it particularly exciting because its all too familiar — second-hand — as illustration and at the same time trite in terms of « pure » painting. Not altogether, but rather. It asserts itself as newer and fresher than it is. Pop art's too agreeable, too readily pleasing ; it doesn't challenge your taste enough. That's why it became so popular so quickly. And that's why it's wearing out — or already has worn out — even in the eyes of its devotees. », Clement Greenberg, « Interview Conducted by Lily Leino, *USIS Feature, United States Information Service*, avril 1969. Reproduit dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 « *Modernism With a Vengeance* », p. 307.

« Oui. En même temps son esprit est dans une large mesure comme celui du Pop. Il ne demande pas trop à votre œil. Il y a de bonnes choses dans le Minimal Art — sont-elles meilleures que le Pop, je n'en sais encore rien — mais cela reste de l'art mineur, de l'art agréable, ce qui explique pourquoi, aussi, il a été si vite saisi. S'il avait été grand, stimulant, s'il avait mis le goût à l'épreuve, cela n'aurait pas été le cas. Il aurait dû faire face, plus ou moins, à la même résistance prolongée que l'art majeur a presque toujours rencontrée au cours des 150 dernières années et plus. »⁸⁴

Mais c'est bien dans « Where is the Avant-Garde ? » qu'il désigne la cause de ce déclin de l'avant-garde :

« L'avant-garde semblerait avoir finalement démontré qu'elle était tout aussi incapable de se prémunir contre l'infiltration du goût moyen que n'importe quel secteur de la culture dans notre société. Et le goût moyen — pas le mauvais goût — a toujours été le plus formidable ennemi de l'avant-garde. »⁸⁵

A6.a) D'une position « de combat » à un discours « de dominant »

Mais dans les années 1960, le discours de Greenberg est devenu une position dominante — ou en tout cas une position qui est perçue comme telle, et qui correspond à l'évolution de *Partisan Review* de plus en plus anticommuniste et

⁸⁴ « Q : « Minimal art is a little more demanding, don't you agree ? »

« Yes, it is. At the same time its spirit is a good deal like that of Pop. It's not too demanding on your eye. There is some good in Minimal art — whether better than anything in Pop art, I can't say yet — but it's still minor art, agreeable art, which is why it, too, has caught on so fast. Had it been big, challenging, taste-testing art it wouldn't have. It would have met the same more or less prolonged resistance that major art has almost always met in the last 150 years and more. » Clement Greenberg, « Interview Conducted by Lily Leino », « USIS Feature », United States Informations Service, avril 1969. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian ed., The University of Chicago Press, Chicago & Londres, vol. 4 « Modernism With a Vengeance », p. 307.

⁸⁵ « The avant-garde would seem to have proven, finally, just as unable to protect itself from the infiltration of the middlebrow as every other department of culture in our society has been. And the middlebrow, not the lowbrow, has always been the avant-garde's most formidable enemy. » Clement Greenberg, « Where is the Avant-Garde ? », *Vogue*, juin 1967. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 264.

hostile à la culture de masse. Le signe le plus évident de cette évolution et de son caractère de plus en plus dominant réside certainement dans la contribution, dès 1946-1947, d'Arthur Schlesinger (futur Conseiller spécial de la Maison-Blanche à partir de 1961 durant la courte présidence de J.F. Kennedy)⁸⁶. Auparavant, Schlesinger a publié des articles dans *Life* et *Fortune* (deux magazines populaires qui sont la propriété du magnat de la presse Henry Luce), dans lesquels il critique notamment l'instrumentalisation du Parti Communiste Américain par l'Union Soviétique : son infiltration au sein des syndicats, des organes du Gouvernement Fédéral, ainsi qu'au sein du monde intellectuel et culturel.

Publié en 1947 dans *The Reporter*, son article « Entertainment vs the People » témoigne d'une grande méfiance vis-à-vis de la culture de masse —en particulier la télévision. Schlesinger s'y montre certes moins radical, sur le plan idéologique, qu'Adorno et Horkheimer, mais il est en revanche proche des positions de Greenberg.

L'exemple de Schlesinger, dont l'influence est considérable auprès du président Kennedy, montre à quel point, dès le début des années 1960, les positions politiques et esthétiques de Greenberg tendent à basculer d'une situation de critique (presque « de combat ») à une situation dominante. Toutefois, il ne faut pas en conclure pour autant que la Maison Blanche soutient la peinture moderniste et l'art d'avant-garde dans son ensemble.

A6.b) Institutionnalisation et goût middlebrow

Sous Kennedy, on privilégie plutôt la touche « glamour » que la proximité des artistes et intellectuels confère à la présidence — proximité qui se concrétise surtout au travers des nombreux dîners et réceptions rassemblant régulièrement des représentants des arts et des lettres. Si Kennedy — ou plus exactement Schlesinger, assisté d'August Heckscher (Conseiller culturel à la Maison Blanche) — a inauguré une réflexion sur les possibilités d'administration des Arts, les réalisations ne verront le jour qu'au cours de la présidence de Lyndon B. Johnson — avec en point d'orgue

⁸⁶ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris 2006, p. 26.

la création de la National Foundation for the Arts and Humanities, du National Endowment for the Arts et du National Endowment for the Humanities.

Il s'agira alors d'entretenir de bons rapports avec les artistes et intellectuels (ce qui ne sera pas chose facile avec la montée des critiques contre la politique étrangère — on est à l'heure de la Guerre du Vietnam). Le soutien à la création est en outre un sujet délicat dans un contexte où la présence de l'Etat dans le secteur culturel est perçue négativement, comme un risque d'atteinte aux libertés fondamentales des artistes, de censure ou d'instrumentalisation de l'art au profit du politique. À ce titre, l'exemple soviétique fonctionne comme un repoussoir. Le dispositif imaginé — fort différent d'un Ministère de la Culture « à la Française » tel qu'André Malraux en a dessiné les contours — consiste au fond en une définition du rayon d'action, et assure un ensemble de « gardes-fous » qui empêche un monopole d'état sur le financement de la création et privilégie le mécénat privé et les ressources « propres » des structures culturelles. Ainsi, contrairement à l'exemple français, le rôle de l'Etat est limité à l'accompagnement de projets déjà relativement solides et autonomes, plutôt qu'à la proposition et l'impulsion d'initiatives nouvelles. La liberté de création est garantie par l'indépendance financière — donc décisionnelle. Dans un pareil contexte qui assimile, au fond, les institutions culturelles à des entreprises complémentaires ou concurrentes sur le « marché » culturel, il n'est guère étonnant de voir surgir de nouveaux « modèles » d'artistes s'identifiant eux-mêmes à des travailleurs ou des chefs d'entreprise.

Il n'est pas non plus si surprenant que la personnalité de celui qui est choisi en 1965 pour prendre la Présidence du National Endowment for the Arts soit si éloignée de celles de Malraux ou Schlesinger. En effet, Roger Stevens est un homme d'affaire qui a bâti sa fortune dans des opérations immobilières audacieuses au cours de la Grande Dépression et dont le plus gros « coup », après la guerre, est l'acquisition de l'Empire State Building. N'étant détenteur d'aucun diplôme universitaire, Stevens est l'exemple type du « self made man » conforme au mythe américain. Mais il se découvre un intérêt pour la littérature au cours de la Seconde Guerre Mondiale, et commence à produire des pièces de théâtre à la fin des années 1940, menant une double vie d'homme d'affaire le jour, et de producteur de théâtre le soir. À la fin des années 1950, il est l'un des producteurs les plus renommés à Broadway (il produit

notamment la comédie musicale *West Side Story*). Important les recettes du monde des affaires dans le domaine du théâtre (ce qui lui attire nombre de critiques), il défend des projets combinant exigence de qualité et possibilité de succès commercial. Les goûts de cet homme qui apprécie modérément les intellectuels sont plutôt conservateurs : amateur d'opéra mais pas de musique contemporaine, il préfère à l'abstraction moderniste les « valeurs sûres » que constituent les impressionnistes et l'École de Paris — et possède d'ailleurs un Monet, un Chagall et un Utrillo. Il s'intéresse à la politique au début des années 1950. Démocrate, il soutient Stevenson, puis Kennedy, et enfin Johnson en 1964. Ses bons services en tant que « fundraiser » sont remerciés par sa nomination en 1961 à la Présidence du Conseil d'administration du National Cultural Center de Washington projeté par Kennedy. Il rejoint ensuite l'administration Johnson, en succédant à Heckscher, qui a démissionné, en tant que Conseiller culturel du Président en 1964, et devient, l'année suivante, le premier Président du National Endowment for the Arts.

Autant dire que ce « démocrate qui a toujours effectué des métiers de républicain »⁸⁷ fournit un bon exemple, dans les hautes sphères de l'Etat, de ce goût « middlebrow » honni par Greenberg et la Gauche radicale qui en 1965 « critique la nomination d'un homme qui symbolise les « succès commerciaux de Broadway », alors qu'il est sensé venir en aide aux institutions à but non lucratif et aux arts de qualité pour leur éviter, justement, de sombrer dans le marché. « Il est inconcevable qu'il soit le meilleur candidat pour un poste où il faut libérer la culture des chaînes du commerce », s'étonne ouvertement le magazine *The Nation*. »⁸⁸

Dans ce contexte, la position de Greenberg « contre » l'introduction du goût middlebrow au sein du « grand art », et plus largement contre le développement des industries culturelles tel que le connaissent les années 1960, se retrouve en quelque sorte prise en deux feux. D'une part, elle incarne une attitude de domination intellectuelle bientôt perçue comme une forme de dogme réactionnaire. Et d'autre part, elle semble de plus en plus déconnectée de la réalité toujours plus changeante des pratiques artistiques et de leurs conditions de réception publique et critique.

⁸⁷ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris 2006, p. 58.

⁸⁸ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris 2006, p. 59.

A7) Aporie moderniste ?

A7.a) Limitations esthétiques

Le récit téléologique de Greenberg cristallise ainsi la rupture entre l'Expressionnisme Abstrait et les tendances nouvelles du Minimal Art et du Pop Art : à vrai dire, il la *produit* (au moins dans le registre du discours) davantage qu'il n'en rend compte. Aux yeux de Greenberg, Minimal Art et Pop Art semblent être, au contraire de l'abstraction moderniste, bien trop perméables à l'intégration de l'esthétique « middlebrow », du kitsch, au sein des beaux-arts. En paraphrasant Adorno, on peut dire également qu'à l'instar de Benjamin, il sous-estime la technicité de l'art autonome, tout comme il surestime celle de l'art « dépendant ». En d'autres termes, il « sanctuarise » la peinture moderniste et réduit le Pop Art et le Minimal Art à des produits industriels ayant une prétention à être de l'art. À travers sa défense d'une peinture et d'une sculpture modernistes, et son rejet de toute forme jugée « contaminée » par le kitsch, c'est l'idée de pureté et d'autonomie de l'art qui est mise en avant. C'est la raison pour laquelle il privilégie les formes d'art qui poursuivent le « projet » moderniste (caractère réflexif de la pratique, œuvre conçue comme « un monde en soi »), au risque pour elles de se couper de la réalité sociale et pour Greenberg d'être perçu comme un « gardien du temple » d'un modernisme privé de ses fondements politiques et réduit à un « style », à une forme de conservatisme que ses détracteurs ont qualifié de « formalisme ».

C'est contre ce reproche que Rosalind Krauss prend la défense de Greenberg, dans un essai intitulé « A View of Modernism », paru en 1972. Si elle s'y montre encore une disciple fidèle, sa volonté de prolonger le modernisme pour mieux y intégrer l'évolution de l'art récent la conduit nécessairement à procéder à une révision critique de la pensée de Greenberg — et singulièrement, de la définition même du modernisme, envisagé dans un sens « large », et non en tant que « formalisme ». Elle y examine en particulier l'attachement de Greenberg à la notion de composition — attachement à la forme qui, justement, nourrit la critique antiformaliste :

« Il paraît pourtant évident qu'une bonne composition ne produira jamais guère plus qu'une bonne composition : elle ne produira pas des œuvres d'art. Faire l'expérience d'une œuvre d'art renvoie toujours, pour une part, aux pensées et aux sentiments

ayant permis ou, mieux encore, ayant provoqué la réalisation de l'œuvre. Si l'œuvre n'est pas un véhicule de ces émotions, aussi surprenante que soit une forme nous n'aurons jamais affaire à de l'art, mais simplement à de la composition. Je présumais que la vulgarité évoquée par était celle inhérente à toute confusion entre expérience de l'art et simple reconnaissance d'une bonne composition sans contenu. »⁸⁹

Ce que la traduction ne laisse plus apparaître avec le mot « composition », c'est la polysémie du terme « design » employé par Rosalind Krauss, et l'ambiguïté consécutive des champs qu'il recoupe (beaux-arts, arts décoratifs, arts industriels...). Dans l'interprétation que propose Rosalind Krauss de la critique greenbergienne, la composition seule — ou le *design* — ne suffit pas à « faire œuvre » ; elle est dénuée du contenu (autre notion fondamentale chez Greenberg) — contenu lui-même propre à la véritable œuvre d'art, et qui désigne et englobe les pensées, les sentiments, les émotions qu'elle suscite. Pour habile qu'elle soit, une bonne composition ne saurait pleinement être considérée comme de l'art ; elle n'en est, au mieux, que l'un des vecteurs. Esquiver le reproche de « formalisme » conduit ainsi Rosalind Krauss à donner une place déterminante à des notions pour le moins vagues (pensées, sentiments, émotions), qui sont difficilement discutables sur le plan critique et esthétique — et encore moins sur le plan historique. L'argument défensif semble donc pouvoir être réduit à ceci : le modernisme demeure valable parce qu'il est capable de distinguer les « bonnes » compositions et les œuvres d'art porteuses d'un contenu. En d'autres termes, il y a l'art d'avant-garde, et le reste — que l'on peut qualifier de « kitsch » ou « middlebrow ». La révision — ou plus exactement, l'explication — du modernisme proposée par Rosalind Krauss reconduit, dans un décalage certain avec la réalité de la scène artistique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, la distinction — et la hiérarchie — entre culture « highbrow », « middlebrow » et « lowbrow ». Surtout, elle justifie — ou cherche à justifier — un discours qui ne semble plus pouvoir véritablement prendre en compte les évolutions de la scène artistique (qu'il s'agisse de la scène américaine ou de la scène internationale). Comment pouvait-il en être autrement, d'ailleurs, puisque le modernisme est construit comme un récit téléologique : les critères esthétiques qu'il a définis sont devenus sa propre clôture historique.

⁸⁹ Rosalind Krauss, « A View of Modernism », *Artforum*, septembre 1972. Traduction française, « Un regard sur le modernisme », in Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes*

A7.b) De la dépolitisation au changement de paradigme

Une autre limitation de la critique moderniste se situe sur un plan politique. En 1968-69, Barbara Rose, dans sa série d'articles « The Politics of Art », critique le phénomène de dépolitisation qui selon elle touche l'art (et ses commentaires) aux Etats-Unis depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Pour Barbara Rose, cette dépolitisation repose — paradoxalement — sur une critique fondée sur le marxisme — notamment celle de Greenberg. Elle salue l'attitude de William Rubin, Robert Rosenblum et Leo Steinberg⁹⁰ qui pratiquent, comme elle, une critique empirique plutôt que prescriptive :

« Est peut-être mieux adaptée à la complexité de la situation présente qu'une vue linéaire ou cyclique de l'histoire de l'art, une critique basée sur une approche empirique d'ensemble. Cette approche pourrait distinguer et comparer le matériau horizontalement, au lieu d'essayer de l'organiser verticalement comme une suite de progrès radicaux formant une révolution perpétuelle. »⁹¹

Elle formule ainsi l'exigence d'une critique en quelque sorte « pragmatique », sur le modèle des sciences sociales, basée sur l'observation du champ tel qu'il se présente dans son étendue et sa diversité aux yeux du critique, et non pas fondée sur un parti pris idéaliste comme ce fut le cas de celle de Greenberg. En outre, là où Greenberg a pu endosser (volontairement ou non) un rôle de prescripteur (sinon chez les artistes, du moins auprès du public), Barbara Rose préconise plutôt une position d'observateur « extérieur », et n'anticipe pas sur ce à quoi l'art devrait correspondre.

modernistes, Macula, Paris 1993, p. 19.

⁹⁰ Leo Steinberg lui-même publiera lui aussi dans les pages d'*Artforum*, en mars 1972, un essai intitulé « Reflections on the State of Criticism » qui, remanié, paraît la même année dans son recueil *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, Londres & New York, 1972

⁹¹ Barbara Rose, « Problems of Criticism : The Politics of Art, Parts I, II, III », *Artforum*, février 1968, janvier et mai 1969.

Dans sa *Théorie esthétique* parue en 1970, Theodor Adorno pointe la situation aporétique dans laquelle se trouve alors l'art tel qu'envisagé par la critique moderniste :

« S'il cède de son autonomie, il se livre au mécanisme de la société existante ; s'il reste strictement pour soi, il ne se laisse pas moins intégrer comme un domaine inoffensif parmi d'autres. »⁹²

L'aporie signalée par Adorno révèle au moins une chose : c'est que le récit moderniste, tel que Greenberg en a réitéré la formulation en 1961 dans son essai « *Modernist Painting* », ne suffit plus à rendre compte de l'évolution des pratiques et des formes de l'art, ni à en penser les fondements et l'horizon d'attente. Face à ce qu'il faut bien appeler un changement de paradigme esthétique, dans lequel l'opposition irréductible de l'autonomie et de « l'intégration » n'est plus opérante, il est utile de rappeler quels aspects recouvre l'idée moderniste selon laquelle l'art aurait ainsi recherché et réalisé son autonomie. En fait d'autonomie, il faudrait d'ailleurs plutôt parler en terme de « catégories de l'autonomie », ainsi que les a distinguées Eric Michaud, qui en dénombre cinq formes : l'émancipation des « arts libéraux » à l'égard des arts mécaniques ; l'émancipation de l'art vis-à-vis de la tutelle des pouvoirs religieux et politique ; l'indépendance de l'art vis-à-vis de ses conditions historiques et sociales ; la rupture avec la tradition classique de la mimésis ; l'indépendance de l'activité artistique vis-à-vis du public⁹³.

Ces catégories se révèlent particulièrement pertinentes et utiles comme outils critiques : elles pointent, appliquées au modernisme, ses ambiguïtés et contradictions. L'autonomie moderniste rassemble de façon indistincte des catégories apparues dans des contextes historiques, sociaux, culturels, distincts. Envisagée comme une nécessité essentielle de l'art, l'autonomie moderniste, en dépit de l'ancrage historique que cherche à lui donner Greenberg, demeure au fond un concept anhistorique. Atteindre cette autonomie serait depuis toujours le but de l'art, mais cet horizon n'a été rendu accessible, dans l'histoire, que grâce à l'analyse marxiste. Vu sous cet angle, le récit moderniste apparaît comme une sorte de récit

⁹² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), Klincksieck, Paris 1995, p. 328.

⁹³ Eric Michaud, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Hazan, Paris 2005 (chapitre I, « Autonomie et distraction »).

mythique des temps modernes, dont la force et l'efficacité (en tant que discours prescripteur) tiennent moins à la rigueur d'un examen exhaustif des données historiques qu'à la minoration, voire l'occultation d'une part importante de celles-ci.

Les catégories de l'autonomie élaborées par Éric Michaud permettent de réexaminer tout un pan de l'histoire de l'avant-garde américaine en s'écartant de la lecture greenbergienne. Elles montrent également les voies par lesquelles nombre de pratiques artistiques au cours des années 1950-1960 cherche à échapper à la « doctrine » moderniste. Il est clair que l'art des années 1960 ne correspond pas à l'horizon d'attente dessiné par ces catégories ; à vrai dire, il semble même s'ingénier à les mettre en crise. On pourrait en effet presque « renverser » le quintuple impératif qu'elles constituent, pour décrire les moyens par lesquels l'idéal moderniste paraît méthodiquement sapé : affirmation des liens entre les « arts libéraux » et les arts mécaniques ; participation de l'art à l'expression du pouvoir politique ; forte inscription de l'art dans son contexte historique et social ; renouvellement de l'approche mimétique ; prise en compte et intégration du public.

En gardant à l'esprit ces catégories de l'autonomie moderniste, si l'on applique rétrospectivement cette exigence d'une critique pragmatique que Barbara Rose appelle de ses vœux — une critique dépariée d'une vision idéaliste ou partisane, une critique non prescriptive — à la peinture moderniste, au Pop Art et au Minimal Art, trois remarques au moins peuvent être formulées.

Premièrement, l'abstraction moderniste n'est pas vierge de rapports avec l'esthétique « middlebrow », le décoratif, la production industrielle. L'histoire de l'art moderne — et même l'histoire de l'art en général — montre qu'à de nombreuses reprises, des passages, influences, emprunts réciproques ont eu lieu entre les beaux-arts, les arts populaires, la production industrielle, les objets usuels. Deuxièmement, la position qu'occupe la sculpture dans le discours moderniste est suffisamment singulière — voire ambiguë — pour qu'il soit utile d'y revenir. Troisièmement, les rapports du Minimal Art et du Pop Art avec l'industrie de masse ne sauraient se réduire au qualificatif de « contamination » ; ils sont suffisamment complexes pour mériter d'être examinés plus en détail.

B) Abstraction et Kisch

B1) L'abstraction moderniste n'est pas vierge...

Dès les années 1950 et alors même que « triomphe » l'Expressionnisme Abstrait, l'idéal greenbergien de pureté et d'autonomie de l'œuvre d'art vis-à-vis de la « contamination » par le kitsch de la production capitaliste et des industries culturelles de masse est en quelque sorte miné de l'intérieur, malgré les discours (des artistes, des critiques) qui le soutiennent, et qui méconnaissent ou occultent ce que T.J. Clark a appelé le « mauvais rêve du modernisme »⁹⁴.

B1.a) L'art moderniste et la question du décoratif et des arts appliqués

Par l'absence de référence identifiable à la nature, le recours aux seuls agencements de formes et de couleurs et, selon la lecture moderniste, une prise en compte de plus en plus grande de la planéité de la toile, l'abstraction picturale peut être perçue — cela a été une crainte de nombreux artistes — comme relevant de la décoration. Celle-ci est entendue comme une pratique relevant des couches inférieures d'une hiérarchie reconduite entre arts mineurs et arts majeurs (la sculpture moderniste quant à elle devant se confronter à d'autres problèmes, comme nous le verrons plus loin) :

⁹⁴ T.J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yales University Press, New Haven & Londres, 1999 (chapitre 6 « The Unhappy Consciousness ». T.J. Clark emploie cette expression en relation avec les photographies de mannequins de mode vêtus des nouvelles créations de Dior, prises en mars 1951 par Cecil Beaton dans la galerie Betty Parsons, devant les tableaux de Pollock qui y sont exposés).

« La conception des beaux-arts reste en effet très traditionnelle et le rejet de toute approche utilitaire de l'art abstrait, illustrée pendant les années trente par les réalisations du WPA-FAP, découle principalement de la volonté de s'insérer — malgré ou à côté des déclarations de complète rupture avec le passé — dans une histoire des chefs-d'œuvre de l'art occidental. »⁹⁵

On peut rapidement tracer les grandes lignes qui déterminent cette volonté de s'écarter de toute possibilité d'assimilation de la peinture abstraite moderniste au registre de la décoration. Les reproches à l'encontre de cette dernière sont multiples et participent de la définition de sa place au sein de la hiérarchie des arts. En effet, l'art décoratif et les arts appliqués en général ne répondent pas à l'injonction d'autonomie prônée par le modernisme. Sur le plan technique, ils ont fréquemment maille à partir avec l'artisanat ou l'industrie ; ils ne définissent pas un espace idéal de l'expérience artistique, mais se situent dans l'espace « réel », voire utilitaire ; ils sont en quelque sorte « inoffensifs », puisqu'ils sont « sans contenu », ce qui les rend donc encore plus facilement assimilables par le public et l'industrie. Au mieux, ils peuvent se révéler inventifs, mais dans tous les cas cherchent à plaire. C'est déjà, au fond, sur ces critères que Greenberg évalue durement la peinture parisienne en 1948 dans « Le déclin du Cubisme » : elle a intégré à l'excès les inventions formelles des pionniers (Picasso, Matisse...) — à l'excès, puisque ces inventions formelles correspondent alors au goût moyen de collectionneurs. Les œuvres courent ainsi le risque de se voir réduites au statut de décoration flatteuse témoignant du bon goût de leur propriétaire — elle le courent d'autant plus qu'elles anticipent, aux yeux de Greenberg, la « fonction » qu'elles sont destinées à remplir.

D'où l'insistance des peintres, expressionnistes ou non, au travers de leurs écrits et déclarations, sur l'importance du « contenu », du « sujet » de l'œuvre, comme garantie de la préservation de celle-ci contre son assimilation à la décoration.

« C'est ainsi que Hofmann (...) écrit en 1948 : « Ce fut la tragédie du Bauhaus de confondre, à ses débuts, les concepts de beaux-arts et d'art appliqué. Comme nous l'avons déjà dit, le premier doit servir les besoins les plus profonds de l'homme. Il

⁹⁵ Eric de Chassey, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, NRF Gallimard, Coll. Art et artistes, Paris 2001, p. 194.

s'adresse aux réactions de l'homme comme être spirituel. Le second est uniquement utilitaire. » »⁹⁶

Pourtant, en dépit de la prévention ou des dénégations des artistes, il est manifeste que la peinture abstraite (qui incarne la forme d'art la plus avancée aux yeux des modernistes) n'est pas vierge de contacts multiples (souhaités, acceptés ou subis) avec le décoratif et les arts appliqués — que ce soit sous la forme de décors fonctionnels (comme dans les projets du WPA-FAP) ou d'agrément (comme les réalisations de tapis à partir de motifs picturaux modernistes), ou sur le mode de la récupération et de l'instrumentalisation (comme les publicités utilisant des reproductions de peintures, de gravures ou de dessins). Un écart est bien réel, entre l'aspiration à la pureté et au complet détachement de l'art moderniste vis-à-vis de toute visée utilitaire et/ou décorative, et l'existence de relations parfois problématiques, voire conflictuelles, entre les artistes modernistes, leurs œuvres et le champs des arts décoratifs et des arts appliqués.

Plusieurs exemples célèbres, bien que fort différents dans leurs prémisses, leur déroulement et leur aboutissement, témoignent des relations conflictuelles entre l'art moderniste et son utilisation à des fins décoratives ou promotionnelles, et illustrent de manière symptomatique cet écart, poussé jusqu'à son point de rupture : la commande faite en 1958 auprès de Mark Rothko d'un ensemble de peintures pour le Seagram Building ; en 1964, l'appropriation par Andy Warhol du motif figurant sur les cartons d'emballage de tampons à récurer de la marque *Brillo* ; et l'adoption par Barnett Newman, à partir de la seconde moitié des années 1960, du terme « *zip* » pour parler d'un élément constitutif de sa peinture.

B1.a1) Ambition d'une peinture publique et rejet du décoratif chez Rothko

En 1958, Rothko reçoit une commande de tableaux destinés à décorer la salle d'un restaurant dessiné par Philip Johnson à l'intérieur du tout récent Seagram Building,

⁹⁶ Eric de Chassey, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, NRF Gallimard, Coll. Art et artistes, Paris 2001, p. 194.

construit sur Park Avenue (New York) par l'architecte allemand et ancien professeur au Bauhaus de Dessau Mies Van Der Rohe.

Les péripéties de l'histoire concernant cette commande occupent une place centrale dans l'œuvre de Rothko, et sont paradoxalement restées longtemps mal connues. La chronologie des événements, les motivations de Rothko et les circonstances réelles de la commande et de son abandon étaient embrouillées par les déclarations contradictoires de Rothko et les récits quasi-mythologiques expliquant les motifs de son refus d'honorer la commande. En 1988 encore, dans son introduction au catalogue *Mark Rothko. The Seagram Building Project*, Michael Compton en fait le constat :

« La commande pour le restaurant *Four Seasons* dans le Seagram Building a été le point critique de la période de la maturité dans la carrière de Rothko en tant que peintre, mais presque tout ce qui la concerne demeure incertain. Les témoignages concernant sa motivation et ses intentions, la date des événements, l'avancement du projet, sa forme finale, et les raisons de son abandon sont contradictoires ou incohérents. »⁹⁷

Michael Compton rapporte les incertitudes et le manque supposé d'informations de Rothko, au moment de la commande, quant à l'usage précis réservé à la salle du Seagram Building où ses œuvres doivent être installées. Il explique l'acceptation de la commande en partie par l'admiration de l'artiste pour la rigueur de l'architecture de la salle conçue par Philip Johnson.

Le récit qui a longtemps prévalu est apparu sous la forme de propos de Rothko, rapportés en juillet 1970 par John Fischer⁹⁸. Ce dernier raconte sa rencontre avec l'artiste en juin 1959. Rothko lui aurait alors déclaré qu'il avait reçu la commande d'un ensemble de peintures destinées à décorer le restaurant le plus « select » de New York, un endroit qu'il décrit avec violence comme étant :

⁹⁷ « The commission for the Four Seasons Restaurant in the Seagram Building was the critical point of Rothko's mature career as a painter, but almost everything about it remains uncertain. Accounts of his motivation and intentions, the date of events, the progress of the scheme, its final form, and the reasons for its abandonment are contradictory or inadequate. » Michael Compton, « Introduction », *Mark Rothko. The Seagram Mural Project*, (brochure de l'exposition, 28 mai 1988 – 12 février 1989), Tate Gallery, Liverpool, 1988, p. 10.

⁹⁸ John Fischer, « Portrait of the Artist as an Angry Man », *Harper's Magazine*, juillet 1970, p. 16-23. Traduction in Mark Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Flammarion, Paris 2005.

« l'endroit où les salauds les plus riches de New York viennent manger et se montrer... »⁹⁹

D'après Fischer, Rothko vit cette commande de façon douloureuse, en particulier en raison de son caractère décoratif, qu'il tente de subvertir — en vain, semble-t-il à ses yeux. Faisant part de ses intentions, Rothko se montre alors à la fois résigné et combatif. Le cadre de cette commande le conduit à redéfinir, ou à repréciser, les hautes ambitions d'une peinture telle que la sienne :

« Je n'accepterai plus jamais un boulot comme celui-là (...). En fait, j'en suis venu à croire qu'aucune peinture ne devrait jamais être exposée dans un lieu public. J'ai accepté cette tâche comme un défi, avec des intentions rigoureusement malveillantes. J'espère peindre quelque chose qui détruira l'appétit de tous ces fils de pute qui viennent manger dans cette salle. Si le restaurant refusait de mettre au mur mes peintures, ce serait un ultime compliment. Mais ils ne refuseront pas. Les gens supportent n'importe quoi de nos jours. »¹⁰⁰

Michael Compton rapporte que peu de temps avant sa rencontre avec John Fischer, Rothko aurait déclaré au critique d'art et *curator* allemand Werner Haftmann¹⁰¹ que son projet était complètement ruiné lorsqu'il avait appris que le restaurant était un établissement de luxe, et qu'il n'avait plus l'intention d'honorer la commande. Rothko n'aurait en effet accepté la commande pour le *Four Seasons* que parce qu'il croit d'abord qu'il s'agit du restaurant destiné aux employés de l'immeuble — c'est-à-dire un lieu public. Cette destination de l'œuvre renvoie alors à ses yeux aux commandes du WPA et satisfait ses sympathies politiques gauchistes. La colère et le rejet de Rothko sont consécutifs à sa découverte ou sa compréhension du fait que le restaurant est en réalité un établissement de luxe réservé à une élite fortunée — situation renforcée par le fait que la salle où doivent être exposées ses peintures

⁹⁹ « a place where the richest bastards in New York come to feed and show off... » John Fischer, « Mark Rothko : Portrait of the Artist as an Angry Man », *Harper's Magazine*, juillet 1970. Traduit dans Mark Rothko, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Flammarion, Paris, 2005, p. 204.

¹⁰⁰ John Fischer, « Mark Rothko : Portrait of the Artist as an Angry Man », *Harper's Magazine*, Juillet 1970, p. 16-23. Traduit in Mark Rothko, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Flammarion, Paris, 2005, p. 204-205.

¹⁰¹ Michael Compton, « Introduction », *Mark Rothko. The Seagram Mural Project* (brochure de l'exposition, 28 mai 1988 – 12 février 1989), Tate Gallery, Liverpool, p. 10-11. Compton s'appuie sur une citation de Werner Haftmann, *Mark Rothko*, (catalogue de l'exposition, 21 mars – 9 mai 1971), Kunsthaus Zurich, 1971.

peut être isolée, en fermant de grandes portes, afin de servir de salle à manger privative. Cette découverte tardive est confortée par les déclarations de Mell Rothko, la veuve de l'artiste, qui affirme que :

« pour autant qu'elle puisse s'en souvenir, son mari ne savait pas quel serait l'usage de la salle lorsqu'il a accepté la commande, et qu'il n'était certainement pas au courant qu'elle deviendrait un restaurant »¹⁰²

Dan Rice, l'un des assistants de Rothko à cette époque, se rappelle en outre une anecdote, survenue au cours de l'automne 1960 ou un peu plus tard, et qui va dans le sens d'une découverte tardive de la destination de la salle pour laquelle il conçoit son ensemble de peintures :

« Un jour, Mark m'a dit qu'il allait emmener Mell, son épouse, dîner là-bas et examiner l'endroit. Le matin suivant, j'étais arrivé de bonne heure à l'atelier, et il a franchi la porte comme un taureau, comme seul Rothko pouvait le faire, dans une rage absolue. Il explosa... : 'Quiconque mangera ce genre de nourriture à ce genre de prix ne regardera jamais l'une de mes peintures !'. »¹⁰³

En revanche, pour Philip Johnson, architecte du *Four Seasons* et à l'origine de la commande faite à Rothko, il a toujours été clair que la salle à laquelle est destinée la commande serait un restaurant : elle a été dessinée pour cela. En outre, alors que le Seagram Building a été inauguré, à grand renfort de publicité, en mai 1958 (bien avant que Rothko ne commence à peindre ses *Murals*), le restaurant a ouvert, accompagné d'une nouvelle campagne publicitaire, en juillet 1959 : après que Rothko ne commence à manifester son rejet de cette commande, mais neuf mois avant qu'il n'arrête effectivement d'y travailler. Dans son « Introduction », Michael Compton ne tranche pas vraiment en faveur de l'une ou l'autre version ; il émet juste une hypothèse :

¹⁰² « as far as she could remember, her husband did not know what the room would be used for when he undertook the commission and certainly was unaware that it would be turned into a restaurant. » Michael Compton, « Introduction », *Mark Rothko. The Seagram Mural Project* (brochure de l'exposition, 28 mai 1988 – 12 février 1989), Tate Gallery, Liverpool, p. 11.

¹⁰³ « one day Mark told me that he was going to take Mell (his wife) to dinner there and look the place over. I had arrived early in the studio the morning after and he came though the door like a bull, as only Rothko could, in an absolute rage. He said explosively... 'Anybody who will eat that kind of food for those kind of prices will never look at a picture of mine.' » Dan Rice, cité par Michael Compton, « Introduction », *Mark Rothko. The Seagram Mural Project* (brochure de l'exposition, 28 mai 1988 – 12 février 1989), Tate Gallery, Liverpool, p. 11.

« Il est simplement possible que Rothko se soit convaincu lui-même qu'il s'agissait de la cantine du personnel, plutôt qu'un restaurant, qui communiquait avec la salle pour laquelle il avait reçu la commande. »¹⁰⁴

Les explications recueillies par Michael Compton sont à la fois trop succinctes et trop contradictoires pour que l'on puisse pleinement s'en satisfaire. Il faut pourtant attendre la rétrospective consacrée à Rothko par la Tate Modern en 2008, et l'essai d'Achim Borchardt-Hume dans le catalogue qui l'accompagne¹⁰⁵, pour avoir accès à une analyse circonstanciée de l'histoire de la commande des *Seagram Murals* :

« L'histoire compliquée des *Seagram Murals* de Rothko est devenue l'un des mythes les plus tenaces de l'art du vingtième siècle, avec en son centre la figure de l'artiste incompris défendant la gravité de son projet. Ce mythe a eu tendance à noyer dans l'ombre une approche plus poussée des œuvres réalisées, et c'est pourquoi il est utile de résumer le peu d'informations fiables dont nous disposons. »¹⁰⁶

À la fin des années 1950, donc, Philip Johnson et Phyllis Lambert (héritière de la fortune de Seagram) cherchent un artiste pour décorer « une salle isolée faisant partie du restaurant *Four Seasons*, au rez-de-chaussée de l'immeuble Seagram »¹⁰⁷.

¹⁰⁴ « It is just possible that Rothko had convinced himself that it was the staff canteen rather than a restaurant which connected with the room he was commissioned for. » Michael Compton, « Introduction », *Mark Rothko. The Seagram Mural Project* (brochure de l'exposition, 28 mai 1988 – 12 février 1989), Tate Gallery, Liverpool, p. 11.

¹⁰⁵ Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008. En particulier l'essai d'Achim Borchardt-Hume, « Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series », et le texte de Mark Rothko, « Note on the Seagram Mural Commission » (automne 1960), p. 95.

¹⁰⁶ « The convoluted history of Rothko's Seagram murals has become one of the enduring myths of twentieth-century art, with the solitary figure of the misunderstood artist defending the gravitas of his project at its centre. This myth has tended to overshadow a closer engagement with the actual works, which is why it is worth summarising what little factual information there is. » Achim Borchardt-Hume, « Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series », in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 15.

¹⁰⁷ « a secluded dining room that formed part of The Four Seasons restaurant on the Seagram building's ground floor » Achim Borchardt-Hume, « Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series », in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 15.

Leur choix se porte sans hésitation sur Mark Rothko, qui accueille avec enthousiasme la commande, formalisée en juin 1958. Au cours de l'été, Rothko loue un nouvel atelier, un ancien terrain de basket-ball au premier étage d'un immeuble au 222, The Bowery, et commence à travailler à l'automne. Le projet est pratiquement achevé au début de l'été suivant, lorsque l'artiste part rendre visite à sa famille en Europe :

« Au cours de ce voyage, et de plus en plus jusqu'à son retour à New York, Rothko était habité par un doute concernant la persistance de la validité du projet. Quoi qu'il en soit, ce n'est que l'année suivante qu'il a mis un terme à son engagement de manière irrévocable, faisant usage d'une clause de rupture de contrat à laquelle il avait attaché beaucoup d'importance, et qui est un indicateur des sentiments ambigus éprouvés par Rothko dès le tout début du projet. Des années plus tard, en fait, il a écrit à propos de la déception dont il a souffert tout au long de ce projet. »¹⁰⁸

Achim Borchardt-Hume revient sur les spéculations concernant les raisons qui ont conduit Rothko à abandonner la commande : son ignorance de l'usage auquel est destinée la salle du restaurant ; sa certitude qu'il s'agit d'une cantine et non d'un restaurant ; son choix de tonalités très sombres et oppressantes, perçu comme un affront délibéré aux riches clients du *Four Seasons* ; ses intentions délibérément critiques enfin, traduites dans les propos rapportés par John Fischer, et que nous avons déjà rappelés. Toutes ces explications ne sont pas satisfaisantes aux yeux d'Achim Borchardt-Hume :

« Cependant, en dépit de leur attrait populaire, ces récits anecdotiques ignorent la situation difficile dans laquelle Rothko s'est trouvé depuis le début, à savoir, comme Werner Haftmann a observé à juste titre, qu'il « ambitionnait beaucoup plus que ce que son client attendait, et le projet a inévitablement échoué à cause de cette

¹⁰⁸ « On this journey, and even more so upon his return to New York, Rothko was plagued by doubt as to the continuing viability of the project. However, it was not until the following year that he irrevocably terminated his involvement, making use of a contractual escape clause to which he had attached great importance throughout, an indicator that he had felt ambiguous about the project from the very beginning. Years later, in fact, he wrote of 'the self-deception' he had laboured under throughout. » Achim Borchardt-Hume, « Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series », in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 16.

incompatibilité ». La question-clé, alors, est ce que ce « beaucoup plus » signifiait pour Rothko. »¹⁰⁹

C'est effectivement ce « beaucoup plus » qui est la raison de l'échec de la commande — échec d'autant plus paradoxal que celle-ci a donné lieu à la conception de nombreuses peintures et d'encore plus nombreuses esquisses et peintures préparatoires. Outre la reconnaissance de son œuvre et une stabilité financière, la commande des *Seagram Murals* offre en effet à Rothko une opportunité sans précédent pour concrétiser l'une des aspirations de son art depuis plusieurs années : créer un environnement pictural unifié. Au cours des années 1950, Rothko a de plus en plus pris conscience de l'importance de la manière dont les tableaux sont accrochés. Il refuse plusieurs expositions collectives, qui ne peuvent satisfaire ses exigences, et, comme le montre son exposition personnelle en 1955 chez Sidney Janis, préfère les accrochages denses, offrant peu de recul au spectateur, dont la proximité avec l'œuvre fait écho à l'expérience de l'artiste dans son atelier aux dimensions domestiques (l'atelier fait alors partie de l'appartement qu'il occupe avec sa famille, sur la 6^{ème} Avenue). Les dimensions imposantes de ses tableaux participent de la même intention, comme Rothko le déclare lui-même :

« Peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même en dehors de l'expérience (...) De quelque manière dont vous peignez le plus grand tableau, vous êtes dedans. C'est quelque chose qui ne se contrôle pas. »¹¹⁰

L'atelier loué par Rothko pour travailler au projet des *Seagram Murals* est certes des dimensions plus importantes que son atelier « domestique », mais il y recrée des conditions visant à se rapprocher de celles dans lesquelles seront vues ses

¹⁰⁹ « However, their popular appeal notwithstanding, these anecdotal narratives ignore the predicament in which Rothko found himself from the outset, namely that he, as Werner Haftmann rightly observed, 'wished to achieve much more than his client wanted and the plan inevitably failed because of this incompatibility.' The key question, then, is what this 'much more' meant for Rothko. » Achim Borchardt-Hume, « Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series », in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 16.

¹¹⁰ « To paint a small picture is to place yourself outside your experience (...) However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command. » Mark Rothko, cité par Achim Borchardt-Hume, « Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series », in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 16.

peintures : la salle du restaurant, mesurant un peu plus de 17 mètres de long sur plus de 8 mètres de large (56 x 27 pieds). Rothko fait construire des cloisons temporaires afin de simuler cet espace ; malgré tout, d'importantes différences demeurent, qui ne se limitent pas au fait que les murs du restaurant dessiné par Philip Johnson sont lambrissés de panneaux de bois :

« Tandis que la salle à manger était deux fois plus longue que large, les proportions de l'atelier de Rothko étaient bien différentes, puisqu'il mesurait 14 x 9,75 m. (46 x 32 pieds), avec un étonnant plafond culminant à 7 m. de haut (23 pieds). Chose plus importante encore, tandis que la salle à manger était ouverte sur deux de ses côtés par de grandes fenêtres et un jeu de portes donnant sur l'espace principal du restaurant, l'atelier de Rothko sur Bowery était hermétiquement clos, la seule rangée de fenêtres au sommet de l'un des murs étant si petites et sales que pratiquement aucune lumière du jour ne filtrait au travers. C'est à cet espace confiné que répondaient les peintures de Rothko, pas à l'atmosphère aérée de la salle à manger du Four Seasons. »¹¹¹

L'ensemble constitué par les *Seagram Murals* témoigne de l'importance des notions de répétition et de variation dans l'œuvre de Rothko, qui les conçoit d'abord comme des moyens permettant d'attirer l'attention du public sur le processus d'exploration et de « mise à l'épreuve » d'un type de construction picturale spécifique. Le peintre se rend toutefois bientôt compte que répétitions et variations dans son œuvre sont davantage peçues comme les signes d'une dimension décorative, qui lui pose problème. L'assombrissement progressif de la couleur dans les œuvres de 1958-59 est sans doute en partie lié à l'effort engagé par Rothko pour lutter contre cette réduction de son travail à la dimension décorative.

« Par conséquent, lorsqu'il a accepté la commande pour le Seagram, Rothko s'est rapidement détourné des attentes du commanditaire, d'un ensemble de somptueuses

¹¹¹ « Whereas the dining room was twice as long as it was wide, the proportions of Rothko's studio were quite different, measuring 46 x 32 ft, with an astonishing 23 ft high ceiling. More crucially, whereas the dining room was perforated on two sides by a large window and sets of doors opening out onto the main restaurant, Rothko's Bowery studio was hermetically sealed, a row of windows high up to one wall so small and grimy that next to no daylight filtered through. It was this enclosed space to which Rothko's mural responded, not the airiness of The Four Seasons' dining room. » Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 17.

décorations murales, en faveur d'une approche du projet en tant que plateforme très exposée depuis laquelle revendiquer une réévaluation critique de son travail. »¹¹²

Ce changement de parti pris transparaît dans le contraste qu'offre, lors de la rétrospective de l'artiste au MoMA en 1961, la tonalité plus sourde des *Seagram Murals* face à l'exubérance chromatique du reste de l'exposition. Cet ensemble se distingue également par le fait que pour contrebalancer l'horizontalité de la frise, Rothko choisit d'imposer le rythme de scansion verticales plutôt que le flottement des rectangles horizontaux de ses peintures « autonomes ». Ce parti pris, que l'artiste reprend ensuite chaque fois qu'il conçoit un ensemble de peintures murales, est renforcé par la présentation des tableaux dans une salle de dimensions réduites, que Robert Goldwater compare déjà à une « chapelle » : *Mural Section 3* (1959), installé sur le mur du fond, est flanqué de part et d'autre de deux formats horizontaux. La proximité entre les œuvres et le visiteur, induite par l'échelle importante des peintures par rapport aux dimensions de la salle, témoigne déjà de l'ambition de Rothko de parvenir à créer « un lieu » (« a place »). Le sculpteur George Segal, se souvenant de sa visite de la rétrospective Rothko, décrit l'accrochage presque « bord à bord » de cette salle :

« Quand on entrait dans la salle, les tableaux formaient un tout impressionnant. À cette époque, je parlais souvent de toutes ces idées avec l'artiste Allan Kaprow. Le principe qu'on a repris aux expressionnistes abstraits, c'est que les dimensions de l'œuvre s'étirent jusqu'à remplir tout le champ de vision, et affirment l'importance de l'émotion esthétique. Quand on met beaucoup de tableaux ensemble, ils forment une image géante dans une petite salle. »¹¹³

Lorsque la rétrospective est présentée à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1961, Rothko envisage d'abord une disposition qui semble anticiper ce que sera la salle consacrée à ses peintures à la Tate Gallery (puis à la Tate Modern). L'accrochage à la Whitechapel est finalement fort différent. En 1969 toutefois, suite

¹¹² « Consequently, Rothko, when he accepted the Seagram commission, rapidly side-stepped the commissioner's expectations for a set of sumptuous wall decorations, in favour of approaching the project as a highly visible platform from which to claim a critical revaluation of his work. » Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 20.

à la donation de ces œuvres à la Tate Gallery, leur installation a fait l'objet d'une grande discussion entre Rothko et Norman Reid, le directeur du musée. Ce dernier fournit à l'artiste les informations concernant les dimensions de l'espace, afin qu'il puisse réaliser une maquette de son projet d'installation.

« Alors que Rothko avait déclaré son ambition de « donner à cet espace (...) la plus grande éloquence et le caractère poignant dont (ses) peintures sont capables », il s'est en fin de compte bien gardé de prescrire une installation unique et définitive. »¹¹⁴

En outre, le nombre d'œuvres figurant dans les maquettes qui subsistent ne correspond pas à la réalité, ce qui tend à montrer que la décision de Rothko est encore en suspens et ne se résoud qu'au moment du véritable accrochage — ou que l'artiste envisage déjà les différentes possibilités d'une installation plus ambitieuse.

C'est du même type d'ambition que témoigne un autre épisode, contemporain de la réalisation de la commande des *Seagram Murals*. En 1959, Rothko refuse de prêter ses œuvres pour la *Documenta* de Kassel. Le motif de ce refus est que sa proposition de les installer à l'intérieur d'une structure temporaire en hommage aux victimes de la Shoah n'a pas été validée. Plutôt que de se contenter d'une exposition collective, Rothko préfère se retirer, ce qui est révélateur de l'ambition portée par ses ensembles de peintures « décoratives ». Il ne s'agit pas d'un décor plaisant et frivole : au même titre que dans une chapelle confessionnelle, le décor peint revêt une fonction d'élévation spirituelle.

À la fin de l'année 1961, peu de temps après la rétrospective du MoMA, Rothko reçoit une nouvelle commande, pour un ensemble de peintures murales destiné au Holyoke Center, à Harvard University (Cambridge, Massachusetts). Cette nouvelle

¹¹³ « George Segal. Propos recueillis par Mark Rosenthal, le 8 septembre 1997 », in *Mark Rothko*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions Paris Musées, 1999, p. 242.

¹¹⁴ « While Rothko stated his ambition 'to give this space... the greatest eloquence and poignancy of which my pictures are capable' he ultimately shield away from prescribing a single definitive installation. » Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 24.

opportunité — l'unique commande réalisée de son vivant¹¹⁵ — lui permet de pousser plus loin les recherches entamées avec la série des *Seagram Murals*.

Mais c'est grâce aux collectionneurs et mécènes franco-américains John et Dominique de Menil que Rothko entreprend au milieu des années 1960 la réalisation de ce qui deviendra sa plus célèbre installation de peintures : une chapelle construite spécialement pour les accueillir, au sein de la nouvelle Université Saint-Thomas (Houston, Texas). À l'origine, John et Dominique de Menil ont l'intention d'acquérir la série *Seagram Murals*, mais Rothko réalise finalement un nouvel ensemble de peintures. Les plans de base de l'édifice sont établis à la fin de l'année 1965, et l'essentiel des peintures est achevé en juin 1966. Toutefois, elles ne seront installées qu'en 1971, un an après la mort de Rothko.

Depuis le milieu des années 1960, le climat artistique a beaucoup évolué par rapport au contexte de la commande des *Seagram Murals*. Le Pop Art a occupé le devant de la scène artistique, et la « nouvelle génération » reçu les honneurs du monde de l'art : Jasper Johns bénéficie d'une exposition au Jewish Museum en 1964 ; la même année, Andy Warhol installe *Thirteen Most Wanted Men* sur la façade du Pavillon du New York State lors de la World Fair, et Robert Rauschenberg est le premier artiste américain à recevoir le Premier Prix de la Biennale de Venise. En 1965, Judd publie son fameux essai « Specific Objects », et le Minimal Art est à son tour propulsé au devant de la scène artistique l'année suivante, lorsque l'exposition *Primary Structures* ouvre ses portes au Jewish Museum. La Fischbach Gallery (New York) propose simultanément un contrepoint à cette nouvelle esthétique en présentant l'exposition *Eccentric Abstraction*, conçue par Lucy Lippard.

¹¹⁵ Pour de multiples raisons, les peintures du Holyoke Center ont toutefois été retirées de leur emplacement original, ce qui a rendu difficile leur appréciation en tant qu'ensemble en relation avec les caractéristiques architecturales et lumineuses de l'endroit. Les panneaux sont aujourd'hui conservés au Fogg Art Museum : *Harvard Mural Triptych*, 1962 (huile sur toile ; hauteur 267,3 cm ; largeurs des panneaux : 297,8 ; 458,8 et 243,8 cm) ; Collection : Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums (don de l'artiste). *Harvard Mural* (poursuite du triptyque) : 1962 ; hauteur 266,7 cm ; trois panneaux : largeurs 457,2 ; 297,2 ; 233,1 cm) ; Collection Fogg Art Museum. (sauf le panneau # 6, rendu à Rothko et faisant partie de l'Estate (Collection Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko).

Parallèlement à ces vagues successives de nouvelles tendances, la peinture moderniste fait l'objet d'une rétrospective qui se tient en 1965 au Los Angeles County Museum of Art. Le processus d'historicisation de l'École de New York est en marche : l'année retenue comme état de la fin du mouvement est 1959. Rothko partage alors certainement le sentiment de Barnett Newman, qui déclare que sa génération est traitée comme s'ils étaient tous morts¹¹⁶. Outre le fait que l'exécution de la commande pour Houston fatigue beaucoup Rothko, qui souffre d'un anévrisme en avril 1969, c'est sans doute la crainte d'expédier ses œuvres dans un monde qui ne semble à ses yeux pas pouvoir les accueillir, qui pousse le peintre à garder ses œuvres dans l'atelier, quitte à y organiser, à domicile, une présentation de ses dernières peintures en décembre 1969 :

« C'était cette anxiété qui avait nourri sa préoccupation croissante des conditions dans lesquelles on présentait ses œuvres, culminant dans la Chapelle de Houston, qui, pratiquement, soumettait l'environnement matériel aux besoins de son art. Lorsque Rothko estimait qu'une telle synergie était hors de portée, comme dans le cas des *Seagram Murals*, il préférait préserver son œuvre. »¹¹⁷

À défaut d'une salle d'exposition et d'un contexte permettant d'assurer la qualité et l'intensité de l'expérience qu'il souhaite susciter grâce à sa peinture, Rothko se replie sur l'espace dans lequel les œuvres ont été réalisées — un espace dont il change presque à chaque nouveau cycle de peintures, et dont il reconfigure la disposition intérieure à l'aide de cloisons fixes ou mobiles, et de puissants éclairages de plateau¹¹⁸. Il maîtrise ainsi l'ensemble des conditions de visibilité de ses œuvres, et les soustrait ainsi aux aléas d'une exposition collective et d'une confrontation à un « monde » soumis au règne des images immédiates et superficielles.

¹¹⁶ Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 25.

¹¹⁷ « It was this anxiety that gave rise to his growing preoccupation with the conditions in which his work was being shown, culminating in the Houston Chapel, which all but subsumed the physical environment to the demands of his art. Where Rothko felt such synergy was out of reach, as in the case of the Seagram murals, he preferred to withhold his work. » Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 28.

¹¹⁸ Voir à ce sujet Morgan Thomas, « Rothko and the Cinematic Imagination », in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 67.

En dépit de l'engouement de critiques et de collectionneurs pour la qualité décorative de ses peintures des années 1950, Rothko, en bon héritier du WPA, défend en effet une conception du « décoratif » fondée sur la fonction « d'élévation » spirituelle remplie par le décor — qu'il s'agisse des *Seagram Murals*, des peintures du Holyoke Center de Harvard ou de la chapelle de Houston. Le décor ne saurait être simplement destiné à être agréable et plaisant à regarder : au contraire, parce qu'il prend place dans un lieu public, le décor se doit de contribuer à l'élévation spirituelle du visiteur, et donc à l'élaboration d'une société meilleure, parce que mieux éduquée et portée vers de hautes aspirations par la peinture. C'est sans doute l'une des raisons — au-delà de l'admiration qu'il voue à Fra Angelico et Michel-Ange — qui conduisent Rothko à invoquer comme modèle de ses ensembles décoratifs, la peinture murale ornant les mur du réfectoire de San Marco à Venise, et le décor architectural du vestibule et de l'escalier de la Bibliothèque Laurentienne à Florence¹¹⁹. Dans *La violence décorative*¹²⁰, Eric de Chassey a d'ailleurs souligné les rapports entre le parti pris de Rothko pour ses ensembles de peintures publiques et le modèle fourni par Michel-Ange :

« Lorsqu'il reçoit explicitement des commandes pour des décorations, Rothko utilise (...) une structure différente, où les bandes de couleur, dont les tonalités se confondent presque avec celles du fond, « dessinent » dans une étendue monochrome un rectangle qui reprend le cadre. (...) Rétrospectivement, Rothko a attribué la structure similaire de ces tableaux — qu'il n'a employée que lorsqu'il avait à répondre à une vocation publique ou décorative — à l'influence de la décoration architecturale de Michel-Ange pour le vestibule de la Bibliothèque Laurentienne. »¹²¹

Le fonds de provenance de ses grandes peintures, à la structure spécifique, doit être ainsi recherché dans cette antériorité d'un décor savant et à vocation humaniste. Ainsi, le rôle décoratif des peintures pour le Four Seasons (tel que l' imagine Rothko),

¹¹⁹ Cf. Mark Rothko, « Note on the Seagram Mural Commission » (automne 1960), in Achim Borchardt-Hume (ed.), *Rothko. The Late Series* (catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009), Tate Modern, Londres, 2008, p. 95.

¹²⁰ Eric de Chassey, *La violence décorative. Matisse dans l'art américain*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998 ; en particulier le chapitre IV « Rothko, Newman et l'œuvre de Matisse. La valeur de l'échange ».

¹²¹ Eric de Chassey, *La violence décorative. Matisse dans l'art américain*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998 ; en particulier le chapitre IV « Rothko, Newman et l'œuvre de Matisse. La valeur de l'échange », p. 235.

pour le Holyoke Center à Harvard, et pour la chapelle de Houston, se trouve doublement légitimé : par l'antériorité d'exemple de « décors » qui font pleinement partie de l'histoire du « grand art » ; et par la fonction spirituelle qu'ils remplissent.

À l'opposé de la salle à manger d'un restaurant chic qui aurait réduit les peintures à une simple décoration, la Chapelle de Houston offre les conditions nécessaires de recueillement et de sanctuarisation, qui rejoignent les aspirations émotionnelles et spirituelles de Rothko, dont les attentes dans ce domaine ont été trop souvent déçues, si l'on en croit ses propres écrits. Pour John Fischer en effet, l'une des raisons de la souffrance — et du suicide — de Rothko est :

« la colère justifiée d'un homme qui se sentait destiné à peindre des temples, et qui devait découvrir que ses tableaux étaient traités comme de la marchandise. »¹²²

La chapelle de Houston constitue ainsi une forme d'aboutissement de l'ambition de Rothko (« peindre des temples »), puisque les peintures qu'elle abrite n'y sont pas véritablement « exposées », mais qu'elles font complètement partie du lieu et de sa fonction religieuse initiale, renouant ainsi avec ce que Walter Benjamin appelle la « valeur culturelle ».

Cette dimension de culte associée à l'œuvre de Rothko nous renvoie à ce qu'Eric Michaud — non sans une forme d'irrévérence iconoclaste — a décelé de commun entre la démarche sérielle de Rothko et les stratégies publicitaires prévalant dans un monde marchand ultraconcurrentiel, tout en soulignant la fonction que remplit le dispositif de la chapelle :

« ... la répétition durant vingt ans de variations sur son même « format classique » fut certainement sa meilleure publicité. (...) Rothko n'échappait ni à l'espace ni à l'histoire d'une Amérique livrée à la concurrence, mais à la différence des gérants de supermarchés, il n'avait qu'un seul produit à vendre : ce qu'Elaine de Kooning allait bientôt nommer le culte de lui-même. Et ce culte rendait nécessaire l'aménagement d'un vide sanitaire où chacun pourrait avoir le sentiment d'échapper aux contraintes spatiales et historiques quotidiennes. »¹²³

¹²² John Fischer, « The Easy Chair : Mark Rothko : Portrait of the Artist as an Angry Man », *Harper's Magazine*, juillet 1970. Traduit dans Mark Rothko, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Flammarion, Paris, 2005, p. 217.

¹²³ Eric Michaud, « Rothko, la violence et l'histoire », in *Mark Rothko*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions Paris Musées, 1999, p. 83.

Le dispositif « environnemental » de la chapelle de Houston propose une version renouvelée et beaucoup plus aboutie du type d'expérience que Rothko a cherché à susciter lors de sa rétrospective au MoMA en 1961 — immerger le visiteur dans une expérience totale de la peinture.

Le souci manifesté par Rothko de trouver, ou de créer un lieu qui soit à même de servir l'ambition dont ses peintures sont porteuses ne manque cependant pas de soulever un paradoxe de la lecture moderniste appliquée à ses dernières œuvres. En effet, si elles remplissent sans ambiguïté l'impératif de réflexivité et de planéité, on peut toutefois se risquer à dire que leur autonomie en tant que peintures est moins complète que les œuvres antérieures. L'autonomie de la peinture — qui suppose que la totalité de ce qui est à voir est contenue à l'intérieur de ses limites matérielles — repose ici, de façon particulièrement aiguë, sur une prise en compte des conditions matérielles de l'expérience esthétique que le peintre a voulu englobante. Parallèlement à l'élaboration des peintures, Rothko imagine en effet le dispositif d'exposition (la salle d'exposition, ou la chapelle) — dispositif dont la fonction est, précisément, de garantir l'efficacité de l'effet produit par les peintures, en produisant les conditions nécessaires au maintien de leur autonomie (en tant qu'ensemble) dans un monde envahi par des objets et des images.

B1.a2) James V. Harvey, les boîtes « Brillo » et Warhol, ou l'art appliqué victorieux du « grand art »

Si la concentration de Rothko sur un nombre restreint de formes élémentaires et la conception de dispositifs permettant de contrôler l'expérience du spectateur ont pu rejoindre les stratégies de recherches d'efficacité propres à la publicité, il demeure que l'artiste a toujours cherché à prémunir son œuvre — et à se prémunir lui-même — des éventuelles atteintes de la culture de masse.

A contrario, le cas de James V. Harvey illustre de façon particulièrement aiguë le rapport conflictuel entre l'idée de pureté et d'autonomie de l'art et son assimilation par la culture de masse. James Vivian Harvey, peintre abstrait de l'École de New York, né à Toronto (1929-1965), a produit une œuvre demeurée peu connue — bien

moins, en tout cas, que l'épisode qui lui a conféré, malgré lui, une place dans l'histoire du Pop Art.

James V. Harvey a suivi des études à l'Art Institute of Chicago, où il obtient le B.F.A. en 1951. L'année suivante, installé à New York, il participe à des expositions au Metropolitan Museum of Art et au Whitney Museum. En parallèle, et à des fins alimentaires, il commence à travailler d'abord comme étalagiste à Detroit pour le géant de la vente au détail J. L. Hudson, puis à New York, apparemment sans grand enthousiasme, comme « artiste publicitaire » (*commercial artist*) au sein de l'agence d'Egmont Arens, qui officie dans le domaine du packaging et du design industriel. Depuis l'entre-deux-guerres, Arens est l'un des représentants du style « streamline » et un concurrent de Raymond Loewy, lequel rencontre le succès au début des années 1940 avec son fameux dessin du paquet de cigarettes Lucky Strike. Harvey participe quant à lui à l'élaboration du nouveau design des paquets de cigarettes Philip Morris. Ces activités ne l'empêchent visiblement pas de poursuivre parallèlement une carrière de peintre : boursier Fullbright en 1953, il part pendant deux ans en Egypte et en Inde ; en 1957 et en 1964, deux « one man show » sont consacrées à son œuvre par la Graham Gallery (New York, Madison Ave.). Licencié comme le reste de l'équipe d'Arens en 1959, Harvey rejoint deux collègues, Whitney Stuart et William Gunn, qui fondent leur propre société (Stuart & Gunn). C'est au sein de cette agence qu'Harvey dessine en 1961 le nouvel emballage des tampons à récurer de la firme Pepsodent, les tampons *Brillo*¹²⁴. Ainsi, sur une période très longue, Harvey mène de front deux carrières : l'une de dessinateur commercial, l'autre de peintre abstrait ; ces deux carrières parallèles s'ignorent réciproquement et semblent ne jamais devoir se croiser publiquement.

Cette situation presque schizophrénique atteint évidemment un point particulièrement critique avec l'épisode de l'exposition Warhol, organisée en 1964 (quelques mois avant la dernière exposition de James Harvey à la Graham Gallery) par la Stable Gallery, envahie pour l'occasion de piles de répliques de cartons d'emballage de produits de supermarché (Kellogg's Cornflakes, Heinz Tomato Ketchup, Del Monte Peach, Campbell's Tomato Juice et Brillo Soap Pads). Au milieu du brouhaha

¹²⁴ Annie Claustres, « La reproduction de l'objet au temps des masses. New York City, 1963-1966 », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n°99, printemps 2007, p. 62-81.

polémique qui accueille l'exposition, Harvey, qui en bon représentant de l'École de New York n'a pas beaucoup d'estime envers le Pop Art, peine à faire reconnaître la paternité du dessin tourbillonnant des *Brillo Boxes* que Warhol s'est approprié¹²⁵. L'ironie cruelle de l'histoire est que l'œuvre picturale d'Harvey, dont le dynamisme, le caractère « sans repos » et l'adresse ont été salués par le *Times* à l'occasion de son exposition de 1964¹²⁶, est en grande partie tombée dans l'oubli, alors que son dessin des boîtes *Brillo*, par l'intermédiaire de Warhol, est devenu célèbre — mais pas son auteur.

Le nœud du conflit réside sans doute dans le fait que Harvey était lui-même artiste : aucun autre artiste publicitaire ou designer industriel ne semble s'être plaint de la récupération et de l'appropriation des logos et dessins d'emballages par Warhol, pas plus que les marques et les firmes auxquelles elles appartiennent. Sans verser dans la psychologie, il est facile d'imaginer que l'une des raisons — peut-être la principale — de la revendication de Harvey était le manque de reconnaissance dont il souffrait en tant que peintre expressionniste abstrait. Sa carrière artistique a manifestement été soutenue financièrement par son travail alimentaire et relativement anonyme d'artiste publicitaire, conçu comme un pis-aller permettant toutefois une déclinaison des formes abstraites dans le champ plus efficace de la communication visuelle. En revanche, la carrière artistique de Warhol s'est bâtie en partie sur la reconnaissance dont bénéficiait son activité de dessinateur publicitaire pour d'importantes revues de mode — activité que l'on ne saurait, dans son cas, réduire au statut de travail alimentaire.

¹²⁵ James Gaddy, « Shadow Boxer », *PRINT Magazine*, juillet – août 2007.

http://www.printmag.com/design_articles/shadowboxer/tabid/229/Default.aspx

¹²⁶ « dynamic, restless, and painted with rich skill », *The New York Times*, novembre 1964. Cité par James Gaddy, « Shadow Boxer », *PRINT Magazine*, juillet-août 2007.

http://www.printmag.com/design_articles/shadowboxer/tabid/229/Default.aspx

B1.a3) Barnett Newman et le « zip » comme marque déposée

Nous avons fait référence, plus haut, au commentaire d'Eric Michaud sur l'effet « autopromotionnel » du processus de répétition et de variation chez Mark Rothko¹²⁷. S'il évoque le dispositif d'immersion du spectateur — associant au passage chapelle confessionale et supermarché —, ce commentaire porte surtout sur la « stratégie publicitaire » qu'Eric Michaud prête à Rothko. Une telle stratégie va évidemment à l'encontre de l'orthodoxie moderniste comme des aspirations de Rothko, mais ce dernier n'est pourtant pas le seul artiste moderniste à faire l'objet de ce genre de remarque.

Sarah K. Rich a en effet procédé à une analyse du même type, à propos de l'apparition du « zip » chez Barnett Newman¹²⁸. Son étude porte non plus sur l'économie du travail fondée sur la répétition (d'un format) et la variation (de la composition), mais sur la manière dont une forme récurrente (une bande de couleur verticale traversant le tableau sur toute sa hauteur) a été nommée par son auteur — en l'occurrence, le « zip ». Cette appellation s'est révélée particulièrement efficace en termes de stratégie publicitaire, puisque le terme « zip » est encore, et sans doute de façon indéfectible, attaché au nom et à l'œuvre de Newman. L'œuvre de ce dernier, à l'inverse de celle de ses homologues expressionnistes abstraits qui ont connu un début de succès dès les années 1940 et ont bénéficié d'importantes expositions personnelles, ne fait véritablement l'objet d'un début de reconnaissance qu'à la fin des années 1950 (malgré deux expositions personnelles en 1950 et 1951 à la Betty Parsons Gallery). En 1958-59, Newman a droit à deux expositions, l'une au Bennington College de Vennont, et l'autre à New York, chez French & Company. Mais ce sont les années 1960 qui sont celles d'une reconnaissance critique et d'une célébrité tardives.

« Parce que sa célébrité lui vint relativement tard dans la vie, et à un moment où le mouvement artistique auquel il avait appartenu semblait dépassé, Newman devait négocier pour trouver une place, pour lui-même et son travail, dans un contexte instable. Par conséquent, il modifiait parfois son travail, ainsi que les termes à l'aide

¹²⁷ Cf. *supra*, « Ambition d'une peinture publique et rejet du décoratif chez Mark Rothko ».

¹²⁸ Sarah K. Rich, « The Proper Name of Newman's Zip », in *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, Yale University Press, 2005.

desquels il en parlait, pour apparaître en phase avec les tendances plus récentes de l'art contemporain. À cette fin, il adoptait souvent des préoccupations plus ancrées dans la « froideur » des années 1960, que dans le pathos chaud et crépitant des années 1940. Néanmoins, lorsque Newman s'intéressait à ce climat artistique plus récent, c'était généralement une sorte de tactique — une capitulation momentanée avec l'intention, à long terme, de réaffirmer l'éthique de l'Expressionnisme Abstrait. »¹²⁹

Selon Sarah K. Rich, l'introduction du « zip » fait partie de la « stratégie » de rénovation entreprise par Barnett Newman à partir de la seconde moitié des années 1960. Ses peintures comportent des lignes ou d'étroites bandes verticales depuis 1948 ; elles font partie de son vocabulaire plastique, et sont à ce titre chargées de la « patine » de l'Expressionnisme Abstrait. La « rénovation » se manifeste publiquement en juin 1966, au cours d'une discussion publique avec le critique Thomas B. Hess¹³⁰. Mentionnant dans un premier temps les « lignes » qui traversent ses tableaux, Newman reprend ensuite le terme « zip » introduit dans la conversation par Hess. Newman a déjà employé ce mot en privé ; en public toutefois, il préfère jusque-là utiliser le mot « bandes » (« stripes »). Selon Sarah K. Rich, l'introduction du « zip » en tant qu'appellation publique remplit une double fonction.

En premier lieu, il « rajeunit » une peinture toujours liée, aux yeux de la critique et du public, à l'Expressionnisme Abstrait, en lui associant une sonorité électrique, *pop*. Il ressemble aux onomatopées comme *zap* et *zing*, employées dans les *comics* pour signaler la vitesse ou la surprise, et renvoie également aux sons d'artillerie (*whaam !* et *blam*) figurant dans les tableaux *pop* de Roy Lichtenstein autour de 1962. Toutes ces sonorités et onomatopées sont identifiées au Pop Art — une chanson de 1967

¹²⁹ « Because his celebrity came to him relatively late in life and at a moment when the artistic movement to which he belonged seemed past its prime, Newman had to negotiate a place for himself and his work in a changing terrain. Consequently, he sometimes modified his work, and the terms in which he discussed it, in order to appear in step with newer trends in contemporary art. In the process, he often adopted concerns more native to the cool 1960s than to the crackling hot pathos of the 1940s. Nevertheless, when Newman engaged with this newer artistic climate, it was usually a sort of gambit — a momentary capitulation with the long term goal of reaffirming the ethos of Abstract Expressionism. » Sarah K. Rich, « The Proper Name of Newman's Zip », in *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, Yale University Press, 2005, p. 97.

¹³⁰ Sarah K. Rich, « The Proper Name of Newman's Zip », in *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, Yale University Press, 2005, p. 99.

de Serge Gainsbourg intitulée *Comic Strip* faisant même explicitement la connexion¹³¹. Newman introduit donc un usage à contre-emploi du terme « zip », car le caractère intentionnellement superficiel et la sensibilité *kitsch* du Pop Art sont aux antipodes de la recherche d'expression et de profondeur de l'Expressionnisme Abstrait.

« C'est pourquoi on peut davantage comprendre le *zip* pourrait comme un terme ambivalent dans le vocabulaire de Newman. Bien que l'artiste était en train de mettre à l'essai un nouveau langage avec son *zip*, le terme était principalement un moyen de transmettre un message artistique plus ancien. »¹³²

D'autre part, ce terme permet à Newman d'opérer une distinction entre ses bandes et toutes les autres bandes peintes par d'autres artistes — au premier chef, Frank Stella et ses *striped paintings* de la première moitié des années 1960, mais également d'autres artistes du Stained Color Field, eux-même influencés par Newman, comme Kenneth Noland, Morris Louis ou Gene Davis. Prélevé dans le flux des productions de la culture de masse, le « zip » est à la fois une onomatopée qui conserve son allusion à la vitesse, un nom désignant une fine bande dans la peinture de Newman, en même temps qu'un nom propre — Zip —, une « marque déposée » attachée à l'œuvre de Barnett Newman, permettant de la distinguer au milieu de la production pléthorique des années 1960 :

« Comme la marque de potage (*Campbell's*), le *zip* était censé assurer le spectateur/ consommateur potentiel de la bonne qualité du produit, de même qu'il assurait le spectateur/ consommateur de la réputation et de la responsabilité du fabricant. Ce type de désignation, bien sûr, est seulement nécessaire quand l'objet nommé doit entrer en concurrence avec d'autres objets. Autrement dit, le marché

¹³¹ Sarah K. Rich, « The Proper Name of Newman's Zip », in *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, Yale University Press, 2005, p. 100.

¹³² « For this reason, *zip* might best be understood as an ambivalent term in Newman's lexicon. Although the artist was trying out a new language with his *zip*, the term was primarily a means of conveying an older artistic message. » Sarah K. Rich, « The Proper Name of Newman's Zip », in *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, Yale University Press, 2005, p. 100. Sarah K. Rich précise en outre les sources artistiques (l'exposition *Word and Image* organisée en 1965-66 par Lawrence Alloway au Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; et une bande dessinée du début des années 1940 intitulée *Zip Comics* (p. 103).

était saturé de rayures dans les années 1960, et Newman avait besoin d'une meilleure stratégie marketing. »¹³³

Cet exemple montre que les rapports pourtant « contre-nature » entre peinture moderniste et culture de masse peuvent relever d'une stratégie consciente et assumée par l'artiste. Chez Barnett Newman, l'adaptation à la situation n'entraîne *a priori* aucune modification au sein de l'œuvre picturale (ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est traversée d'aucun changement ; mais que simplement ces changements, lorsqu'ils se produisent, sont mus par d'autres motifs). Les rapports sont construits *a posteriori*, et se situent dans l'ordre du discours qui accompagne les œuvres — voire d'une stratégie visant à infléchir leur réception critique. Le paradoxe reste que Barnett Newman a introduit dans son œuvre le motif *pop* d'une onomatopée ou d'une marque déposée, afin de promouvoir une peinture habitée par le désir de produire une révélation existentielle, à l'opposé de la sensibilité superficielle du Pop Art et de la froide distanciation du Minimal Art.

B1.b) Diffusion de l'avant-garde et culture de masse

Avec Rothko, Harvey et Newman, nous sommes en présence de cas certes spécifiques, mais révélateurs : contemporains de l'essor du Pop Art et du Minimal Art, ces exemples montrent que la peinture moderniste, qui sert « les besoins les plus profonds de l'homme », et pour Greenberg incarne l'autonomie et la liberté, n'est en réalité pas vierge de rapports complexes avec le monde de l'utilitaire, du « kitsch » et de la culture de masse — *a priori* à son corps défendant. Ces liens apparemment contre nature ne se limitent pas à la période du modernisme tardif :

¹³³ « Just like the brand of soup, the *zip* was meant to assure the potential viewer/consumer of consistent quality in the product, just as it assured the viewer/consumer of the reputability and accountability of the manufacturer. This kind of naming is, of course, only necessary when the object named must work in competition with other objects. In other words, the market was flooded with stripes in the 1960s, and Newman needed a better packaging strategy. » Sarah K. Rich, « The Proper Name of Newman's Zip », in *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art*, Yale University Press, 2005, p. 111.

dès 1942 en effet, comme le mentionne le magazine *Art News* d'août-septembre de cette année-là¹³⁴ conciliant l'inconciliable, le MoMA de New York organise une exposition d'« œuvres abstraites pratiques ». Y sont présentés, outre les réalisations de John Ferren (1905-1970), Irene Rice Pereira (dont la tendance à la géométrie et l'expérimentation de supports comme le verre témoignent de l'influence des théories du Bauhaus) ou Loren MacIver, des tapis dessinés par des personnalités comme Arshile Gorky ou Stuart Davis. Malgré une certaine influence des conceptions d'un art en prise avec la production industrielle telles qu'elles furent développées en Europe par le Constructivisme et le Bauhaus, il persiste dans l'histoire de l'art spécifiquement américaine, et particulièrement dans l'esthétique moderniste, une séparation et une hiérarchie entre les pratiques relevant des Beaux-Arts, et celles appartenant au registre des arts appliqués et du design.

Pourtant, le kitsch propre à la production de biens de consommation est dans ces exemples directement lié à une activité créatrice « noble », chez des artistes dont le discours prône souvent le caractère « séparé » de l'art vis-à-vis de la société industrielle et de consommation. Très vite donc — à vrai dire, dès l'origine — l'Expressionnisme Abstrait n'est pas vierge de contact avec l'industrie, la production culturelle de masse et la camelote « kitsch » tant décriée par Greenberg. En revanche, et sans doute que l'impulsion du critique n'est pas négligeable à ce titre, de telles relations ne peuvent être assumées en tant que telles par les artistes, qui, comme Jackson Pollock ou d'autres, se trouvent mal à l'aise vis-à-vis de la diffusion en masse et la reproduction de leurs œuvres à des fins publicitaires et commerciales — ce qui demeure le cas le plus fréquent de pénétration de la culture de masse dans la diffusion de l'avant-garde.

À la veille du « triomphe » de l'Expressionnisme Abstrait, le mode de diffusion des œuvres n'échappe pas aux contacts avec la culture de masse. Ainsi, dès 1942, Samuel Kootz sélectionne les œuvres d'une exposition de peintres modernistes organisée par la chaîne de magasins Macy's¹³⁵ (l'équivalent américain des Galeries

¹³⁴ cf. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Hachette Littérature, Paris, chapitre II, p. 113, et p. 275, note #125.

¹³⁵ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, éditions Carré, Paris 1990, T. 1 *L'expressionnisme abstrait*, chapitre 2 « L'imagination du désastre », p. 40-41.

Lafayette) : parmi les 72 participants se trouvaient notamment Stuart Davis, Milton Avery, Arshile Gorky, Mark Rothko ou encore Adolph Gottlieb¹³⁶.

La presse contribue à cette diffusion de l'avant-garde, souvent au prix d'une indistinction de plus en plus importante. Ainsi en 1944, *Harper's Bazaar* publie des photos de mannequins de mode posant devant des tableaux de Fernand Léger et Piet Mondrian¹³⁷, et quelques semaines plus tard, un article de J. J. Sweeney accompagné de reproductions d'œuvres de Matta, Graves, Avery et Pollock (*She-Wolf*)¹³⁸.

Dès le début des années 1940, et malgré les réticences de certains artistes, on assiste à un développement de la diffusion en masse des œuvres d'art, surtout à travers les reproductions dans les magazines et les publicités. Cet essor tient notamment à l'intérêt grandissant des milieux d'affaires pour l'art, lequel peut contribuer à la construction d'une image positive d'entreprises tout entières tournée vers une économie et une production de soutien à l'effort de guerre. Serge Guilbaut évoque ainsi un paysage hollandais expressionniste de De Kooning reproduit pour une publicité pour la Container Corporation Of America (un fabricant de boîtes en carton), parue en janvier 1945 dans *Fortune Magazine*¹³⁹ ; tandis que l'œuvre originale est présentée la même année, sous le numéro 57, dans l'exposition *Modern Art in Advertising* à l'Art Institute of Chicago.

Cette « contamination » de l'art (le terme même implique une vision hiérarchique) par la production plus triviale de l'industrie s'est immiscée jusque dans les pages de *Partisan Review*, que l'on peut pourtant considérer comme l'un des temples de l'esthétique prônée par Greenberg : sur la 4^{ème} page de couverture du numéro de septembre 1948, une publicité pour County Homes of Tarrytown, Inc. (New York), un constructeur de maisons individuelles, était illustrée par une gravure de Pollock (dans

¹³⁶ Cet épisode est également relaté par Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, chapitre 2, p. 86, et note n°56, p. 269.

¹³⁷ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, chapitre 2, p. 119.

¹³⁸ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, chapitre 2, p. 109.

¹³⁹ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, p. 275, note #125.

une autre publicité de la même société, une œuvre de Gottlieb remplissait une fonction identique) :

« Le texte s'adressait à une clientèle aisée, moderne, aspirant à un certain standing et par là même intéressé par le côté inédit et inhabituel du travail de l'avant-garde, laquelle devenait ainsi une valeur de marketing, un signe de différence. L'inédit était, pour ce public et pour la compagnie qui payait les annonces, les signes de l'évasion et de l'accession à un échelon social plus élevé. La gravure de Pollock, par exemple, était identifiée à la position sociale de la personne qui allait habiter la propriété vantée par la publicité. Cette construction, du fait de sa rareté, devenait un signe social associé à Pollock. Le texte publicitaire rejetait comme la peste le lotissement, c'est-à-dire la construction hâtive et massive de banlieues pour la nouvelle classe moyenne issue de la guerre et qui continuait d'augmenter. Ces lotissements faisaient cependant partie d'un programme ambitieux, même s'il ne fut pas toujours mené à terme par l'administration Truman. La publicité s'adressait donc à un acheteur fortuné, désireux de se distinguer de la masse de la classe moyenne. Pour y parvenir, il suffisait au client d'acheter Pollock et de posséder une parcelle du mode de vie des grands bourgeois du XIXe siècle. Il pouvait ainsi partager avec une classe d'acheteurs le luxe de l'ancienne aristocratie. »¹⁴⁰

D'une manière générale — et il s'agit sans doute là d'un effet de la « promotion » dont il a fait l'objet, selon Serge Guilbaut, depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale —, l'art abstrait commence à « faire partie des meubles », même aux yeux du grand public, ce dont témoigne son introduction dans des domaines *a priori* fort éloignés de ses aspirations, comme la bande-dessinée. C'est ce processus de banalisation de l'abstraction que résume Eric de Chassey :

« En 1948, une bande dessinée, sortie des Studios Walt Disney et distribuée dans la presse quotidienne, constitue un exemple limite mais très explicite de la façon dont le grand public américain accepte désormais l'abstraction comme allant de soi, du moins dès lors qu'elle est intégrée comme un élément de décoration à la dernière mode. On y voit en effet les personnages de Mickey et d'Iga-Biva (« l'homme de demain » venu de l'an 2447), ayant fait fortune, se faire livrer un ensemble « moderne », qui comprend des tapis et meubles d'un style post-Bauhaus ainsi

¹⁴⁰ La société procédait en effet à la remise à neuf de vastes et anciennes propriétés. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, p. 222-223.

qu'une sculpture métallique qui serait l'équivalent abstrait d'un pot de fleurs et des tableaux qui apparaissent en fond de décors. Même si le style de ces tableaux montre un certain retard sur l'actualité — ils ressemblent à ce que les artistes de l'AAA pouvaient montrer avant la guerre, mêlant post-cubisme géométrisant et système linéaire vaguement biomorphique —, l'abstraction apparaît donc chez Disney — l'archétype du divertissement populaire — comme l'incarnation même de l'avenir, ce qui, dans une société qui se projette autant en avant que les Etats-Unis de l'après-guerre, ne peut être que le synonyme du désirable en soi (même si le ton populiste de la bande dessinée le place aussi à la limite du ridicule). Le bon intérieur américain, celui qui préfigure le futur, sera désormais décoré de tableaux abstraits, au risque d'en faire des produits de consommation banalisés. »¹⁴¹

Il est encore plus difficile de soutenir l'indépendance, l'autonomie des nouvelles tendances picturales vis-à-vis de la société de consommation au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, dans la mesure où, d'une part, elles participent à l'entreprise de colonisation culturelle des Etats-Unis sur l'Europe en reconstruction, à travers le Plan Marshall notamment, et — d'autre part et surtout — bénéficient de l'émergence d'un marché spécifiquement constitué pour elles, et au travers duquel les élites financières, sociales et culturelles, acquises à l'art moderne autant grâce aux écrits de Greenberg qu'aux photographies reproduites dans les pages de luxueuses revues comme *Fortune* ou *Harper's Bazaar*, cherchent à se distinguer des « nouveaux riches » produits par la guerre. Ces derniers singent quant à eux les goûts propres à l'aristocratie d'avant-guerre, en achetant un art plus traditionnel. Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale en effet, une nouvelle classe d'acheteurs d'art apparaît, qui se fournit dans les grands magasins, lesquels redoublent alors d'audace pour proposer à grand bruit des œuvres originales de Rubens, Rembrandt, ou d'auteurs moins prestigieux mais dont l'acquisition des œuvres est jusque-là réservée à l'élite culturelle bourgeoise. Cette classe moyenne, peu experte, suit le goût imposé par *Life* et les revues de décoration — un goût plutôt traditionnel, même s'il témoigne d'un « enthousiasme pour des formes expressionnistes, abstraites et pleines d'énergie ».

¹⁴¹ Eric de Chasse, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, NRF Gallimard, Collection Art et artistes, Paris 2001, p.170-171.

Le célèbre numéro d'août 1949 de *Life Magazine*¹⁴² illustre bien l'ambivalence du goût « moyen » à l'égard de la peinture la plus avant-gardiste : une double page y est consacrée à Jackson Pollock. Trois de ses peintures y sont reproduites, et le peintre lui-même apparaît debout, appuyé le dos contre l'une d'elles, les bras croisés, en tenue de travail et la cigarette aux lèvres, semblant toiser le lecteur du magazine. Juste sous ses pieds est inscrite la phrase-titre : « Is He the Greatest Living Painter in the United States ? ». Ce titre, et l'impact des images — en particulier l'attitude bravache de Pollock — l'emportent sur le contenu de l'article, en lui-même assez peu élogieux. La description inexacte, exagérée et ironique des procédés employés par l'artiste correspond en tout point aux poncifs appliqués à l'art moderne, et à l'abstraction en particulier :

« Parfois, il laisse dégouliner la peinture de son pinceau. Parfois, il l'applique avec un bâton dont il barbouille la toile, la projette à l'aide d'une truelle ou la laisse directement couler de son bidon. Avec tout cela, il mélange du sable, des morceaux de verre, des clous, des vis, ou tout autre matériau étranger qu'il peut trouver autour de lui. Parfois, des cendres de cigarette ou une abeille qui vient juste de mourir là rentrent par inadvertance dans la composition du tableau. »¹⁴³

Une telle description, qui met l'accent sur les éléments « anti-art », participe à la fois du dénigrement et d'une forme d'intérêt amusé — ou, au moins, témoigne du désir opportuniste du magazine de ne pas « passer à côté » du phénomène du moment. En dépit de l'intention moqueuse du magazine, cet article utilise efficacement la provocation avant-gardiste — dans la combinaison du titre : est-il « le plus grand peintre ? » et du portrait de l'artiste ; dans celle de la description du procédé et des reproductions des œuvres — et contribue, malgré tout, à assurer la diffusion de l'art d'avant-garde auprès du grand public, fût-ce au prix d'un assujettissement des ambitions de l'avant-garde aux impératifs publicitaires et patriotiques¹⁴⁴.

¹⁴² « Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States ? », *Life Magazine*, 8 août 1949.

¹⁴³ « Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States ? », *Life Magazine*, 8 août 1949. Extrait traduit in Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, p. 223.

¹⁴⁴ Quelques pages plus loin dans le même numéro de *Life Magazine* (8 août 1949), un autre article, vantant la puissance de l'armement américain dans le contexte de la Guerre Froide, reprend

À son tour, la bourgeoisie, suivant en cela les choix que Greenberg présente dans *Partisan Review* et *The Nation*, et surtout la promotion de l'avant-garde dans *Fortune* et *Harper's Bazaar*, se tourne vers un style plus moderne, plus élitiste. L'épisode des photographies de modes avec les tableaux de Léger, Mondrian — comme le fait *Vogue* en 1951 avec les tableaux de Pollock — à l'arrière-plan, publiées dans *Harper's Bazaar* en 1944 illustre cette évolution du goût :

« Dans ce contexte, l'art nivelait les différences idéologiques, les deux peintres étant absorbés et anesthésiés par l'art et la mode. Cependant la mode, la haute-couture, différenciail leur art, les mettait à part, les isolait de la masse. (...) Les créations les plus extrêmes de la peinture moderne étaient offertes comme objet de désir, comme objet de consommation absolue, d'autant plus que le photographe de mode, avec des cadrages très précis, parvenait à associer la forme ronde du chapeau blanc et noir du modèle avec une forme semblable sur la gauche de la toile de Léger. (...) Toiles et modèles devenaient des cibles érotisées. La tentative d'insérer le modèle dans la toile était saisissante. Les deux ne faisaient plus qu'un. Le désir d'acquérir la robe s'alliait au désir d'acquérir la toile et vice-versa. Ils étaient indissociables. Le monde de la haute-couture était devenu celui de la « haute peinture ». L'art moderne, l'art d'avant-garde ici représenté par Mondrian et Léger, mais aussi par Picasso, Matta et Pollock dans d'autres numéros, devenait un symbole différentiel de classe, écart minime certes, mais essentiel. (...) Alors que la classe moyenne s'évertuait à intégrer dans son vocabulaire le type de peinture qui avait été autrefois la propriété de la haute bourgeoisie, celle-ci se démarquait de la classe moyenne, confusément d'abord de 1943 à 1945, puis plus clairement à partir de 1946, en achetant de l'art expressionniste abstrait. »¹⁴⁵

Cette situation, *a priori* favorable à l'art abstrait et donc aux artistes qui le pratiquent, soulève cependant une question, que les positions de Greenberg, en quelque sorte, cristallisent, et qu'Eric de Chassey résume ainsi :

« ... l'acceptation de l'abstraction pose un problème général, qui doit être réglé pour qu'elle puisse avoir lieu : celui de la décoration. Beaucoup d'historiens d'art se sont penchés sur ce phénomène, qui fait de la décoration un véritable « mauvais rêve du

exactement la même mise en page (format et place des images, emplacement du titre etc.) que celui consacré à Pollock.

¹⁴⁵ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, chapitre 2, p. 119-120.

modernisme », pour reprendre une expression de T.J. Clark. (...) Un certain avant-gardisme des revues de mode américaines participe même d'un accroissement de ce risque, puisque des directeurs artistiques comme Alexeï Brodovitch, pour *Harper's Bazaar*, ou Alexander Liberman, pour *Vogue*, n'hésitent pas à utiliser des tableaux abstraits (non encore acceptés par la critique populaire) comme décor — littéralement — de photographies de mode, en l'occurrence la plus remarquable étant la session de photographies prises par Cecil Beaton dans la galerie de Betty Parsons, en mars 1951, où les nouveaux modèles de Dior sont présentés avec en toile de fond les œuvres de Pollock, sous le titre « Le new look délicat ». »¹⁴⁶

Dans ces photographies transparaît le souci du photographe de produire un jeu de correspondances visuelles entre les entrelacs des drippings et les plis du tissu et ses effets bouillonnants. Leur publication, qui en fait les faire-valoir d'une création de mode, provoque chez Pollock la formulation d'une prise de position contre l'interprétation décorative de ses tableaux¹⁴⁷. L'idée moderniste d'un art « pur », dégagé de liens tant avec le monde de la production industrielle que de celui de la publicité, relève donc — dans les faits sinon les intentions — du fantasme.

L'influence, relayée par une presse toujours plus abondante, de critiques prescripteurs de goût et de marchands plus ou moins audacieux et habiles n'est pas sans produire aussi son lot de victimes. À travers son activité de galeriste aventureux et pour tout dire peu scrupuleux, Samuel Kootz fournit de bons exemples de ce durcissement des rapports commerciaux et de la concurrence qui sévit sur le marché de l'art moderne. Kootz met au point une véritable stratégie publicitaire afin de faire correspondre au mieux les œuvres de ses artistes au discours à la mode et donc au désir de sa clientèle. Il organise régulièrement des expositions thématiques (cirque, jazz...) dont l'annonce donne lieu à un véritable « matraquage » publicitaire¹⁴⁸, à grands renforts de slogans et formules superlatives. En juin 1946, il organise ainsi *Bâtir une collection moderne*,

¹⁴⁶ Eric de Chassey, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, NRF Gallimard, Coll. Art et artistes, Paris 2001, p. 191.

¹⁴⁷ Eric de Chassey, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, NRF Gallimard, Coll. Art et artistes, Paris 2001, p. 194.

¹⁴⁸ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, chapitre 3, p. 151-152.

« une exposition-vente qui, sans fausse honte, annonçait la couleur : « Peinture moderne pour grandes propriétés : vente de toiles importantes pour appartement spacieux (grand format) »¹⁴⁹

Le contenu et la qualité des œuvres passent alors au second plan derrière ce qui apparaît désormais comme leur fonction première : meubler et décorer les vastes propriétés des nouveaux riches, signaler et garantir leur statut social.

Mais en 1949, la Galerie Samuel Kootz, soucieuse de rester « à la page », privilégiant opportunément la promotion de « nouveaux » artistes (les expressionnistes abstraits), rompt les relations qu'elle a entretenues jusque-là avec Carl Holty¹⁵⁰, Romare Bearden¹⁵¹ et Byron Browne¹⁵², trois peintres abstraits « consacrés, au métier très sûr », mais dorénavant considérés comme trop influencés par l'art parisien¹⁵³. Conséquence de ce désaveu critique¹⁵⁴ et commercial, on assiste en 1951 à la liquidation des tableaux d'Holty et Browne :

« Symbolique (...) fut la manière dont la vente de l'œuvre de Browne eut lieu. Elle se déroula dans les magasins Gimbel's. Les toiles furent entassées par terre et vendues avec 50% de rabais (322 pièces dont 100 huiles). Le signal était clair, c'était le « krach » d'une certaine peinture, celle qui ne correspondait pas à l'image américaine de l'avant-garde réunie maintenant autour du « Club » et précisément définie par

¹⁴⁹ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, p. 150.

¹⁵⁰ (1900-1973) Professeur à l'Arts Students League et l'un des porte-parole de l'AAA (American Abstract Artists, créé en 1936), aux côtés de George L.K. Morris et Balcomb Greene qui, comme lui, peignent dans un style abstrait géométrique largement tributaire du cubisme parisien.

¹⁵¹ (1912-1988) Élève de Georges Grosz à l'Arts Students League en 1936, il peint dans un style réaliste, social et monumental durant les années quarante, avant que son style n'évolue vers l'abstraction. Il crée dans les années cinquante le groupe Spiral, pour la promotion et l'étude de l'art afro-américain.

¹⁵² (1907-1961) Membre de l'Artists Union (syndicat des artistes de New York, fondé en 1934) et de l'AAA.

¹⁵³ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, p. 227-232.

¹⁵⁴ Voir en particulier Clement Greenberg, « Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock », *The Nation*, 24 janvier 1948. Greenberg y fait part de son incompréhension face à la peinture de Holty, dont la maîtrise des moyens picturaux n'aboutit selon lui qu'à une forme d'académisme décoratif. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose, 1945-1949 », p. 200-203.

Clement Greenberg. Cette vente déclencha un vent de panique sur les valeurs que représentaient Browne et Holty et les collectionneurs, voyant leurs artistes ainsi traités, s'empressèrent ou tentèrent de revendre à différentes galeries leurs toiles ainsi marquées par la disgrâce. »¹⁵⁵

La violence de cette réduction à la marchandise la plus quelconque d'une peinture moderniste jugée moins bonne que les autres est telle que Browne ne s'en est jamais remis — il est mort l'année suivante.

Le soutien à l'avant-garde (en l'occurrence la peinture moderniste la plus avancée, c'est-à-dire, pour Greenberg, celle qui est la moins compromise avec le kitsch de la production de biens de consommation de masse) a ce singulier effet de générer une forme d'obsolescence « accélérée » d'une peinture apparue jusque-là comme ce que l'art américain récent comporte de meilleur, exactement comme s'il s'agissait d'un article à la mode. La disgrâce transforme l'œuvre en produit soldé, vendu en grande surface, comme si ce dommage collatéral était l'envers nécessaire du modernisme : la soumission de l'art aux aléas de la mode et à l'obsolescence accélérée qui en est la conséquence. L'attitude des collectionneurs montre leur soumission à ce *diktat* — auquel ils semblent davantage faire confiance qu'à leur propre goût —, et leur réaction s'apparente à celle de petits actionnaires voyant le cours de leurs actions chuter d'autant plus brutalement que leur revente massive y contribue. Un tel épisode montre à quel point, loin de garantir son autonomie par rapport à son contexte économique et social, l'art moderniste peut déjà être assimilé, non sans une dose de violence, voire de cynisme, à ce que Greenberg dénonce comme étant la « camelote », le kitsch.

Outre « l'impureté » provoquée par cette accélération de l'assujettissement de l'art d'avant-garde au régime de visibilité imposé par la publicité et la consommation, la position « essentialiste » de Greenberg se heurte à d'autres problèmes. Son discours téléologique, pour parvenir à une conception de l'abstraction moderniste comme une forme d'aboutissement ultime et logique d'une histoire de l'art conçue comme un « mainstream », élude les œuvres et les mouvements artistiques qui, précisément,

¹⁵⁵ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette littératures, Collection Pluriel, Paris 2006, p. 216.

ne « rentrent » pas dans le déroulement de cette histoire. Ceux-ci correspondent presque à chaque fois à des moments d'irruption du « réel » dans le champ artistique : Dada, Duchamp et tout un pan du Surréalisme, les avant-gardes construites en Russie, aux Pays-Bas et en Allemagne (Constructivisme, De Stijl, Bauhaus). De Theo Van Doesburg, il écrit à l'occasion de la rétrospective que lui consacre en 1947 la galerie *Art of this Century* :

« Son don pour la peinture était tel que l'on regrette finalement qu'il l'ait dispersé dans d'autres domaines et qu'il ne se soit pas concentré plus exclusivement sur la peinture. »¹⁵⁶

Seul le collage cubiste fait l'objet d'un essai important de la part de Greenberg, mais il n'aborde pas ce tournant sous l'angle de « l'objet trouvé » (il peine à le faire encore lorsqu'il écrit un compte-rendu d'une exposition de Schwitters en 1948¹⁵⁷). Ces précédents sont pourtant connus des artistes et critiques américains, notamment depuis les expositions *Cubism & Abstract Art* dès 1936, *Dada 1916-1923* à la Sidney Janis Gallery au printemps 1953, ainsi qu'au travers de la publication en 1951 de l'anthologie *The Dada Painters and Poets* dirigée par Robert Motherwell, et de l'ouvrage de Camilla Gray *The Great Experiment* en 1962. En outre, il est évident que ces tendances et mouvements artistiques tiennent une place importante dans la formation que les artistes du Pop Art et du Minimal Art ont pu recevoir auprès d'enseignants européens réfugiés aux Etats-Unis à cause de la Seconde Guerre Mondiale (Josef et Anni Albers, Moholy-Nagy, Ozenfant...).

¹⁵⁶ « His gift for painting was such, in fact, that one regrets that he dispersed that gift in other fields and did not concentrate more exclusively on painting. », Clement Greenberg, « Review of Exhibitions of Theo Van Doesburg and Robert Motherwell », *The Nation*, 31 mai 1947. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 », p. 151.

¹⁵⁷ Clement Greenberg, « Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters », *The Nation*, 7 février 1948. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 », p. 205-209.

C) La sculpture-construction : « l'art visuel représentatif du modernisme »¹⁵⁸, *mais...*

C1) Une histoire sélective de la sculpture moderne

Puisqu'il reconduit la forme du *parangon*, l'essentiel de la sculpture moderne — y compris la sculpture « construite » — n'est pas pris en considération, voire est absent du récit moderniste. C'est-à-dire qu'il nous faut encore restreindre le champ d'investigation de la théorie moderniste dont Rosalind Krauss a par ailleurs pointé les carences vis-à-vis de la sculpture :

« La théorie moderniste s'est toujours montrée incapable de proposer une histoire satisfaisante de la sculpture. Quel que soit le pouvoir de conviction de l'histoire moderniste de la peinture, celui-ci tient essentiellement à ce que le modernisme a su expliquer les manifestations picturales les plus importantes des cent dernières années sous la forme d'une progression globale et cohérente. Ce n'est pas le cas pour la sculpture. La conception moderniste s'appuie exclusivement sur la description des développements de la sculpture construite, et néglige les œuvres taillées ou fondues. »¹⁵⁹

Si l'on acquiesce à l'analyse de Rosalind Krauss, on doit toutefois préciser : la sculpture construite, à l'exclusion de l'assemblage *Dada* et de ses suites. Greenberg évoque bien en 1948 l'œuvre de Kurt Schwitters, alors exposée à la Pinacotheca Gallery de New York, mais c'est pour souligner très vite « sa dette évidente à l'égard

¹⁵⁸ « the representative visual art of modernism », Clement Greenberg, « The New Sculpture » 1948-1958, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 145. Cette expression n'apparaissait pas dans la version initiale de l'article publiée dans le numéro de juin 1949 de *Partisan Review*.

¹⁵⁹ Rosalind Krauss, « A View of Modernism », *Artforum*, septembre 1972. Traduction française, « Un regard sur le modernisme », in Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris 1993, p. 25-26.

du cubisme ». S'il passe rapidement sur son passé « dadaïste », il met en avant le fait que :

« Schwitters était déjà un disciple du cubisme en 1918 et (...) n'a jamais partagé la position « anti-art » de la majorité de Dada. Plutôt que de se tourner vers le Surréalisme, comme l'ont fait tant d'ex-dadaïstes, il s'est manifestement tourné vers Mondrian, Van Doesburg, Gabo et Lissitsky, et dans les années 1930 a rejoint le groupe Abstraction-Création. »¹⁶⁰

Mettre ainsi l'accent sur les proximités (réelles) de Schwitters avec quelques-uns des pionniers de l'abstraction la plus radicale revient à absoudre l'œuvre de Schwitters de toute « compromission » avec l'anti-art — le kitsch, la culture de masse, le ready-made (alors même que certains « compagnons de route » de Schwitters ont eux aussi connu dans leurs œuvres respectives des phases moins « pures », à l'exemple de Van Doesburg et Lissitsky). Pour accentuer la filiation avec le collage cubiste, Greenberg minimise le caractère d'objet trouvé de bon nombre d'éléments utilisés par Schwitters, lui préférant le souci d'unité qui, selon lui, se manifeste davantage dans les collages les plus anciens :

« son œuvre la plus récente montre un déclin important, sinon un changement radical de direction. Bien que les formes employées soient toujours plus ou moins rectangulaires, la composition n'est plus construite presque exclusivement suivant des rectangles sur des bases horizontales, et l'effort pour parvenir à une plus grande variété de textures et de couleurs aboutit à des dissonances. Bien que les matériaux des premiers collages sont tout aussi hétérogènes que ceux des plus récents — tickets déchirés, lambeaux de paquets de cigarettes, bouts de carton et de tissu, etc... —, ils assurent une unité supérieure et une compacité de la surface, de la texture et du dessin. »¹⁶¹

¹⁶⁰ « ... Schwitters was already a disciple of cubism in 1918 and (...) he never shared the anti-art position of the majority of Dada. Instead of going over to the surrealism, as did so many other ex-Dadaists, he aligned himself subsequently with Mondrian, Van Doesburg, Gabo, and Lissitsky, and in the 1930's joined the Abstraction-Création group. » Clement Greenberg, « Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters », *The Nation*, 7 février 1948. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose, 1945-1949 », p. 208.

¹⁶¹ « his most recent work shows a great decline, if not a radical change of direction. Though the shapes employed are still more or less rectangular, the composition is no longer built almost exclusively of rectangles on horizontal bases, and the effort toward greater variety of texture and color grain results in discordances. Though the materials of the earlier collages are as heterogenous as those of the later ones — torn tickets, shreds of cigarette packages, odd bits of cardboard and cloth,

C1.a) Le problème de la matérialité dans la « nouvelle sculpture »

Quoi qu'il en soit, les réserves formulées par Rosalind Krauss peuvent être illustrées par le court essai intitulé « The New Sculpture », publié pour la première fois par Greenberg dans *Partisan Review* en juin 1949 et largement modifié pour sa publication dans *Art Magazine* en 1958, où il prend le titre « Sculpture in Our Time ». Il est publié sous cette forme révisée dans le recueil *Art and Culture* en 1961, mais reprend pourtant le titre de l'essai initial, « The New Sculpture ».

Ce texte revêt à la fois une valeur de constat et de programme. Greenberg y définit les caractéristiques de la sculpture moderniste, de manière peut-être encore plus dogmatique et rigide que lorsqu'il parle de peinture. S'il y fait l'éloge de la sculpture, c'est celui de la sculpture telle qu'elle pourrait ou devrait être, et non telle qu'elle se présente. Une forme de condescendance vis-à-vis des sculpteurs transparaît au fil du texte. Même lorsqu'il évoque la sculpture de Rodin ou de Brancusi, il prétend que ces sculpteurs ne sont parvenus à produire une œuvre considérable que parce qu'ils ont suivi l'exemple des peintres (les impressionnistes pour le premier, les fauves et les cubistes pour le second). La sculpture moderniste apparaît donc toujours sous l'influence de la peinture, comme s'il fallait à Greenberg une compensation au fait que la sculpture de l'Antiquité avait été, depuis la Renaissance et avec l'Académie, le modèle de la peinture (au passage, Greenberg ignore délibérément le fait que la pratique de la sculpture, en tant que pratique « physique » et « salissante », était considérée par l'Académie comme inférieure à la peinture, elle-même inférieure à l'architecture dans le domaine des arts plastiques).

« Après plusieurs siècles au cours desquels elle est tombée en désuétude, la sculpture est revenue au premier plan. Revigorée par le renouveau moderniste de la tradition commencé avec Rodin, elle subit maintenant, par l'action de la peinture elle-même, une transformation qui semble lui promettre de nouvelles et plus vastes possibilités d'expression. Jusqu'à récemment la sculpture était handicapée par son identification à la taille et au modelage monolithiques, au service de la représentation de formes animées. La peinture monopolisait l'expression visuelle parce qu'elle

and so forth — they assert a superior unity and compactness of surface, texture, and design. »
Clement Greenberg, « Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters », *The Nation*, 7 février 1948. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose, 1945-1949 », p. 208.

pouvait prendre en compte toutes les entités et tous les rapports visuels imaginables, et aussi parce qu'elle pouvait exploiter le goût post-médiéval pour la plus grande tension possible entre ce qui était imité et le médium qui produisait cette imitation. Que le médium sculptural ait apparemment été le moins éloigné des modalités d'existence de son sujet a joué contre lui. La sculpture paraissait *trop* littérale, *trop* immédiate. »¹⁶²

La matérialité de la sculpture — et en particulier de la sculpture monolithique — est l'élément qu'elle partage avec le monde des objets ordinaires. C'est à la fois un handicap (Greenberg la qualifie d'un terme — littérale — qui connaîtra un emploi et une fortune critique considérables, sous la plume de Michael Fried procédant à une attaque en règle du minimalisme), et un atout : c'est cette littéralité qui lui permet, en quelque sorte, de déroger à la règle moderniste qui veut que chaque médium se définisse à l'intérieur de ses propres limites. Les exemples que choisit Greenberg sont « influencés » par la peinture ; on peut aussi simplement ajouter qu'au XXème siècle, les découvertes essentielles en sculpture ont été l'œuvre de peintres. Greenberg emploie, pour désigner la sculpture moderniste, le terme « nouvelle sculpture - construction », et renvoie à ses origines, le collage cubiste. La sculpture - construction se définit :

« par son linéarisme et ses complexités linéaires, par son ouverture, sa transparence et son absence de poids, et par sa considération de la surface en tant que simple peau, exprimée au moyen de formes effilées ou à l'apparence de plaques.

L'espace y doit être façonné, divisé, circonscrit, mais ne doit pas être rempli. La nouvelle sculpture tend à abandonner la pierre, le bronze et l'argile au profit de matériaux industriels tels le fer, l'acier, les alliages, le verre, les matières plastiques,

¹⁶² « After several centuries of desuetude sculpture has returned to the foreground. Having being invigorated by the modernist revival of tradition that began with Rodin, it is now undergoing a transformation, at the hands of painting itself, that seems to promise it new and much larger possibilities of expression. Until lately sculpture was handicapped by its identification with monolithic carving and modeling in the service of the representation of animate forms. Painting monopolized visual expression because it could deal with all imaginable visual entities and relations, and also because it could exploit the post-medieval taste for the greatest possible tension between that which was imitated and the medium that did the imitating. That the medium of sculpture was apparently the least removed from the modality of existence of its subject matter counted against it. Sculpture seemed *too* literal, *to* immediate. » Clement Greenberg, « The New Sculpture » 1948-1958, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 140.

le celluloïd, etc., qui doivent être travaillés avec les outils du forgeron, du soudeur, et même du menuisier. »¹⁶³

L'insistance avec laquelle Greenberg énumère les matériaux nouveaux que cette sculpture intègre a pour fonction de bien marquer la rupture avec la sculpture monolithique traditionnelle. La substitution du forgeron, du soudeur et du menuisier à la figure traditionnelle de l'artiste apparaît comme une sorte de reliquat de la vision marxiste de l'artiste comme travailleur, en même temps qu'elle reconduit, à travers ces modèles virils, celle de l'artiste héroïque, constructeur et donc pionnier. Ce modèle apparaît de façon récurrente dans l'histoire de l'art et de l'architecture américains, de Frank Lloyd Wright et Jackson Pollock à Frank Stella et Richard Serra. Mais si Greenberg semble un temps mettre l'accent sur les matériaux et modes de production de ces œuvres, c'est sans doute pour souligner le caractère « trop littéral, trop immédiat » de la sculpture moderne. Cette littéralité est tempérée — corrigée même — par l'influence bénéfique de la peinture moderniste :

« Sous l'influence de la « réduction » moderniste, l'essence de la sculpture s'est avérée presque aussi exclusivement visuelle que celle de la peinture elle-même. Elle s'est « libérée » du monolithe tant en raison de ses connotations excessivement tactiles — dont il apparaît maintenant qu'elles relèvent de l'illusion — que des conventions tenaces qui lui étaient attachées. »¹⁶⁴

La sculpture moderniste rompt donc avec l'illusionnisme de la sculpture « monolithique », et partage donc avec la peinture un certain nombre de visées, que Greenberg résume ainsi :

« Rendre la substance exclusivement optique, faire de la forme — qu'elle soit picturale, sculpturale ou architecturale — une partie intégrante de l'espace ambiant,

¹⁶³ « by its linearism and linear intricacies, by its openness and transparency and weightlessness, and by its preoccupation with surface as skin alone, which it expresses in blade or sheet-like forms. Space is there to be shaped, divided, enclosed, but not to be filled. The new sculpture tends to abandon stone, bronze and clay for industrial materials like iron, steel, alloys, glass, plastics, celluloid, etc., etc., which are worked with the blacksmith's, the welder's and even the carpenter's tools. » Clement Greenberg, « The New Sculpture » 1948-1958, *Art and Culture. Critical Essays*, p. 142.

¹⁶⁴ « Under the modernist « reduction », sculpture has turned out to be almost as exclusively visual in its essence as painting itself. It has been « liberated » from the monolithic as much because of the latter's excessive tactile associations, which now partake of illusion, as because of the hampering conventions that cling to it. » Clement Greenberg, « The New Sculpture » 1948-1958, *Art and Culture. Critical Essays*, p. 142.

voilà qui parachève la démarche anti-illusionniste. Ce n'est plus l'illusion des choses mais celle des modalités qu'on nous offre désormais : la matière est incorporelle, dénuée de poids et n'existe qu'en termes optiques, comme un mirage. »¹⁶⁵

S'impose donc, en sculpture comme en peinture, le primat de l'opticalité sur la matérialité.

C1.b) Le « cas » David Smith

Dans l'important essai qu'il consacre en 1956 au sculpteur David Smith¹⁶⁶, Greenberg reprend les thèmes abordés dans « The New Sculpture ». Il y maintient l'idée selon laquelle l'ouverture du champ de la sculpture s'est produite grâce au collage cubiste :

« Les nouveaux modèles quasi picturaux issus du collage cubiste et du bas-relief, en libérant la sculpture du monolithe, lui ont donné accès à un nouveau et vaste champ de possibilités ». ¹⁶⁷

Toutefois, il constate et déplore l'absence presque totale de concrétisation des possibilités ainsi offertes dans la production sculpturale contemporaine. Il ironise au passage sur les « réputations surfaites » de Moore, Marini et du Giacometti de l'après-guerre, sur « l'éveil » de la sculpture britannique, et estime que la sculpture monolithique de Marcks et Wotruba reste plus convaincante que la production « d'avant-garde ».

¹⁶⁵ « To render substance entirely optical, and form, whether pictorial, sculptural or architectural, as an integral part of ambient space — this brings anti-illusionism full circle. Instead of the illusion of things, we are now offered the illusion of modalities : namely, that matter is incorporeal, weightless and exists only optically like a mirage. » Clement Greenberg, « The New Sculpture » 1948-1958, *Art and Culture. Critical Essays*, p. 144.

¹⁶⁶ Clement Greenberg, « David Smith » 1956-1957, *Art in America*, hiver 1956-1957. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3 « Affirmations and Refusals, 1950-1956 ».

¹⁶⁷ « The new, quasi-pictorial modes born of the Cubist collage and bas-relief had, in liberating sculpture from the monolith, given it access to a vast new field of subject matter. » Clement Greenberg, « David Smith », *Art in America*, hiver 1956-1957. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3 « Affirmations and Refusals, 1950-1956 », p. 276.

Surtout, il énonce — déjà — une critique d'une forme de contamination de la sculpture moderniste par l'académisme et ce qu'il a appelé ailleurs le « kitsch » :

« il est aussi symptomatique que la sculpture moderniste américaine ait succombé, dans des proportions épidémiques, au « biomorphisme » et qu'ensuite, à l'improvisation fantaisiste et décorative de plantes, d'os, de muscles et autres formes organiques, succède le tressage de fil de fer, les nœuds de câbles, et la confection généralisée de cages et de boîtes — tant et si bien que le résultat le plus remarquable de la diffusion de l'usage de la lampe à souder parmi les sculpteurs américains, s'est concrétisé dans un genre supérieur de statuaire de jardin, et un nouveau type d'*objets d'art*¹⁶⁸ surdimensionnés. »¹⁶⁹

Mettant l'accent sur le caractère affecté, maniéré, précieux, qui constitue selon lui le principal défaut de la sculpture contemporaine, il poursuit :

« La maladie la plus répandue dans la sculpture moderniste, ici comme à l'étranger, est le maniérisme — qu'il s'agisse du maniérisme archaïsant de Moore, Marini ou Giacometti, du maniérisme cubiste des artistes Britanniques plus jeunes, ou du maniérisme expressionniste – surréaliste des Américains. Le maniérisme est habituellement le symptôme d'un respect de l'identité de son art, et est le résultat, entre autres choses, d'une réduction auto-infligée du sujet. La sculpture doit continuer à ressembler à de la sculpture — à de l'art. Ici le Constructivisme a été l'agent de la terreur, avec sa machinerie et son apparence manufacturée. »¹⁷⁰

¹⁶⁸ En Français dans le texte.

¹⁶⁹ « ... it is also significant that modernist American sculpture should have succumbed so epidemically to « biomorphism », and that then, after the fanciful and decorative improvisation of plant, bone, muscle, and other organic forms, there should have come a spinning of wires, twisting of cords, and general fashioning of cages and boxes — so that the most conspicuous result of the diffusion of the use of the welding torch among American sculptors has been a superior kind of garden statuary and a new, oversized kind of *objet d'art*. » Clement Greenberg, « David Smith », *Art in America*, hiver 1956-1957. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3 « Affirmations and Refusals 1950-1956 », p. 276.

¹⁷⁰ « Modernist sculpture's common affliction, here and abroad, is artiness, whether the archaic artiness of Moore, Marini, and Giacometti, the Cubist artiness of the younger British sculptors, or the expressionist – *cum* – surrealist artiness of the Americans. Artiness is usually the symptom of a fear of the identity of one's art, and the result of, among other things, a self-imposed restriction of subject matter. Sculpture must continue to look like sculpture — like art. Here Constructivism has been the terrorizing agent, with its machinery and machine-made look. » Clement Greenberg, « David Smith », *Art in America*, hiver 1956-1957. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, p. 276-277.

Lorsque Greenberg reprend cet article en 1961, à l'occasion de la publication du recueil *Art & Culture*, il modifie légèrement ce passage. À présent, le maniérisme (« artiness ») de la sculpture contemporaine n'exprime plus seulement ce « respect de l'identité de son art ». Elle traduit également une crainte, celle

« qu'on la confonde avec un objet utilitaire ou purement arbitraire. »¹⁷¹

Greenberg, qui considère David Smith comme le plus grand sculpteur de sa génération, estime dans un premier temps que ce dernier n'éprouve pas cette crainte. Héritier de la sculpture constructiviste, Smith est le premier à utiliser la lampe à souder aux Etats-Unis ; inaugure la pratique du dessin aérien en métal ; expérimente un collage sculptural composé d'éléments de machines repris tels quels ou arrangés, « sans précédent chez Picasso ni chez Gonzalez ». Quoi qu'il en soit, précise Greenberg,

« c'est pour son individualité et son originalité que nous louons l'art de Smith, non pour ses innovations techniques. »¹⁷²

S'il souligne largement les qualités de David Smith — capacités d'innovations techniques, individualité, originalité —, c'est aussi qu'elles correspondent pleinement, à l'heure des débuts de la Guerre Froide, à la défense d'un idéal des valeurs démocratiques portées par l'art américain, à l'opposé des restrictions et contraintes que l'art subit dans les pays soviétiques. Toutefois, Greenberg introduit dans un deuxième temps, et peut-être involontairement, la contradiction à l'intérieur de sa propre analyse. Il décèle en effet, dans les défauts et faiblesses de David Smith, la même crainte que celle de ses contemporains, celle

« que le résultat puisse ne pas ressembler suffisamment à de l'art ». ¹⁷³

¹⁷¹ « ... be confused with either a utilitarian or a purely arbitrary object. » Clement Greenberg, « David Smith » 1956-1961, *Art & Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 204.

¹⁷² « it is for the individual and underivable qualities of Smith's art, that we praise for it, not for its technical innovations », Clement Greenberg, « David Smith », *Art in America*, hiver 1956-1957 ; reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3 « Affirmations and Refusals 1950-1956 », p. 277.

¹⁷³ « ... that the result might not look enough like art ». Clement Greenberg, « David Smith », *Art in America*, hiver 1956-1957. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, p. 278. Ici comme ailleurs, nous faisons le choix de nous écarter de la traduction proposée par Ann Hindry, à savoir « que sa sculpture ne se distingue pas suffisamment des objets de la vie quotidienne », car elle nous paraît relever davantage de l'interprétation — voire de l'anticipation. En effet, elle introduit sous la plume de Greenberg, au début des années soixante, la notion d'objet de la vie quotidienne, ce qui ne

Ici le respect que Greenberg éprouve pour l'œuvre de David Smith le conduit à tempérer la crainte qu'il avait attribuée aux autres sculpteurs contemporains — ce risque de confusion de la sculpture « avec un objet utilitaire ou purement arbitraire » — crainte au travers de laquelle transparaît l'impératif de préservation et d'autonomie de l'art énoncé par Greenberg dès « Avant-Garde & Kitsch ».

Ainsi préservée, l'œuvre de David Smith peut, dans le domaine de la sculpture, prétendre jouer un rôle équivalent à celui de la peinture de Jackson Pollock. Greenberg maintient donc la ligne sur laquelle il a construit son appréciation de la sculpture de Smith dès 1947 :

« Il y a deux semaines, j'ai écrit que David Smith était le meilleur sculpteur que ce pays ait produit. La qualité de quatre ou cinq pièces dans son actuelle exposition d'œuvres réalisées en 1946 et 1947 (à la Willard Gallery) m'oblige à en dire davantage. La sculpture est demeurée bien longtemps une chose misérable dans ce pays, et dire de Smith qu'il est le meilleur de tous les sculpteurs américains ne lui rend pas tellement justice, malgré les réussites de Lachaise, Flannagan et Calder. Selon moi, Smith est d'ores et déjà l'un des plus grands sculpteurs du vingtième siècle *en général*, méritant de se tenir aux côtés de Brancusi, Lipchitz, Giacometti, Gonzalez, sans parler de Laurens et Moore. C'est-à-dire qu'il apporte une contribution fondamentale au développement de l'art mondial aussi bien qu'américain. L'évolution de la sculpture dans d'autres pays sera affectée par ce qu'il est en train de faire ; les Français, les Britanniques, les Allemands et les autres devront le prendre en considération. Et presque aussi important en ce moment pour la critique est le fait que Smith représente un point relativement fixe à partir duquel évaluer tout le reste du champ de la sculpture ici en Amérique. »¹⁷⁴

manque pas, évidemment, d'entrer en résonance avec les débats qui s'amorcent sur ce que l'on peut désigner de façon générale comme les relations entre l'art et la vie. Nous préférons donc une traduction plus littérale, qui permet de lever l'ambiguïté produite par la traduction d'Ann Hindry.

¹⁷⁴ « Two weeks ago I wrote that David Smith was the best sculptor this country has produced. The quality of four or five pieces at his current show of work done in 1946 and 1947 (at the Willard Gallery) requires me to say even more. Sculpture has until quite lately been a poor thing in this country, and to call Smith the best of all American sculptors is not to claim so very much for him, the achievements of Lachaise, Flannagan, And Calder notwithstanding. In my opinion Smith is already one of the great sculptors of the twentieth century *anywhere*, deserving to stand next to Brancusi, Lipchitz, Giacometti, Gonzalez, not to mention Laurens and Moore. That is, he is making an absolute contribution to the development of world as well as American art. The course of sculpture in other countries will be affected by what he is doing ; the French, British, Germans, and other will have to take him into

À la lecture de Greenberg, on peut dire que chez David Smith se conjuguent, presque miraculeusement, deux impératifs *a priori* contradictoires : incarner la figure de l'artiste créateur, libre parce que protégé par la démocratie, travailleur et viril parce qu'américain et moderne (comme Jackson Pollock et aussi, plus tard, Frank Stella et Richard Serra) ; mais également — ce second impératif étant davantage coloré de modernisme —, s'écarter de l'expérience commune (donc du quotidien et plus encore de la politique) pour mieux se concentrer sur les moyens de sa pratique. C'est en tout cas précisément cette distinction claire et nécessaire entre la sculpture et les objets plus ordinaires et utilitaires, ce caractère indiscutable d'« art », mis en péril, notamment, par la diffusion d'une esthétique du « ready-made », qui va faire défaut, aux yeux de Greenberg et plus encore peut-être de Michael Fried — dans son essai « Art & Objecthood » paru en 1967 —, aux œuvres du Pop Art et du Minimal Art, lesquelles semblent revendiquer leur caractère d'objets, là où la sculpture - construction tendait, ou cherchait, à le suspendre.

Vers le milieu des années 1950 puis au cours des années 1960, Greenberg et son récit moderniste deviennent pour la jeune génération d'artistes américains, pop-artistes et minimalistes confondus, le repère à partir duquel construire leur propre pratique — sinon la cible privilégiée de leurs critiques, le « pape », le père autoritaire et conservateur dont il faut abattre la figure. L'irruption au sein des pratiques artistiques — qu'elles soient picturales ou sculpturales — de signes, d'objets, de modes de conception, de réalisation et d'exposition issus de l'industrie de production et de la commercialisation des biens de consommation est sans doute le signe le plus manifeste de ce rejet de l'autonomie et de la pureté supposées de l'art d'avant-garde « de qualité » prônées par l'esthétique greenbergienne.

Ces différents aspects, brossés à larges traits, méritent une description et une analyse plus nuancées et circonstanciées. Nous tenterons notamment d'en restituer

account. And almost equally important at this moment to criticism is the fact that Smith presents it with a relatively fixed point from which to measure the rest of the field here in America. », Clement Greenberg, « Reviews of Exhibitions of David Smith, David Hare, and Mirko », *The Nation*, 19 avril 1947, p. 459-460. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose, 1945-1949 », p. 140.

et d'en comprendre l'évolution, particulièrement marquée dans les pratiques et les discours qui se mettent en place à partir des années 1950, et qui, au cours de la décennie suivante, sont exposés et énoncés avec force : il s'agit en effet pour les jeunes artistes et les critiques qui les accompagnent de rompre avec l'Expressionnisme Abstrait de leurs aînés ainsi qu'avec le modèle de la sculpture construite hérité du cubisme, tout en poursuivant le mouvement d'affranchissement vis-à-vis de l'influence européenne.

Avant d'examiner des transformations qui s'opèrent, entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1960, au sein d'une production artistique dominée par la présence du Pop Art et du Minimal Art, dans les relations entre la sculpture (sous les diverses formes qu'elle prendra alors) et le monde des objets plus « ordinaires », à travers l'usage de nouveaux matériaux et le recours à des modes de production différents, il n'est pas inutile de revenir sur les termes de la réception critique de ces « nouvelles œuvres ».

D) Des « impuretés », de leur occultation et des parades modernistes

Dans l'art américain de la première moitié du XX^{ème} siècle, les exemples d'intégration ou de détournement d'objets ou de matériaux étrangers à la tradition des Beaux-Arts et empruntés au monde « réel » des objets ordinaires ne font pas défaut. Mais avec le succès de l'Expressionisme Abstrait, et la prééminence du récit moderniste dans le champ de la réception critique, on observe une tendance à l'occultation ou la minimisation des formes artistiques américaines qui, sous l'influence européenne, intègrent diversement des matériaux industriels, des objets trouvés ou ready-made. Parmi ces œuvres, certaines, au premier rang desquelles la sculpture de David Smith, constituent des jalons importants du récit moderniste, qui les évalue à l'aune de ses critères : caractère « autocritique » et « réflexif », participation à la supposée quête d'autonomie opérée par l'art depuis le milieu du XIX^{ème} siècle. En dépit de leur élection au panthéon moderniste, force est de constater à quel point ces œuvres excèdent ses limitations formelles et conceptuelles, en particulier en nourrissant des rapports étroits avec le monde « corrompu » de l'industrie et du kitsch. Il n'est pas moins frappant de voir comment, parallèlement, l'existence de leur « impureté » est constamment minorée ou ignorée dans le discours moderniste.

D1) Occultation des relations fructueuses entre « kitsch » et avant-gardes

Héritière des expériences cubistes et de la sculpture soudée de Picasso et Gonzalez, la sculpture « moderniste » de David Smith introduit ainsi, comme celle de ses prédécesseurs, des éléments étrangers à la tradition des Beaux-Arts, objets ou fragments d'objets trouvés ou récupérés : elle comporte fréquemment des morceaux

de matériel agricole, d'éléments de construction métallique et de ferraille récupérée. De même, celle du Britannique Anthony Caro, défendue notamment par le critique moderniste Michael Fried, intègre notamment des matériaux de construction préfabriqués (poutrelles de type 'I beam', grilles de métal tressé ou déployé...), sans leur faire subir d'autre transformation que leur découpe aux dimensions requises.

Face à ces exemples, le discours moderniste élabore une sorte de « parade » aux problèmes que de telles « impuretés » ne manquent pas de poser à la construction de son récit. Celui-ci ignore toute possibilité de contact entre le « kitsch » et les formes d'art reconnues comme modernistes. Pourtant les exemples de tels points de contact ne manquent pas, dans l'histoire de l'art européen comme dans celle de l'art américain de la première moitié du XX^{ème} siècle. Ainsi peut-on rappeler l'exemple de Cézanne, dont Jean-Claude Lebensztein a depuis révélé une source « impure » d'un tableau du maître d'Aix, le *Léda et le cygne* (1880) de la collection Barnes, en l'occurrence l'image d'une femme nue servant de motif à l'étiquette des bouteilles de « Champagne Nana » en 1880¹⁷⁵. Peuvent être également signalés, chez Braque et Picasso, de fréquents emprunts d'éléments typographiques provenant de titres de journaux ou de bouteilles de bière (« Bass »), ou de l'imagerie publicitaire — au point que le « Bouillon Kub » est devenu l'image de la querelle entre les cubistes et leurs opposants, partisans d'une peinture « française » contre un art perçu comme « allemand » — et juif — en raison de la nationalité et de la religion du marchand d'art Kahnweiler. L'art américain n'est pas en reste d'exemples de sources « impures », de l'Ash Can School aux Précisionnistes et aux images de paquets de cigarettes, de boîtes d'allumettes et de publicités pour une marque de rasoirs, fréquents chez les peintres Stuart Davis et Gerald Murphy.

En ce qui concerne les papiers collés cubistes, le discours moderniste privilégie la fonction d'accentuation du plan du tableau sur l'ensemble des significations induites ou suggérées par leur provenance et leur hétérogénéité. Dans « Le collage » (1959), Greenberg rejette ainsi l'idée selon laquelle Braque et Picasso auraient introduit les papiers collés dans leurs œuvres afin de satisfaire le « besoin d'un contact renouvelé

¹⁷⁵ Jean-Claude Lebensztein, « Une source oubliée de Cézanne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°86, hiver 2003-2004. Texte revu dans Jean-Claude Lebensztein, *Études Cézanniennes*, Flammarion, Paris 2006.

avec la 'réalité', face à l'abstraction croissante du cubisme analytique. »¹⁷⁶. Cette seule explication semble en effet peu satisfaisante, simplement en observant les œuvres ainsi produites. Greenberg précise :

« Quelle que soit la définition du mot, un morceau de papier peint imitation bois n'est plus 'réel', ou plus près de la nature, que sa simulation en peinture ; de même que le papier peint, la toile cirée, le papier journal ou le bois ne sont pas plus 'réels', ou plus près de la nature, que le pigment sur la toile. Et quand bien même ces matériaux seraient plus 'réels', la question ne serait pas résolue, car leur 'réalité' n'expliquerait toujours rien ou presque, sur l'*apparition* effective du collage cubiste. »¹⁷⁷

Sans doute est-il difficile de contester l'argument de Greenberg sur ce point, et son analyse de la construction spatiale des tableaux et collages cubistes dans la suite de son essai est d'une rare acuité. Mais le fait que la 'réalité' des matériaux collés ne suffise pas à expliquer l'apparition du collage ne justifie pas pour autant d'ignorer, comme choisit de le faire Greenberg, l'apport de cette 'réalité' introduite dans l'œuvre. Car en définitive, la capacité du papier collé à établir « physiquement »¹⁷⁸ dans l'œuvre « une planéité effective non représentative », « littérale », et qui « s'affirme comme l'événement principal du tableau » ne tient-elle pas, précisément, à ce surcroît de « réalité » qu'il introduit dans la peinture par sa présence matérielle ? Le passage sous silence des constructions cubistes relègue implicitement ces dernières au rang d'œuvres de second plan ou de simples études, privilégiant ainsi les tableaux qui se ressaisissent et réintègrent les produits et trouvailles de ces expérimentations faites dans l'espace tridimensionnel, et refusant du même coup d'envisager la possibilité de relations réciproques et non subordonnées entre peinture et sculpture. Ignorant, dans les tableaux incorporant des papiers collés, que la présence accrue du plan tenait aussi à la matérialité de l'élément collé, Greenberg met logiquement de côté les assemblages et constructions cubistes, dont l'évidence matérielle est encore plus grande. La fragilité de ces objets esthétiques n'était sans doute pas pour lui convenir, leur préférant l'autorité du tableau et se méfiant sans

¹⁷⁶ Clement Greenberg, « Le collage » (1959), traduction dans *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 81.

¹⁷⁷ Clement Greenberg, « Le collage » (1959), traduction dans *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 81-82.

¹⁷⁸ Clement Greenberg, « Le collage » (1959), traduction dans *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 87.

doute de leurs trop grandes accointances, à son goût, avec les excentricités « anti art » de Dada.

Enfin, le regard moderniste se détourne de l'hétérogénéité, de la provenance ou du caractère éventuellement reconnaissable des éléments qui composent la sculpture soudée (l'exemple le plus évident chez Picasso étant la *Tête de taureau* de 1942 ; mais ses bronzes des années 1950 incorporent aussi des moulages d'objets (ustensiles de cuisine, paniers, jouets, chaussures...). Il privilégie une perception purement optique et une compréhension de la signification de l'image produite par l'œuvre, unifiée, chez Gonzalez et D. Smith, par le caractère graphique et l'homogénéité des surfaces métalliques brutes ou simplement vernies, peintes uniformément, ou plus rarement polies, ainsi que par le souci constant de composition qui hiérarchise les éléments individuels à l'intérieur d'une structure, ou d'une image, plus grande.

D2) Déni de matérialité

Toutefois, lorsque Greenberg évoque les constructions cubistes, dans « La nouvelle sculpture », il ne le fait que très brièvement, et c'est pour les placer à l'intérieur d'un supposé mouvement de sortie progressive hors du tableau vers la sculpture — ce qui est erroné, ainsi que la chronologie des œuvres permet de le vérifier. Il ne veut exclusivement y voir qu'une étape nécessaire vers l'invention d'un nouveau type de sculpture — non pour envisager les aller-retours entre peinture, collage et assemblage qui ont justement nourri l'élaboration de l'espace cubiste :

« Les morceaux de papier et de tissu que Picasso et Braque apposaient à la surface du collage avaient pour fonction de désigner la matérialité de cette surface et de renvoyer tout le reste, par le jeu du contraste, dans la profondeur illusionniste du tableau. Mais le langage du collage articulait bientôt plus fortement de plus grandes formes, il devint de plus en plus difficile de desserrer (*to unlock*) par ce même moyen la planéité de la surface. Avant d'avoir recours à des contrastes de couleurs et à des formes plus manifestement figuratives, Picasso résolut le problème — ou plutôt l'annula — en faisant saillir les éléments rapportés en avant de la surface du tableau.

Il aboutit ainsi au bas-relief. Peu après, il supprima totalement la surface du tableau pour que les éléments qu'il avait à l'origine ajoutés restent seuls et forment une « construction ». Une nouvelle tradition de sculpture était née, tradition dont les œuvres des constructivistes, la sculpture postérieure de Picasso, celle de Lipchitz, de Gonzalez et du jeune Giacometti ont démontré la nouveauté. »¹⁷⁹

Comme nous l'avons déjà évoqué, Greenberg mentionne, dans « La nouvelle sculpture », les « nouveaux matériaux » de la sculpture-construction et évoque les nouveaux procédés et outils qu'ils requièrent. Pour autant, les questions matérielles et tactiles que de tels apports ne manquent pas de soulever sont mises de côté. Et Greenberg d'affirmer bientôt :

« Sous l'influence de la « réduction » moderniste, l'essence de la sculpture s'est avérée presque aussi exclusivement visuelle que la peinture elle-même », et de rejeter les « connotations excessivement tactiles »¹⁸⁰ qu'il attribue à la sculpture en pierre dans les limbes d'un illusionnisme forcément réactionnaire. Ceci révèle, d'une part, le peu de cas qu'il faisait de l'œuvre de Brancusi pourtant bien connue aux Etats-Unis, notamment depuis le fameux procès qui opposa le sculpteur aux douanes américaines en 1927-1928¹⁸¹ ; d'autre part, l'absence de prise en compte des connotations tactiles de nombre de constructions cubistes en papier, carton, bois et métal, dont les modèles sont bien souvent des instruments de

¹⁷⁹ Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture » (1957). Traduction dans *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 157.

¹⁸⁰ Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture » (1957). Traduction dans *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988, p. 158.

¹⁸¹ Ce procès visait à faire reconnaître à l'une des sculptures de Brancusi, en bronze poli, et intitulée *Oiseau*, le statut d'œuvre d'art. Le douanier qui l'avait contrôlée la considérait en effet comme un simple morceau de métal, assujetti à une taxe d'importation. Après un an de procédure, Brancusi eut gain de cause, et fut remboursé des sommes qu'il avait dû payer. Sur ce sujet, cf. *Brancusi contre Etats-Unis, un procès historique* (préface de Margit Rowell), Adam Biro, Paris 1995 ; et Nathalie Heinich, « 'C'est un oiseau !' Brancusi vs Etats-Unis, ou quand la loi définit l'art », *Droit et Société* n°34, 1996,

<http://www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/html/ds034/ds034-09.htm> (consulté le 10 août 2010).

musique¹⁸² — c'est-à-dire, précisément, des objets appelant de façon évidente une approche tactile.

Tel qu'énoncé par Greenberg, le discours moderniste souligne ainsi la fonction d'accentuation de la planéité du tableau pour les papiers collés — c'est-à-dire qu'il privilégie le sens que leur octroie leur fonction dans l'espace du tableau, et qu'il ignore celui que leur confère leur provenance étrangère au domaine de l'art. Il relègue les constructions cubistes au rang d'œuvre de second plan ou de simples études — à l'avantage des tableaux qui se ressaisissent des « trouvailles » faites dans l'espace tridimensionnel. Il met l'accent sur l'unité d'ensemble plutôt que sur l'hétérogénéité de la provenance des différents éléments composant l'œuvre — la couleur jouant un rôle important dans ce maintien de l'unité.

Ainsi fondés sur une lecture historique largement tronquée et orientée, tous ces critères — réflexivité, autonomie, pureté, planéité et forme du support, propriétés des pigments — deviennent pour Greenberg les éléments d'une sorte de grille d'évaluation des œuvres contemporaines. Bientôt ils se cristallisent dans une approche non plus descriptive et évaluative, mais prescriptive et dogmatique : des parades visant à prolonger son autorité en moquant ou en ignorant délibérément les formes artistiques qui s'en détournent.

Toutes ces « parades », ces orientations de l'interprétation moderniste concourent évidemment à asseoir la validité de ce discours et de ses prescriptions : réflexivité, autonomie, pureté, et à évacuer de son champ toute œuvre s'écartant de ces impératifs. Ainsi, dans son appréciation de l'œuvre de David Smith, et plus largement de la sculpture construite (soudée), Greenberg privilégie la filiation cubiste, minore l'apport du Surréalisme et de son « imagerie », et n'envisage jamais la possibilité d'une influence de Dada et du Constructivisme sur l'œuvre des sculpteurs américains d'après-guerre.

¹⁸² Pablo Picasso, *Guitare*, 1912 (tôle métallique ; fils de fer), Collection The Museum of Modern Art, New York.

C'est là sans doute que le discours moderniste est en profond décalage avec l'état de la production artistique et de la pensée de la pratique et de l'œuvre chez les artistes émergeant à l'orée des années 1960. On peut certes encore trouver chez ces derniers l'idée — commune avec le modernisme — qu'ils sont les héritiers d'un « mainstream » progressant inexorablement au cours des décennies vers l'art américain d'avant-garde. Mais il est clair que, plutôt qu'un courant unique et continu, il faut parler à leur sujet de descendance multiples et croisées, d'un réseau de sources et d'influences plus ramifié, conciliant parfois, à travers l'actualisation qu'en proposent leurs œuvres, des régimes esthétiques *a priori* antagonistes, tels que l'Expressionnisme Abstrait et le ready-made.

E) Arguments, positions et lieux communs d'une réception critique

E1) Partisans, détracteurs : des bases communes

Les partisans des « nouvelles » tendances artistiques (critiques, commissaires d'expositions, galeristes) sont le plus fréquemment les premiers à produire du discours à leur sujet. C'est manifestement le cas avec les différents textes publiés à l'occasion des premières manifestations « *pop* » entre 1961 et 1963, puis de la sculpture d'obédience minimaliste en 1966-67. Face au succès public et médiatique, les détracteurs réagissent et répliquent dans la foulée. Toutefois, bien souvent, les analyses des « pro- » et des « anti- » *Pop* et / ou *Minimal* sont fondées sur les mêmes constats et prémisses ; les différences portent sur le jugement de qualité des formes d'art en question, l'appréciation de leur capacité à relever du champ artistique, et sur l'analyse de leur positionnement esthétique, voire politique.

Se construit ainsi, dans la réception critique de l'époque, un ensemble de lieux communs qui méritent d'être rappelés ici. Les deux « moments » que constituent la période 1961-1963 (pour le Pop Art) et la période 1966-1967 (pour le Minimal Art) fournissent l'essentiel des textes les plus significatifs de la réception critique de ces deux tendances — significatifs par l'impact qu'ils ont pu avoir (lequel repose à la fois sur la réputation de leur auteur et la visibilité de leur support de publication), et le caractère exemplaire des arguments qui y sont développés.

Pour autant, nous ne nous restreindrons pas à ces textes, et examinerons aussi ceux parus à la fin des années 1960, au moment où apparaissent les prémisses de l'Art conceptuel. Ces essais constituent déjà un premier retour critique rétrospectif, dans un moment où Pop Art et Minimal Art font l'objet d'une visibilité et d'une reconnaissance internationales, et deviennent à leur tour les formes dominantes de l'art « établi ». En témoignent l'exposition monographique que le Whitney Museum

consacre à l'œuvre de Donald Judd ; le circuit international effectué par l'exposition *The Art of the Real: USA 1948-1968*¹⁸³, ainsi que par l'exposition européenne *Minimal Art*, en 1968-1969 (La Hague, Düsseldorf, Berlin) ; la réalisation en 1969, grâce à une souscription lancée par les étudiants de l'université de Yale, de la première « proposition de monument » de Claes Oldenburg, *Lipstick Ascending on Caterpillar Tracks* ; ou encore l'exposition, entre 1965 et 1968, dans des institutions prestigieuses aux Etats-Unis, en Europe et en Amérique du Sud, de la grande peinture de Rosenquist intitulée *F111* — en particulier sa présence controversée en 1968 au Metropolitan Museum of Art dans l'exposition *History Painting – Various Aspects*, aux côtés de tableaux de maîtres anciens¹⁸⁴. Évoquons enfin la publication en 1968 de l'ouvrage édité par Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*¹⁸⁵, qui réunit un corpus de textes en passe de devenir canoniques et inscrivant de fait le Minimal Art dans l'histoire, dans un double mouvement : promotion et clôture. C'est à cette entreprise de synthèse qu'est également consacrée en 1968 l'importante exposition de Pop Art anglais et américain à Londres, bientôt suivi de l'ouvrage *Pop Art Redefined*, co-écrit et dirigé par John Russell et Suzi Gablik¹⁸⁶.

¹⁸³ Eugene C. Goossen, *The Art of the Real. USA 1948-1968*, catalogue de l'exposition, The Museum of Modern Art, New York, 1968.

¹⁸⁴ Peinte en 1965, exposée à la galerie Leo Castelli dont elle occupe une salle sur la totalité des murs, cette œuvre de 26 mètres de long est vendue 60 000\$ au collectionneur Robert Scull, ce qui lui vaut déjà les gros titres de la presse. Elle est ensuite exposée, de 1965 à 1968, au Jewish Museum, et dans plusieurs musées européens (en Suède, aux Pays-Bas, en Suisse, au Danemark, en Allemagne), puis à la Biennale de São Paulo, et enfin à nouveau à New York, au Metropolitan Museum. Thomas Hoving, son directeur, a organisé sa présentation dans l'exposition *History Paintings – Various Aspects*, aux côtés de trois autres œuvres prestigieuses (*L'enlèvement des Sabines* de Nicolas Poussin, *la Mort de Socrate* de Jacques-Louis David, et *Washington Crossing the Delaware* d'Emanuel Leutze. L'événement, qui associe de manière inédite peinture ancienne et contemporaine, musée et collectionneur privé (Scull a écrit un texte pour le catalogue) a été programmé sans l'accord du conservateur de l'époque, Geldzahler, qui présente sa démission avant d'être réintégré dans ses fonctions. Voir Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, Tome 2 « Les années soixante », Éditions Carré, Paris 1990, p. 190-192.

¹⁸⁵ Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968.

¹⁸⁶ John Russell, Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, Thames and Hudson, Londres, 1969. Outre les essais d'introduction de chacun des deux auteurs, l'ouvrage reproduit quatre textes de Lawrence Alloway, John McHale et Robert Rosenblum, ainsi que de nombreuses déclarations d'artistes *pop*,

La lecture des nombreux articles consacrés par la presse culturelle aux expositions — nombreuses elles aussi — dévolues, dans les galeries et les musées, aux œuvres des artistes « pop » et « minimalistes » révèle que la perception du rapport entretenu par les tendances artistiques des années 1960 à l'histoire de l'art n'est pas sans ambivalence. La réception critique semble en effet tiraillée entre deux injonctions contradictoires, qui constituent en réalité les deux aspects d'une même « stratégie », partagée, en partie à leur insu sans doute, par les artistes et les critiques — en somme, les deux faces de la médaille de la reconnaissance. Il est remarquable que dès 1962 coexistent au sein des discours de réception critique une exaltation de la nouveauté et une fréquente recherche, s'accroissant au fil du temps, de mise en relation de l'art des « new realists » et des artistes « cool » avec les avant-gardes historiques. Cette volonté d'historicisation n'est pas « une » dans ses intentions et ses buts : d'un côté, l'évocation d'avant-gardes historiques ayant créé des précédents en termes d'intégration d'éléments issus de la culture industrielle, commerciale et populaire, permet d'asseoir la légitimité de ces pratiques et attitudes renouvelées dans le Pop Art et le Minimal Art. D'un autre côté ces mêmes avant-gardes peuvent être invoquées en tant que modèle glorieux d'une culture « authentique » que les provocations de l'art actuel tentent vainement d'égaliser, ne parvenant au mieux qu'à les singer.

Le processus d'historicisation des mouvements artistiques contemporains qui se met progressivement en place vers le milieu de la décennie œuvre ainsi pour les uns en faveur d'une volonté de légitimation, et simultanément traduit, chez les autres, une attitude de rejet et de dépréciation. Aussi il convient de revenir sur ces deux grandes phases de la réception critique que constituent d'une part la réception « à chaud », polarisée par l'opposition promotion / dénigrement, et d'autre part le processus d'historicisation proprement dit, qui s'est rapidement immiscé dans les discours critiques dont il est, au départ, difficile à distinguer, pour aboutir, dès la fin de la décennie, aux premières synthèses.

essentiellement des américains. Sur les 53 artistes dont les œuvres ont été exposées à Londres, on ne compte que 14 britanniques. Presque tous les autres sont américains ou vivent aux Etats-Unis.

E1.a) La chose « telle quelle »

Qu'elles soient positives ou négatives, et qu'elles portent sur le Pop Art ou sur le Minimal Art, les critiques formulées à l'occasions d'expositions de groupes ou de « one man show » font pratiquement toutes état — consciemment ou non — de traits spécifiques, partagés par ces deux tendances aux styles *a priori* antagonistes. On souligne la vulgarité des sujets retenus par les Pop artistes, et la banalité des matériaux qu'ils emploient, couplées à un manque ou une absence de savoir-faire, et l'ambiguïté politique de son contenu. Les arguments critiques portant sur le Minimal Art sont pratiquement les mêmes : banalité de la forme et de l'expérience esthétique proposée, absence de savoir-faire authentique et absence de contenu.

Ces critiques formelles, ces jugements de goût traduisent dans l'ensemble, tout au long de la décennie, la prise de conscience d'une transformation des conditions de l'expérience esthétique : les œuvres ne sont plus les signes d'un monde rêvé ou inventé par l'artiste, mais apparaissent désormais plutôt comme de simples objets parmi les objets, des choses « telles quelles ».

Ce caractère « direct » et ce sentiment d'une « perte » du contenu paraissent encore, en 1969, être les traits les plus significatifs d'un large pan de la création artistique des années 1960, aux yeux de Christopher Finch, l'un des auteurs des essais du catalogue de l'exposition *14 Sculptors : The Industrial Edge* :

« Le mythe de Pygmalion est finalement abandonné. L'artiste ne cherche plus à donner vie à quelque chose ; plutôt, il accepte ce qui existe, tel que c'est, et le présente d'une manière simple et directe. C'est vrai non seulement pour les « faiseurs d'objets », comme Judd et Morris, mais aussi d'un Pop artiste tel que Warhol. »¹⁸⁷

¹⁸⁷ « The myth of Pygmalion is finally abandoned. The artist no longer attempts to bring something to life ; rather he accepts what exists, for its own sake, and presents it in a simple and direct way. This is true not only of object makers, such as Judd and Morris, but also of a Pop artist, such as Warhol. » Christopher Finch, « Meaning and Specificity », in *14 Sculptors : The Industrial Edge*, catalogue de l'exposition au Walker Art Center, Minneapolis, 29 mai- 21 juin 1969. (Peter Alexander, Larry Bell, Ronald Bladen, Robert Grosvenor, Robert Hudson, Donald Judd, Craig Kauffman, Ellsworth Kelly, Robert Morris, Robert Murray, Richard Randel, Sylvia Stone, DeWain Valentine, David Weinrib. Essais par Barbara Rose, Christopher Finch, Martin Friedman), p. 11.

Bien qu'elle s'applique, chez Christopher Finch, à des artistes qui ont engagé et nourri des relations spécifiques à des matériaux industriels et donc davantage « séculiers » que les matériaux conventionnels de l'art (plâtre, argile, bronze, marbre...), cette perception n'est pas neuve. Dès le mois de décembre 1962, le caractère beaucoup plus direct, littéral, de la production artistique américaine est pointé par Sidney Tillim — pourtant peu enclin à éprouver une sympathie quelconque envers ce qui deviendra bientôt le Pop Art — dans son compte-rendu de l'exposition *The New Realists* :

« En attendant, si l'américanisation (chose terrible) de l'Europe a consterné les gardiens de la culture à l'étranger, pourquoi l'art 'pop' devrait-il faire fureur parmi les Européens les plus susceptibles d'en être choqués — les artistes ? C'est probablement à cause de cette délicate ironie que les Américains dominent l'exposition. (...) Il n'y a chez les Américains rien de surréel, rien qui soit enveloppé par l'ennui. Ils vous livrent la chose elle-même — pow ! »¹⁸⁸

Bien que fort critique à l'égard des nouvelles tendances exposées dans *The New Realists*, Tillim argue d'une supériorité des artistes américains sur leurs homologues européens — une sorte de supériorité dans l'aculturation, qui repose essentiellement sur le plus haut degré d'efficacité visuelle de leurs œuvres. L'ironie de son analyse est qu'elle même joue de cette recherche d'efficacité : utilisant le même type de vocabulaire de publicité ou de bandes-dessinées que celui qu'intègre alors Roy Lichtenstein dans ses tableaux, l'expérience des œuvres des *News Realists* américains peut ainsi se resumer, sous la plume du critique, à cette seule onomatopée : *pow !*

Cette efficacité tient sans doute à l'existence d'un contexte social et culturel spécifique aux Etats-Unis, alors largement en avance sur l'Europe sur le plan du développement de la société de consommation, des mass-media et de la publicité — développement qui conduit à la transformation des conditions de perception du monde par les jeunes artistes. C'est cet aspect que souligne Jules Langsner dans

¹⁸⁸ « Meanwhile, if the 'Americanization' (terrible thing) of Europe has appalled the popes of culture abroad, why should 'pop' art be the rage among the Europeans most likely to be offended — the artists ? It is probably because of this ticklish irony that the Americans dominate the exhibition. (...) There is nothing Surreal, nothing coated with ennui, about the Americans. They give you the thing itself — pow ! » Sidney Tillim, « New York Exhibitions. In the Galleries : 'The New Realists' », *Arts Magazine*, décembre 1962, p. 44.

son compte-rendu de l'exposition *New Paintings of Common Objects*¹⁸⁹ en septembre 1962. Il établit un rapprochement étonnant entre l'artiste *pop*, le « Bon Sauvage » mythique des *Essais* de Montaigne¹⁹⁰, et la figure de l'homme primitif à la perception prétendûment naïve de son environnement naturel élaborée par Jean-Jacques Rousseau¹⁹¹. Langsner avance l'idée selon laquelle la société de consommation constitue désormais le véritable « état de nature » de l'artiste *pop* :

« La célébration d'objets banals spécifiques à notre civilisation mécanisée constitue un primitivisme à la Jean-Jacques Rousseau à rebours. L'impulsion est la même, simplement renversée, tant et si bien que le revirement avec l'âge technologique a poussé les partisans du genre à se délecter de ce que les gardiens de la culture sont supposés dédaigner comme banal et indigne d'attention. Au lieu du Bon Sauvage heureux et insouciant à l'état de nature, l'artiste s'est tourné vers des objets méprisés dans son environnement quotidien. Malheureusement, si le mobile justifiant cet effort est louable, les œuvres découlant de cette impulsion sont insuffisantes du point de vue esthétique. Pour le spectateur, (...) l'entreprise a peut-être une portée, mais pas en tant que peinture ou sculpture... »¹⁹²

Soulignant le manque d'engagement, de la part des artistes *pop*, dans la forme — c'est-à-dire dans le contenu, ici « insuffisant d'un point de vue esthétique » —, l'analyse de Langsner valide encore la visée transcendantale — ou, au moins, spirituelle — de l'art. Mais ce passage pointe surtout — sans doute malgré lui — un

¹⁸⁹ Jules Langsner, « Los Angeles Letter », *Art International*, septembre 1962. Compte-rendu de l'exposition *The New Paintings of Common Objects*, Pasadena Art Museum, 1962. Artistes présentés : Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Edward Ruscha, Robert Dowd, Phillip Hefferton, Joe Goode, Wayne Thiebaud.

¹⁹⁰ Michel de Montaigne, *Essais*, 1580-1588.

¹⁹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

¹⁹² « The celebration of common objects particular to our mechanized civilization represents a Jean-Jacques Rousseau primitivism in reverse. The impulse is the same, merely turned around, so that revulsion with the technological age has prompted the advocates of the genre to delight in what the custodians of culture are supposed to despise as ordinary and unworthy of attention. Instead of the happy care-free Noble Savage in a state of nature, the artist turns to despised objects in his everyday surroundings. Unhappily, while the motive sprung for the effort is commendable, the works resulting from the impulse are insufficient esthetically. So far as this viewer is concerned, (...) the enterprise may have significance, but not as painting or sculpture... ». Jules Langsner, « Los Angeles Letter », *Art International*, septembre 1962.

changement dans les conditions de l'expérience du monde qui ne peut plus se faire dans un rapport direct aux choses, mais nécessairement à travers le désir et la consommation d'objets produits industriellement en masse et promus par la publicité. Le monde des objets et de leur image s'est substitué au monde « naturel », dans un motif en quelque sorte « pré-debordien », ou une prémisse déjà postmoderne.

La critique formaliste, telle qu'elle transparaît de l'analyse de Langsner, est énoncé avec beaucoup plus de force et de radicalité, comme on pouvait s'y attendre, par Greenberg et Kozloff. Pour eux, la mise en avant de la nouveauté par le Pop Art n'est que superficielle et masque en fait une absence de véritable nouveauté, laquelle ne peut se fonder que sur un engagement fort dans la forme, la préoccupation constante de fournir un *contenu* à l'œuvre. Comme pour leurs partisans et défenseurs qui s'en servent afin de prouver sa légitimité, Greenberg et Kozloff ont recours aux exemples tirés de l'Histoire de l'art européenne et américaine pour asseoir leur démonstration selon laquelle le nouvel art ne saurait en aucun cas prétendre à la même grandeur que l'art moderniste.

Le manque d'engagement dans la forme du Pop Art — puis du Minimal Art — va de pair avec sa contamination par la publicité et la production industrielle. Ce qui revient à dire que les œuvres *pop* et *minimal* ont perdu toute pertinence au regard des conceptions esthétiques modernistes (dimension critique réflexive, « qualité » et « contenu », autonomie et pureté du médium). Ainsi que le déplore Max Kozloff dès le printemps 1962 :

« D'une part, il y a l'introduction de techniques de merchandising et « d'adresse directe » dans l'art, un phénomène plus sinistre encore que l'influence comparable de De Stijl et du Bauhaus sur les devantures de magasins et les étalages de vitrines il y a plusieurs années. D'autre part, ces curieuses impostures plutôt désespérées dont je parle. (...) »

Malgré leurs bonnes ou moins bonnes fréquentations, il y a dans ces ultimes vulgarités un dilemme moral implicite, qui, on peut le dire, est complètement absent chez leur plus illustre prédécesseur, Davis. Il serait faux, par exemple, de les imaginer autant dévoués à l'autonomie picturale, à la véritable énergie de la forme et de la composition, que lui pouvait l'être. Au contraire, ils dépendent trop du caractère repoussant leur imagerie, de sorte que ces artistes si naturellement désireux de

reconnaissance font leur publicité auprès du public avec les seuls moyens du battage publicitaire. »¹⁹³

Kozloff souligne ensuite la relative ambiguïté du rapport des artistes au caractère kitsch de leur propre art et de ses modèles populaires. Il critique enfin le fait que ces artistes se satisfont de la chose telle quelle, sans chercher à la déplacer ou à la transformer en fonction des spécificités de l'autonomie picturale.

Sous la plume de Greenberg, on trouve esquissés, au détour de son essai de 1962 « *After Abstract Expressionism* », les principaux axes de la réception critique du Pop Art et du Minimal Art : référence à Dada, banalité, relation avec l'environnement industriel, proximité avec l'objet. Y poursuivant sa défense de la peinture moderniste en montrant les plus récentes formulations dans l'abstraction des tendances *Color Field* et *Hard Edge*, il conclut par une charge contre un pan entier de l'art, celui qui, précisément, est produit par :

« ... ces autres artistes dans ce pays qui se sont engagés à présent dans le « néo-dada » (exception faite de Johns), ou le collage-construction, ou les commentaires ironiques des banalités de l'environnement industriel. Ils ont moins que personne rompu avec le bon goût. Quelque nouvel objet qu'ils représentent ou incorporent à leurs œuvres, aucun d'eux n'a pris de risque avec la couleur ou le dessin que les cubistes ou les expressionnistes abstraits n'avaient pris avant eux (on peut voir ce qui arrive, lorsqu'un vrai risque est pris avec la couleur, avec le dégoût choqué que la peinture « pure » de Jules Olitski provoque chez les artistes new-yorkais). »¹⁹⁴

¹⁹³ « On one hand, you have the injection of merchandising and « direct mail » techniques into art, a phenomenon much more sinister than the corresponding influence of De Stijl and the Bauhaus upon store fronts and displays windows several years ago. And on the other, these curious and rather desperate impersonations, of which I spoke. (...) With all their more or less good company, however, there is a moral dilemma implicit in these latest vulgarities which is completely lacking in, say, their great precursor, Davis. It would be erroneous, for example, to imagine them quite as dedicated to pictorial self-sufficiency, to sheer energy of form and composition, as he. On the contrary, they depend too much on the repulsiveness of their imagery, so that artists as naturally desirous of recognition as they are, « hardsell » the public by means only of hardsell. » Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

¹⁹⁴ « ... those other artists in this country who have now gone in for « Neo-Dada » (I except Johns), or construction-collage, or ironic comments on the banalities of the industrial environment. Least of all have *they* broken with safe taste. Whatever novel object they represent or insert in their works, not one of them has taken a chance with colour or design that the Cubists or Abstract Expressionists did

Greenberg détourne ici habilement la notion de nouveauté, de choc — et jusqu'aux réactions de dégoût — en en faisant l'attribut d'une figure artistique contemporaine dont l'œuvre s'inscrit pleinement dans l'esthétique moderniste, mais qui peine alors à accéder à une véritable reconnaissance critique et publique. Au fond, ce qui transparaît dans cette critique, c'est l'absence de pertinence de ce que Greenberg rassemble sous le vocable « néo-dada » (Assemblage et Pop Art) au regard des critères esthétiques propres aux conceptions modernistes (dimension critique réflexive, exigence de « qualité », importance du « contenu »). C'est aussi en grande partie ce qui sous-tend la comparaison établie par Max Kozloff, dans son article « ...the New Vulgarians », quelques mois avant que ne paraisse l'essai de Greenberg.

C'est également ce qui transparaît de la critique, exactement contemporaine de l'essai de Greenberg, de l'œuvre de Claes Oldenburg par Michael Fried. Celle-ci est sans appel. Reprochant à l'artiste la désinvolture avec laquelle ses sculptures sont réalisées :

« rien dans l'œuvre d'Oldenburg ne m'a fait ignorer combien la pensée derrière les pièces était fragile et bien souvent, à quel point leur réalisation était peu soignée »¹⁹⁵, il souligne l'insuffisance du contenu — lequel est lié, dans la perspective moderniste, à l'engagement de l'artiste dans la forme :

« s'il existe un principe intellectuel commun à ce hamburger géant en toile à voile rembourré, ce calendrier rembourré, ces pantalons démesurés, ces œufs au plat en plâtre de Paris, et ces cigarettes en plâtre dans un vrai cendrier, je ne l'ai pas trouvé. »¹⁹⁶

not take before them (what happens when a real chance is taken with colour can be seen from the shocked distaste that the « pure » painting of Jules Olitski elicits among New York artists). » Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », *Art International*, VI, n°8, 25 octobre 1962 (p. 24-32). Reproduit p. 121-134 *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 « Modernism With a Vengeance ». Extrait p. 133-134.

¹⁹⁵ « nothing of Oldenburg's forced me to ignore how shaky the thought behind his pieces was, and, often, how slapdash their execution. » Michael Fried, « New York Letter : Oldenburg, Chamberlain », *Art International* # 6, octobre 1962, p. 74-76. Reproduit in Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1997, p. 216.

¹⁹⁶ « if there is an intellectual principle common to this giant, stuffed-sailcloth hamburger, stuffed calendar, outsized trousers, plaster of Paris fried eggs, and plaster cigarettes in a real ashtray, I

Pour Michael Fried, l'œuvre d'Oldenburg souffre en effet d'une absence de propos philosophique, au contraire de celle de Marcel Duchamp — ce qui permet de mesurer le peu de cas que le critique fait de l'œuvre d'Oldenburg, dans la mesure où il est clair que l'œuvre de Duchamp constitue elle-même une sorte de repoussoir des positions critiques et esthétiques de Fried. Quoi qu'il en soit, de ce manque d'engagement dans la forme et de cette absence de contenu philosophique, ne demeurent que des objets ordinaires, des motifs disparates qui, n'étant pas significativement transformés par l'activité artistiques, réduisent les œuvres aux choses elles-mêmes.

Le contraste est grand avec la critique élogieuse que Michael Fried consacre, dans la suite de la même chronique, à l'œuvre du sculpteur John Chamberlain exposée dans un « group show » chez Leo Castelli. Sont alors soulignées les qualités d'équilibre et de sens de l'espace, la subtilité changeante du volume, l'ambiguïté intéressante entre l'intérieur et l'extérieur... L'emploi de tôle automobile « ready-made » est signalé, mais ne fait l'objet d'aucun commentaire particulier : depuis David Smith, la chose est certainement devenue « acceptable » au sein de la critique moderniste. Avec John Chamberlain, Michael Fried semble retrouver ses repères, perdus lorsqu'il tente d'appliquer des critères formalistes inopérants face à l'œuvre d'Oldenburg — sa critique de la façon dont les pièces sont exécutées semble d'ailleurs être une scorie de l'idée de « qualité » chère à Greenberg.

La position de Michael Fried vis-à-vis de l'œuvre de Warhol est, dans un premier temps au moins, plus nuancée. À l'occasion de l'exposition que lui consacre la Stable Gallery en 1962, il concède en effet se sentir touché

« par (ses) icônes merveilleuses, émouvantes et vulgaires de Marilyn Monroe »¹⁹⁷.

Il salue, certes avec réserve, l'habileté technique de l'artiste, et procède à une brève mais attentive description de la façon dont il pense que les œuvres ont été réalisées — ce doit être alors le seul à se donner cette peine. Toutefois, il lui reproche

haven't found it. » Michael Fried, « New York Letter : Oldenburg, Chamberlain », *Art International* #6, octobre 1962, p. 74-76. Reproduit in Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1997, p. 216.

¹⁹⁷ Michael Fried, « New York Letter », *Art International*, décembre 1962, p. 57. Traduction in *Les années Pop*, catalogue de l'exposition au Musée National d'Art Moderne, Paris, 2001, document n° 62.10.

toutefois son insouciance et son désintérêt pour « la bonne peinture ». Il va plus loin encore, précisant que Warhol

« est capable de présenter des choses qui sont franchement mal peintes rien que pour le bonheur de l'image représentée. De fait, le succès que rencontrent certaines toiles ne dépend qu'en partie (et sans doute encore trop au goût de Warhol lui-même) de la maîtrise de la technique picturale. Il est plus encore fonction du thème choisi, de l'image particulière sélectionnée pour la reproduction — ce qui laisse le peintre sans défense face aux dangers d'une évanescence contre laquelle il ne peut rien. »¹⁹⁸

Le problème posé par les œuvres de Warhol à Michael Fried est donc double : d'une part il n'y trouve pas son compte de « bonne peinture » — c'est-à-dire une peinture non pas nécessairement virtuose, mais répondant aux impératifs formalistes — ; d'autre part, et en conséquence, l'œuvre peine à exister davantage, ou à un autre niveau, que la chose ou l'image qu'elle prend pour sujet ou modèle.

L'année suivante, Michael Fried se montre encore beaucoup plus sévère à l'égard de Lichtenstein. Il relègue l'œuvre de ce dernier au rang de simple divertissement à la mode. Lichtenstein, écrit-il, est

« l'un des artistes actuels les plus amusants, mais je ne suis pas certain qu'il soit davantage. »¹⁹⁹

Encore un fois, il laisse transparaître des critères modernistes de qualité et de contenu, mais surtout,

« Ce (qu'il) reproche à Lichtenstein, ce n'est pas que ses toiles soient laides ou que leur contenu soit vulgaire, mais bien plutôt qu'elles sont banales... »²⁰⁰

C'est-à-dire qu'une fois encore — comme pour Warhol —, l'artiste ne s'est pas suffisamment engagé sur le plan formel ; son œuvre n'opère pas de transformation artistique significative de son sujet. En conséquence, c'est celui-ci qui occupe le premier plan et focalise l'attention, au détriment de l'autonomie et de la réflexivité de la peinture.

¹⁹⁸ Michael Fried, « New York Letter », *Art International*, décembre 1962, p. 57. Traduction in *Les années Pop*, catalogue de l'exposition au Musée National d'Art Moderne, Paris 2001, document n° 62.10.

¹⁹⁹ Michael Fried, « New York Letter », *Art International*, décembre 1963, p. 66.

²⁰⁰ Michael Fried, « New York Letter », *Art International*, décembre 1963, p. 66.

Le critique et artiste John Coplans développe au contraire, dans son article « The New Painting of Common Objects »²⁰¹, une vision positive de la trivialité, de la superficialité ou du prétendu « manque de contenu » des œuvres *pop* — manque de contenu qui tient pour l'essentiel à l'absence de l'impératif moderniste de transformation du sujet dans l'œuvre qui lui confère ainsi une dimension esthétique digne d'intérêt. Pour Coplans, qui inscrit sa critique dans une perspective historique, ce sont les œuvres des artistes modernes qui ont été entraînées vers une forme de trivialité de la forme et du contenu. En effet, il y a toujours selon lui, chez Mondrian, Dali, Ernst ou Klein, une forme de justification théorique nécessaire à la compréhension complète du travail, puisque la logique de telles œuvres ignore volontairement le contexte visuel qui les environne. Or, pour lui, la valeur esthétique d'une œuvre ne se mesure pas au savoir, à la pensée ou la hauteur des ambitions philosophiques de son auteur :

« Aucune nouveauté philosophique ni modernisme métaphysique n'ont jamais été nécessairement liés à l'art le plus profond. La compréhension intuitive de cette position distingue au plus haut point les artistes américains de leurs homologues européens, et le résultat a été un art répondant directement à la vie plutôt qu'à des « problèmes ». La stupidité proverbiale des plus jeunes artistes de la Côte Ouest, par exemple, est non seulement le reflet de leur profonde compréhension du mensonge de l'évolution du progrès, mais aussi une affirmation, fondée sur le Jazz et la poésie Beat, que l'art surgit directement de la vie, avec toute son angoisse. »²⁰²

Non sans une certaine ironie, Coplans renverse ainsi l'idée même de trivialité attachée au Pop Art, en l'attribuant à l'art moderne, puisque précisément, on ne pourrait reprocher aux œuvres *pop* d'ignorer le contexte dont elles sont issues et au

²⁰¹ John Coplans, « The New Painting of Common Objects », compte-rendu de l'exposition éponyme organisée par Walter Hopps au Pasadena Art Museum, et rassemblant des œuvres de Lichtenstein, Dine, Warhol, Hefferton, Robert Dowd, Ruscha, Joe Goode et Wayne Thiebaud ; *Artforum*, novembre 1962.

²⁰² « Neither philosophical newness nor modernism of metaphysics has ever necessarily led to the deepest art. The intuitive understanding of this position differentiates to a great degree the American artist from his European counterpart and the result has been an art of direct response to life rather than to « problems ». The proverbial dumbness of most younger artists on the West Coast, for example, is a reflection not only of their deep understanding of the lie of the evolution of progress, but also an affirmation of the basis of both Jazz and Beat poetry, that art springs directly from life, with all its anguish. » John Coplans, « The New Painting of Common Objects », *Artforum*, novembre 1962.

sein duquel elles prennent place. Il leur attribue en outre une qualité *a priori* spécifique à l'Expressionnisme Abstrait, en mettant en relief « l'angoisse » de la vie que traduisent les peintres des objets ordinaires, et en faisant explicitement le lien avec le Jazz et la littérature Beat, particulièrement présents sur la Côte Ouest des Etats-Unis depuis les années 1950.

Richard Wollheim, dans son important essai « Minimal Art » (1965), propose un angle d'analyse très particulier. Il trace une perspective historique assez ample, dont l'argument principal est énoncé dès l'introduction de son essai :

« Si on observe la situation de l'art récent, tel qu'il a pris forme depuis, disons, les cinquante dernières années, on se rend compte de l'acceptation croissante accordée à une classe d'objets qui, bien que disparates de bien des manières — l'apparence, l'intention, l'impact moral — ont aussi en commun un élément ou un aspect en commun. Et on pourrait l'exprimer en disant qu'ils ont un contenu d'art minimal : c'est-à-dire que soit ils sont en eux-mêmes indifférenciés à un degré extrême et recèlent ainsi très peu de contenu d'aucune sorte, soit la différenciation qu'ils exposent, et qui peut être dans certains cas tout à fait considérable, ne vient pas de l'artiste mais d'une source non-artistique, comme la nature ou l'usine. »²⁰³

Wollheim applique ce critère de contenu minimum aux œuvres d'artistes fort différents : des *Ultimate Paintings* de Reinhardt aux *Combines* de Rauschenberg, en passant par les ready-mades non assistés de Duchamp. Ces œuvres posent toutes la question de leur propre validité en tant qu'œuvre d'art. Il se livre alors à une habile analyse qui aboutit à l'énoncé de deux propositions concernant la statut artistique de l'œuvre :

²⁰³ « If we survey the art situation of recent times, as it has come to take shape over, let us say, the last fifty years, we find that increasingly acceptance has been afforded to a class of objects that, though disparate in many ways — in looks, in intention, in moral impact — have also an identifiable feature or aspect in common. And this might be expressed by saying that they have a minimal art-content : in that either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exhibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist but from a nonartistic source, like nature or the factory. » Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 387.

« Les œuvres d'art ne sont pas des modèles, à partir desquels pourraient être fait un nombre indéfini d'exemplaires. »²⁰⁴

« Il ne pourrait pas exister plus d'une œuvre d'art qui soit un exemplaire d'un modèle donné. »²⁰⁵

Ce second principe fait l'objet d'une précision : il doit être distingué d'une autre proposition, qui semble proche :

« Il ne devrait pas exister d'œuvre d'art qui soit un modèle dont il y aurait plus d'un exemplaire. »²⁰⁶

Cette dernière proposition impliquant en effet que toute œuvre d'art cesserait d'en être une une fois copiée.

Mais peut-être davantage que l'unicité de l'œuvre d'art — ou plutôt, l'unité que l'œuvre d'art réalise entre modèle et exemplaire — en tant que critère fondamental de son statut artistique, Wollheim avance l'idée selon laquelle la question de la validité d'un travail comme œuvre d'art est étroitement associée à l'effort et au travail visibles fournis par l'artiste :

« Je soupçonne que notre principale raison de résister à l'affirmation du Minimal Art est que ses objets échouent à éliminer ce que nous sommes venus à considérer au cours des siècles comme un ingrédient essentiel dans l'art : le travail, ou l'effort manifeste. (...) On peut avoir le sentiment que Reinhardt ou Duchamp n'ont rien, ou pas assez, *fait*. »²⁰⁷

Wollheim avance l'idée que cette conception de l'œuvre d'art attachée à la quantité de travail fourni par l'artiste est inopérante, non seulement face aux œuvres contemporaines, mais également pour les œuvres plus anciennes. Il opère un

²⁰⁴ « Works of fine art are not types, of which there could be an indefinite number of tokens », Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965.

²⁰⁵ « There could not be more than one work of fine art that was a token of a given type », Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965.

²⁰⁶ « There could not be a work of fine art that was a type of which there was more than one token », Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965.

²⁰⁷ « I suspect that our principal reason for resisting the claims of Minimal Art is that its objects fail to evince what we have over the centuries come to regard as an essential ingredient in art : work, or manifest effort. (...) Reinhardt or Duchamp, it might be felt, *did* nothing, or not enough. » Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 395.

glissement qualitatif en avançant l'idée selon laquelle les œuvres de Duchamp autant que celles de Reinhardt amènent à s'interroger sur la nature même de ce que l'on appelle « travail » dans l'activité artistique. La position de Wollheim est moins celle du polémiste ou du critique cherchant à défendre tel ou tel autre critère de goût, que celle du philosophe s'interrogeant sur les problèmes ontologiques que posent les œuvres d'art qu'il appelle « minimales ». En effet, si ces dernières mettent à mal les conceptions traditionnelles de l'œuvre d'art, c'est précisément parce qu'elles paraissent n'être que des « choses », telles qu'elles se présentent au regard, sans qu'il s'en exprime ni intention, ni sentiment, ni ambition esthétique, ni valeur morale, ni savoir-faire. Il s'agit néanmoins d'une forme de défense, puisqu'il valide ces propositions, sinon pour juger de leur qualité intrinsèque, mais au moins sur le principe de leur validité en tant qu'œuvres d'art — en dépit de leur caractère de simples « objets ».

Barbara Rose, dans « ABC Art » souligne la proximité du Minimal Art avec le Pop Art, se fondant sur leur démarche commune visant à « enlever tout contenu », et à mettre l'accent sur la monotonie, la neutralité, la redondance²⁰⁸. L'œuvre d'art est une chose, qui ne suggère rien d'autre qu'elle même²⁰⁹. L'interprétation de Barbara Rose semble chercher à vouloir transformer la « banalité » attribuée au Pop Art et au Minimal Art (leur « littéralisme », aurait écrit Michael Fried) en recherche consciente d'autoréférentialité radicale — dans une sorte de tentative, curieuse et peut-être ironique, de « rattrapage » moderniste de ces mouvements. Barbara Rose ne semble en outre pas voir « moins » dans le Minimal Art que dans l'Expressionnisme Abstrait, mais y décèle un type d'expression qui joue sur un mode différent :

²⁰⁸ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 274-297. Traduction in Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris, 1979, p. 76.

²⁰⁹ Barbara Rose, « ABC Art », « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 274-297. Traduction in Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris, 1979, p. 79.

« Ces jeunes artistes s'efforcent, sans conteste, de supprimer ou d'enlever tout contenu de leurs œuvres. Il est clair également qu'ils veulent faire un art qui soit aussi monotone, neutre et redondant que possible. »²¹⁰

« Pour le spectateur, c'est souvent très déroutant. Vis-à-vis d'un pareil néant, il fait quand même l'expérience de quelque chose, et habituellement de quelque chose d'assez frustrant. Il m'est souvent arrivé de penser qu'à regarder ces grandes choses muettes et vides, si désireuses de masquer leur identité artistique qu'elles se faisaient passer pour des objets, on éprouvait un sentiment de désarroi. Ce qu'on ressent peut-être, c'est que, par opposition à la plénitude flamboyante et baroque de la génération précédente hantée par l'Angoisse, le creux et la stérilité du vide ont une certaine expressivité poignante, bien qu'étouffée. »²¹¹

Elle écrit, au sujet des œuvres de Judd et Morris :

« On n'y trouve aucune volonté de transcender la matière dans un sens métaphysique ou métaphorique. Ainsi, la chose n'est pas censée « signifier », semble-t-il, autre chose que ce qu'elle est : c'est-à-dire qu'elle n'est pas censée suggérer autre chose qu'elle-même. »²¹²

Chez Michael Fried, le nœud problématique se situe dans l'équilibre — ou le déséquilibre — entre ce qu'il appelle forme littérale (la silhouette du support pictural) et la forme dépeinte (les contours des éléments intrinsèques au tableau). La « forme en tant que telle », c'est pour lui le

²¹⁰ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 274-297. Traduction in Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris, 1979, p. 76.

²¹¹ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 274-297. Traduction in Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris, 1979, p. 76.

²¹² Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 274-297. Traduction in Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris, 1979, p. 79.

« medium au sein duquel sont faits des choix relatifs à la forme tant littérale que dépeinte, et où ces choix sont rendus sensibles les uns aux autres »²¹³.

Dans les tableaux « à bandes » de Frank Stella, c'est la forme littérale qui prime et semble déterminer le contenu formel de l'œuvre. Mais dans ses tableaux des années 1965-66, le conflit ou la tension dialectique entre illusionisme de la forme dépeinte et forme littérale est à nouveau à l'œuvre, de même que dans les œuvres de Kenneth Noland et Jules Olitski, où les peintres se confrontent à la forme littérale mais introduisent une tension dialectique avec la forme dépeinte : Noland, par la force des éléments colorés qui tendent à réduire la présence des bords du tableau ; Olitski, par le caractère arbitraire des limites du champ coloré. Michael Fried a bien conscience de la pierre d'achoppement que constituent les tableaux « à bandes » et les polygones de Stella dans le débat entre les héritiers du modernisme (dont il fait partie) et les « littéralistes » (dont Judd apparaît à ses yeux comme chef de file et théoricien). Michael Fried ayant formulé avec précision la relation et la distinction qu'il opère entre ces deux conceptions qui s'affrontent, qu'on me permette de le citer ici assez longuement :

« ... pour certains artistes plus jeunes, tout conflit entre littéralité du support et illusion est intolérable, de sorte que l'avenir de l'art réside à leurs yeux dans la création d'œuvres dont la caractéristique première sera d'être *entièrement littérales* — en quoi elles « excèderont » la peinture. Il est évident, je l'espère, que ce que je nomme sensibilité littéraliste est elle-même un produit, ou un sous-produit, de l'évolution de la peinture moderniste — plus exactement, de la prise en compte toujours plus explicite de la littéralité du support, laquelle est un élément essentiel de cette évolution. Mais je dois préciser que la littéralité telle que l'isolent et l'hypostasient les tableaux d'un Donald Judd ou d'un Larry Bell n'a rien à voir avec la littéralité dont il est pris acte dans la peinture la plus avancée des siècles passés : ce n'est pas la *littéralité du support*. Par ailleurs, « hypostasier » et « prendre acte de » sont deux choses différentes. Le problème persistant de savoir *comment* prendre acte de la littéralité du support — sur quel geste décisif — compte au moins autant, pour l'évolution de la peinture moderniste, que le seul fait de sa littéralité, et c'est un problème que, loin

²¹³ Michael Fried, « Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons », *Artforum* n°5, novembre 1966, p. 18-27. Traduction in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, NRF Essais, Gallimard, Paris 2007 (chapitre III « Frank Stella : forme et conviction », extrait p. 69.

d'avoir résolu, les artistes en question ont éliminé. On ne peut dire de leurs œuvres qu'elles *prennent acte* de la littéralité : tout au plus, qu'elles *sont littérales*. (...)

Michael Fried en vient ensuite aux œuvres de Frank Stella :

Parce que les tableaux à bandes de Frank Stella, notamment ceux qui utilisent la poudre métallique, illustrent l'effort le moins équivoque et le moins conflictuel, dans toute l'histoire du modernisme, pour prendre acte de la littéralité de la forme, ils ont une importance capitale dans la perspective littéraliste que je viens d'esquisser : d'une part en tant qu'exemples extrême d'une évolution potentielle au sein de la peinture moderniste — vers une affirmation de plus en plus explicite de la littéralité comme fin en soi —, d'autre part, parce qu'il contribuent à rendre cette évolution visible, voire, en premier lieu, discutable. Les tableaux de Stella comptent parmi les dernières œuvres que les littéralistes — Judd, par exemple — peuvent accepter quasiment sans réserve, en grande partie parce que l'ambition d'aller au-delà du tableau — de poursuivre dans le sens de ce qu'il implique — a beaucoup influencé le choix qu'ont fait ces mêmes artistes d'abandonner la peinture. »²¹⁴

Les tableaux de Stella sont sans doute les œuvres modernistes qui vont le plus loin dans la direction de la « chose elle-même » que les Pop artistes exposent selon Sidney Tillim, et dont Michael Fried déplore la banalité. Ce dernier « sauve » toutefois Frank Stella, en raison de l'évolution de son travail dans les années 1965-66, davantage compatible avec l'idée d'une tension dialectique entre forme littérale et forme dépeinte. Mais il pose les bases de sa critique de ce qu'il appelle « littéralisme », et qu'il développe dans son fameux essai « Art and Objecthood » paru en 1967.

E1.b) L'enjeu de l'« américanité »

Un autre aspect particulièrement saillant de la réception critique du Pop Art et du Minimal Art est l'accent récurrent mis sur la notion de spécificité américaine. Un exemple précoce de ce type de distinction est fourni, dès novembre 1961, par le

²¹⁴ Michael Fried, « Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons », *Artforum* n°5, novembre 1966, p. 18-27. Traduction in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie*

compte-rendu peu élogieux²¹⁵ que Vivien Raynor donne de l'exposition *The Art of Assemblage*, organisée par William Seitz au MoMA. L'auteur pense déceler — jusqu'à la caricature grotesque — des particularismes nationaux dans les œuvres des artistes européens et américains rassemblés. Tinguely, parce qu'il est Suisse, devient ainsi une sorte d'horloger fou ; l'urinoir de Duchamp manifeste évidemment un trait d'esprit « gaulois » ; mais la vraie différence se trouve entre les œuvres européennes et américaines. Même si l'auteur ne se montre pas particulièrement sensible à l'art des « assemblagistes », elle concède la supériorité aux Américains, car les Européens « continuent à travailler d'une manière ordonnée, presque classique, avec peut-être de nouveaux matériaux amusants, mais c'est tout. »²¹⁶

Le parti pris favorable aux artistes américains se fait particulièrement sentir dans certains des exemples choisis. Si les collages de papiers colorés de Kurt Schwitters semblent n'avoir pour l'auteur qu'une valeur historique proche de celle des vieux programmes de théâtre, elle salue en revanche, malgré les réserves dont fait preuve son article, la combine-painting intitulée *Canyon* (1959). Elle va jusqu'à comparer Rauschenberg à un « Degas des assemblagistes », alors que l'on connaît sa dette envers les collages de Schwitters — davantage avérée sans doute, et bien plus directe, que celle de Degas. Nous reviendrons plus loin et plus en détail sur la recherche et la construction, par les critiques et les historiens, d'un corpus de « sources » auxquelles puisent les nouvelles œuvres des années 1960. Quoi qu'il en soit, mettant de côté le peu de goût qu'elle semble éprouver pour l'art de l'assemblage, Raynor ne manque pas d'affirmer que :

« les pièces qui se rapprochent le plus d'œuvres d'art, créant une nouvelle vie à partir de la mort de leurs composants, viennent de ce côté-ci (de l'Atlantique). (...) les

contemporaine, NRF Essais, Gallimard, Paris 2007 (chapitre III « Frank Stella : forme et conviction », extraits p. 83-84.

²¹⁵ Vivien Raynor, « The Current Scene. The Art of Assemblage », *Arts Magazine*, novembre 1961, p. 18-19.

²¹⁶ « They are still working in an orderly, almost classical way, with amusing new materials perhaps, but that's all. » Vivien Raynor, « The Current Scene. The Art of Assemblage », *Arts Magazine*, novembre 1961, p. 18-19.

avantages, malheureusement, semblent avoir échoué à la seconde génération de néo-assemblagistes américains — en dépit d’eux-mêmes. »²¹⁷

Au début des années 1960, les partisans de ce qui est d’abord appelé « New Realism » — avant que ne se généralise l’emploi du terme Pop Art, importé de Grande-Bretagne par le critique Lawrence Alloway émigré aux États-Unis — développent une vision positive de la rupture historique et culturelle qu’il initie à leur yeux. Ils en exaltent la nouveauté, la jeunesse, la force et le caractère spécifiquement américain. Mais n’est-ce pas déjà « cette folle sensation d’Amérique »²¹⁸ que décelaient et exaltaient, sous la plume de Jack Kerouac, les photographies de Robert Frank rassemblées en 1951 dans le livre *Les Américains* ?

Ce caractère « américain » fait également l’objet de « revendication » de la part de certains artistes — ce dont témoigne la réponse du peintre Robert Indiana à un questionnaire du MoMA, qui a acquis en 1961 son tableau *The American Dream* :

« Q : ‘Dans votre ascendance, votre nationalité ou votre environnement, qu’est-ce que vous considérez important pour la compréhension de votre art ?’

R : ‘Seulement que je suis Américain. Seulement que j’appartiens à ma génération, trop jeune pour le réalisme régional, le surréalisme, le réalisme magique et l’expressionnisme abstrait et trop vieux pour retourner à la figure... J’entends être un peintre américain, pas un internationaliste parlant un Esperanto visuel spécieux ; peut-être bien que je veux être un Yankee. *Cuba or not Cuba.*’ »²¹⁹

²¹⁷ « the pieces that are nearest to being works of art, creating new life out of the death of their components, come from this side. (...) the advantages seem, sadly, to have been inherited by the American, second generation of neo-assemblers — in spite of themselves. » Vivien Raynor, « The Current Scene. The Art of Assemblage », *Arts Magazine*, novembre 1961, p. 18-19.

²¹⁸ « Introduction », Jack Kerouac (traduction Michel Deguy), in Robert Frank, *Les Américains*, Paris, Delpire, 1951.

²¹⁹ « Q : ‘What in your ancestry, nationality or background do you consider relevant to an understanding of your art ?’ A : ‘Only that I am American. Only that I am of my generation, too young for regional realism, surrealism, magic realism and abstract expressionism and too old to return to the figure... I propose to be an American painter, not an internationalist speaking some glib visual Esperanto ; possibly I intend to be a Yankee. Cuba or not Cuba.’ » La dernière phrase est un trait d’humour faisant évidemment référence au fiasco du débarquement organisé par la C.I.A. de troupes contre-révolutionnaires dans la Baie des Cochons en avril 1961. Questionnaire cité (p. 34) par Sidney Tillim, « Month in Review », *Arts Magazine*, février 1962, p. 34-37.

Si la question induit dans sa formulation même en partie la réponse d'Indiana, celui-ci met davantage encore l'accent sur la revendication d'une forme d'américanité et sur la nécessité générationnelle du type d'art qu'il pratique.

Cet extrait du questionnaire est cité en exergue du compte-rendu des expositions du mois par Sidney Tillim, alors l'un des principaux collaborateurs d'*Arts Magazine*, et un critique particulièrement attentif et hostile au Pop Art. L'article est également précédé d'un extrait de *Lolita*, le sulfureux roman de Nabokov paru aux Etats-Unis en 1959, dans lequel sont énumérés tous les cadeaux achetés et offerts à la jeune fille par Humbert Humbert. Si le terme « Pop Art » n'apparaît pas encore sous la plume de Tillim, son article aborde le travail d'une « nouvelle génération d'artistes », rassemblant Oldenburg, Indiana, Johns, Rauschenberg, Kaprow, Rosenquist, Lichtenstein, Saul et Rivers, qu'il baptise ironiquement les « New American Dreamers ». Grand pourfendeur du Pop Art au cours des années qui vont suivre, Tillim, s'il se montre déjà sceptique envers cette « nouveauté », procède néanmoins à une analyse encore nuancée des motivations des pop-artistes, qui cherchent selon lui à exprimer l'exaltation d'un rêve américain dont la vérité est désormais concentrée dans la pacotille du kitsch :

« À présent nous découvrons chez une nouvelle génération d'artistes la preuve croissante que non seulement le Rêve Américain n'est pas mort, mais qu'il est aussi l'avant-garde. À l'évidence ce n'est pas le rêve des Pères Fondateurs, arraché aux froides profondeurs de l'Histoire. C'en est une version *hot-rod*, exaltée mais ambivalente, remplaçant la philosophie par l'administration politique, essayant malgré tout en même temps d'« existentialiser » l'expérience américaine. C'est dans sa recherche d'(une) expérience que ce nouvel artiste est revenu par un long chemin à l'Amérique comme une sorte de primitivisme. Dans l'homme de masse et ses artefacts, ses cigarettes et ses boîtes de bière, et la collection d'ordures dispersées le long des autoroutes du pays avec leurs panneaux, leurs supermarchés et leurs motels *drive-in*, le Nouveau Rêveur Américain — appelons-le ainsi — trouve le contenu qui rafraîchit immédiatement son expérience visuelle et ouvre un chemin au-delà des variantes apparemment fatiguées de l'abstraction — *sans retourner à la 'figure'*. »²²⁰

²²⁰ « For now we can find in a new generation of artists increasing evidence that not only is the American Dream not dead, but that it is also avant-garde. Obviously this is not the dream of the Founding Fathers, plucked from the deep freeze of history. It is an exalted but ambivalent hot-rod

L'essai de Tillim est intéressant, notamment parce qu'il pointe précocement ce qui est probablement le trait ambivalent du Pop Art qui sera le plus souligné et discuté par la suite, son ambivalence à l'égard des sujets « américains » dont il s'empare. Ce qu'il écrit à propos du *Store* d'Oldenburg²²¹, qu'il aborde dans la suite de son texte, peut-être étendu à une large part du Pop Art à venir :

« Il incarnait, du point de vue artistique, un effort inconscient de tirer l'Amérique de tous les jours vers un art qui a grand besoin de substance et d'expérience communicable, et qui pourtant est incapable de renoncer à l'esthétique qu'il croit ainsi dépouiller. C'est aussi une forme de réponse à la notion simpliste de Coolidge selon laquelle 'l'affaire de l'Amérique, ce sont les affaires », mais d'une tournure follement embrouillée et ne sachant s'il faut en rire ou en pleurer. Et qui restera suspendue au-dessus de cet abîme d'indécision aussi longtemps qu'il considèrera la banalité de l'expérience américaine comme une forme de primitivisme — et comme un choc — plutôt que ce qu'elle est — l'Amérique elle-même, à prendre ou à laisser. »²²²

En 1962, c'est une fois encore l'œuvre de Claes Oldenburg qui sert de support à une critique plus générale du Pop Art par Michael Fried. Associant dans le même article une critique élogieuse des sculptures de John Chamberlain, exposées au même moment dans un *group show* chez Castelli, l'approche de Michael Fried consiste en

version of it, substituting philosophy for polity, yet trying at the same time to 'existentialize' the American experience. It is in his search for (an) experience that this new artist has come via a long route back to America as a new kind of primitivism. In mass man and his artifacts, his cigarettes and beer cans and the library of refuse scattered along the highways of the land with their signs, supermarkets and drive-in motels, the New American Dreamer — let us call him — finds the content that at once refreshes his visual experience and opens a path beyond the seemingly exhausted alternatives of abstraction — *without returning to the 'figure'*. » Sidney Tillim, « Month in Review », *Arts Magazine*, février 1962, p. 34.

²²¹ Claes Oldenburg, *The Store*, du 1^{er} au 31 décembre 1961, Ray-Gun Manufacturing Co., 107 East and 2nd Street, New York.

²²² « It epitomized, artistically, an unconscious effort to draw everyday America into art which is desperate for substance and communicable experience, yet is unable to surrender the aestheticism it believes it is thus shedding. It also is something of an answer to Coolidge's simplistic notion that 'the business of America is business', but in its crazy mixed-up way doesn't know whether to laugh or cry. And it will be suspended over this chasm of indecision as long as it regards the banality of the American experience as a form of primitivism — and as kicks — rather than what it is — America itself, take it or leave it. » Sidney Tillim, « Month in Review », *Arts Magazine*, février 1962, p. 37.

une charge critique virulente où l'américanité manifeste du Pop Art travaille contre le caractère impersonnel,

« ... la signification sociologique, ou plutôt archétypale des objets soumis à l'imitation, à la présentation, à la fétichisation et à l'hyperbole. Ils sont tous des éléments ordinaires et partagent ainsi la passion triviale pour le complètement banal. Mais ce qui est probablement plus important, c'est qu'ils sont pour la plupart distinctivement Américains, ce qui, je le prétends, vise à les sauver d'une subjectivité purement personnelle. C'est le mélodrame intime d'un type d'artiste Américain dont l'esthétique naïve est fondée sur la conviction que s'il parvient seulement à toucher assez profondément l'Amérique, l'objet dont il se saisira ne manquera pas d'avoir la force et le sens d'un archétype. (...)»²²³

Comme permet de le déduire l'approche pour le moins sceptique de Tillim, la revendication d'une « américanité » spécifique peut être perçue sous au moins deux jours différents. Ces deux lectures, qui ne s'excluent pas nécessairement entre elles, constituent déjà l'indice des inflexions possibles des discours de réception critique et l'historicisation à venir du Pop Art. D'une part, on peut voir dans cette revendication une volonté de singulariser le Pop Art par rapport à l'influence artistique européenne, et plus particulièrement française — soit un moyen de le positionner comme une alternative à l'Expressionnisme Abstrait passé de mode et aux autres « variantes fatiguées de l'abstraction », et donc de l'inscrire dans un continuum historique spécifiquement américain. D'autre part, on peut la comprendre comme une stratégie visant à légitimer le Pop Art, dans un contexte de croissance nationale et d'abondance, mais aussi de patriotisme et de Guerre Froide, par son caractère

²²³ « ... sociological or, rather, the archetypal significance of the objects for imitation, presentation, fetishization, and hyperbole. They are all common items and so share the trivial passion of the completely mundane. But what is probably more important, they are for the most part distinctively American, which I assume is meant to rescue them from merely *personal* subjectivity. This is the familiar melodrama of one kind of American artist, whose naive esthetic founds itself on the conviction that if only he can involve himself with America profoundly enough the object he will cathect onto can't fail to have archetypal force and significance. » Michael Fried, « New York Letter : Oldenburg, Chamberlain », *Art International*, # 6, octobre 1962, p. 74-76. Reproduit in Michael Fried, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1998, p. 279-280.

manifestement américain, dont témoignent le choix des sujets²²⁴ et leur traitement plastique, qui se nourrissent de cette énergie primitive générée par l'Amérique. Pour Tillim, ceux qu'il appelle les « New American Dreamers », bien que souvent qualifiés de « néo-dadaïstes », sont avant tout des « réalistes » — c'est aussi ce que laisse comprendre l'analyse de l'œuvre d'Oldenburg par Michael Fried. C'est-à-dire que les artistes cherchent à travers les œuvres à entretenir un rapport immédiat à l'américanité, mais une américanité identifiée à l'idéal consumériste des produits kitsch, pour le meilleur et pour le pire.

E1.c) La question de la culture de masse

Pour Max Kozloff, aucun doute qu'il s'agisse du pire. En mars 1962, il profite de la concomitance de plusieurs expositions — Jim Dine chez Martha Jackson, Lichtenstein chez Castelli, Robert Watts à Grand Central Moderns, Rosenquist à la Green Gallery, et Peter Saul chez Frumkin — pour faire le point sur ce qui permet de lier les pratiques et les œuvres de ces artistes sous la bannière du Pop (il évoque, au passage, les œuvres de Claes Oldenburg et Robert Indiana)²²⁵. Le point de vue critique de Kozloff s'appuie sur l'observation du registre iconographique choisi par ces artistes :

« Avec Oldenburg, Lichtenstein et Rosenquist, sans parler de Robert Indiana, le spectateur a le nez pour ainsi dire plongé au cœur des cajoleries fades de notre culture dominée par les signes du commerce agressif. »²²⁶

²²⁴ Le qualificatif « américain » revient avec régularité, dans la plupart des articles et comptes-rendus, pour préciser la nature des sujets : « the shopping lists of America's middle-class » (Sidney Tillim, « New York Exhibitions : In the Galleries. Jim Dine, Peter Saul, James Rosenquist », *Arts Magazine*, mars 1962, p. 46) ; Gerald Nordland (« Pop Goes the West », *Arts Magazine*, février 1963, p. 60-61), insiste sur le caractère américain des sujets des œuvres d'Indiana, Johns, Chamberlain, Frazier, Kienholz, Lichtenstein, Marisol, Oldenburg, Rauschenberg, Rivers, Rosenquist, Warhol, Wesselman...

²²⁵ Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

²²⁶ « With Oldenburg, Lichtenstein, and Rosenquist, not to speak of Robert Indiana, the spectator's nose is practically rubbed into the whole pointless cajolery of our hardsell, sign dominated culture. »

Kozloff toujours :

Sommes-nous sensés considérer notre culture d'enseignes populaires avec davantage d'indulgence ou de profondeur maintenant que nous avons Rosenquist ? Ou nous encourage-t-il à nous répandre en injures contre elle, c'est-à-dire faire ce qui est arrivé naturellement à toute personne saine et sensible dans ce pays depuis des années ? Dans le premier cas, le propos est pathologique, et dans le second, assommant. »²²⁷

Cette trop grande proximité du Pop Art avec l'iconographie de la publicité n'a, pour Kozloff, littéralement aucun sens, que l'on prétende que le Pop entretient une relation apologétique ou au contraire critique avec cette iconographie. Au final, Kozloff ne sauve rien, ou si peu, du nouvel art :

« La vérité, c'est que les galeries d'art sont actuellement envahies par le style méprisable des posters pour mâcheurs de chewing-gum, adolescentes, et pire, délinquants. Non seulement je ne parviens pas à regarder cela d'un œil romantique, mais je vois aussi peu de raisons de trouver cela attractif que dans une heure de rock and roll où se sont glissées quelques notes de musique moderne. Seules les œuvres de la plus exquise intelligence, comme le peu que j'ai vu dans les expositions de Dine, Watts et Saul, échappent à la débâcle. Mais je crains fort pour leurs auteurs dans le futur. En attendant, gardons-nous des « uncharmés », ou de leurs avatars, les Rosensteins ou Oldenquists à venir ! »²²⁸

Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

²²⁷ « Are we supposed to regard our popular signboard culture with greater fondness or insight now that we have Rosenquist ? Or is he exhorting us to revile it, that is, to do what has come naturally to every sane and sensitive person in this country for years. If the first, the intent is pathological, and if the second dull. » Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

²²⁸ « The truth is, the art galleries are being invaded by the pin-headed and contemptible style of gum chewers, bobby soxers, and worse, delinquents. Not only can't I get romantic about this, I see as little reason to find it appealing as I would an hour of rock and roll into which has been inserted a few notes of modern music. Only works of the most exquisite wittiness, such as a few I saw at the Dine, Watts, and Saul shows, escape the debacle. But I fear very much for their authors in the future. In the meantime, save us from the « uncharmés », or permutations thereof, the Rosensteins or Oldenquists to come ! » Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

Dine, Watts, Saul : c'est-à-dire les artistes dont les œuvres, bien qu'inspirées de sujets dont la grande trivialité les relie diversement au Pop Art, présentent encore une facture généralement « painterly », davantage compatible avec une visée moderniste de la peinture.

D'autres critiques partagent des points de vue voisins. Hilton Kramer déclare, à l'occasion du colloque consacré au Pop Art organisé en 1962 :

« (le) message social (du Pop Art) vise uniquement à nous réconcilier avec un univers de biens de consommation, de banalité et de vulgarité. Maintenant plus que jamais, il faut refuser cette réconciliation si nous voulons défendre l'art — et la vie elle-même — contre la crapulerie des symboles factices du commerce impudique. »²²⁹

Selon Kozloff, comme le rappelle Sandler, le Pop Art est une forme de capitulation face à un monde d'objets aliénants. Ivan Karp²³⁰ quant à lui reproche aux peintres *pop* d'observer avec « trop de générosité » le spectacle « monstrueux » offert par le paysage américain, qu'ils traitent avec un « émerveillement amusé » en dépit de son caractère « hostile, horrible, vide, vain, vicieux, niais, vil », etc...

De même, Alan Salomon critique violemment le Pop Art, qu'il accuse de complaisance à l'égard des produits de la société de consommation.

« Les nouveaux artistes ont appliqué leur sensibilité la plus profonde à toute une série de manifestations déplaisantes, vulgaires, stupides et despotiques, des pires aspects de notre société. Loin de rejeter les produits déplorables et grotesques du commerce et de l'industrie modernes (et) l'incroyable prolifération de kitsch... ils se consacrent avec délices à ce que ceux d'entre nous qui ont réfléchi un peu considèrent comme le dépotoir de la publicité télévisée, des bandes dessinées, des stands de hot-dogs, des cimetières de voitures, des juke-box, des machines à sous et des supermarchés. Ils ne le font pas dans un esprit de mépris ou de critique sociale, ni même par snobisme, mais dans le sens d'une acceptation totale de l'état actuel de la société... Une sorte d'approbation inconditionnelle. »²³¹

C'est également la position que Peter Selz, conservateur au MoMA, défend en 1963 dans *Partisan Review* :

²²⁹ Cité par Sandler, T. 2, p. 177.

²³⁰ Ivan Karp, « Anti-Sensibility Painting », *Artforum*, septembre 1963, p. 26-27 ; traduction in Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, Tome 2 « Les années soixante », p. 169.

²³¹ Alan Salomon, « The New Art », *Art International*, septembre 1963, p. 37-38 ; traduction in Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, Tome 2 « Les années soixante », p. 168-169.

« Loin de s'élever contre les manifestations vulgaires et chauvinistes de notre culture populaire, les peintres *pop* s'y vautrent avec délice, et trouvent cela 'super'... Ils épousent avec enthousiasme le grand rêve américain... subviennent aux besoins de personnalités infantiles seulement capables d'ingérer, mais non de digérer ou d'interpréter, et (régressent) vers un provincialisme étriqué au moment même où la peinture américaine avait enfin rejoint le grand courant de l'art mondial. »²³²

Selz considère l'avènement du Pop Art comme une chute, une forme de déclin ou de décadence. L'art américain était enfin parvenu à égaler, sinon à supplanter son homologue — ou rival — européen, avant que le Pop Art, avec son cortège de vulgarité, ne vienne selon lui gâcher cet effort. La suite des propos de Selz comporte une diatribe d'une grande violence contre le Pop Art, et, des propos graves qui sont aussi le reflet de la difficulté à tenir une position « de gauche » dans une revue de tradition marxiste, après les crimes de Staline, dans un climat encore marqué par la Guerre Froide, et en plein triomphe de l'économie et du mode de vie américains :

« Ce qu'on peut avant tout reprocher au Pop Art, c'est cette inroyable absence d'effort, qui suppose une profonde lâcheté. (Les artistes) sont blasés et chic. Ils ont en commun avec tout art académique — y compris d'ailleurs avec l'art nazi et soviétique — une acceptation complaisante des valeurs culturelles admises. Le pire, et dans un sens le plus drôle, c'est que cet art d'un conformisme abject, cette annexe de Madison Avenue, est présenté comme de l'avant-garde. »²³³

Selz semble même voir, derrière le succès du Pop Art, un véritable complot, et cherche à se rassurer comme il peut :

« Des collectionneurs avides, des marchands retors, des publicitaires habiles et des conservateurs dans le ton » assurent ainsi la promotion d'un art qui toutefois « ne tardera pas à être démodé, car il a substitué la 'stylisation' au style, et la promotion a remplacé la conviction. (Lorsque) le marché s'effondrera, ce sera pour de bon. »²³⁴

²³² Peter Selz, « Variety : Pop Goes the Artists », *Partisan Review*, été 1963. Cité par Sandler, T2, p. 178-179.

²³³ Peter Selz, « Variety : Pop Goes the Artists », *Partisan Review*, été 1963. Cité par Sandler, T2, p. 178-179.

²³⁴ Peter Selz, « Variety : Pop Goes the Artists », *Partisan Review*, été 1963. Cité par Sandler, T2, p. 178-179.

En revanche, G.R. Swenson, dans « The New American 'Sign Painters' »²³⁵, développe une vision plus positive du Pop Art, pointant à la fois le caractère inopérant des critères esthétiques conventionnels dans l'analyse des œuvres *pop*, et défendant l'idée d'un art signifiant, et peut-être même critique à l'égard du monde contemporain. Swenson considère les signes commerciaux, employés par des artistes tels que Dine, Indiana, Rauschenberg, Lichtenstein, Rosenquist, Warhol, Richard Smith, Stephen Durkee, comme une incitation à réexaminer la notion d'œuvre d'art et sa relation au monde :

« Ce type de signe (une main dorée au doigt pointé, dont la reproduction illustre l'article) a récemment fait son apparition dans les peintures d'un certain nombre de jeunes artistes. Des mots, des marques déposées, des symboles commerciaux et des fragments de panneaux publicitaires sont mis en forme (façonnés) et amalgamés en énoncés visuels organisés selon la personnalité de l'artiste ; ils ne peuvent être compris au travers des formules ni de quelque modèle conventionnel d'une grammaire visuelle tirée de l'expérience. Les artistes ont partagé — ces dernières années, au moins — un intérêt commun envers les produits omniprésents de leurs cousins artisanaux, les peintres d'enseignes commerciales et les dessinateurs de reproductions publicitaires.

Comme toutes les artistes qui ne veulent pas imiter, ces peintres obligent à réexaminer la nature de la peinture et de sa relation au monde changeante.

Le contenu de leurs œuvres (...) est direct. Il fait ressortir des objets qui sont des lieux communs. Leur technique est sans formalité ni affectation. Des objets ordinaires qui aiguillonnent nos facultés associatives, avec une technique presque choquante par sa simplicité, donnent le ton de cette nouvelle peinture. En même temps, bien que composé de fragments qui peuvent provenir de Wall Street et de Madison Avenue, le sujet de ces œuvres, pour utiliser une phrase de George Heard Hamilton, 'n'est pas ce à quoi le monde ressemble, mais ce que nous représentons les uns pour les autres'. »²³⁶

²³⁵ G. R. Swenson, « The New American 'Sign Painters' », *Art News*, septembre 1962.

²³⁶ « This kind of sign (a golden hand with a pointing finger) has recently appeared in the paintings of a number of younger artists. Words, trade marks, commercial symbols and fragments of billboards are molded and fused into visual statements organized by the personality of the artist ; they cannot be understood through formulas or some conventional pattern of visual grammar one or more remove from experience. The artists have shared — for the last years, at least — a common interest in the ubiquitous products of their artisanal cousins, the painters of commercial signs and designers of advertising copy. Like all artists who are unwilling to imitate, these painters force a re-examination of

Les signes (enseignes commerciales, publicités, panneaux...) présents de façon fragmentaire dans les œuvres *pop* constituent en quelque sorte les éléments d'une nouvelle « grammaire visuelle », dont le but ne serait pas tant de copier le monde ou d'en élaborer une version idéale, que de renvoyer le spectateur à son propre rapport à une société dans laquelle, pour reprendre la célèbre formule que Guy Debord énonce quelques années plus tard :

« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »²³⁷

C'est, au fond, un peu de cela dont il est question, selon Swenson, dans les œuvres *pop* prélevant, intégrant et détournant les images et signes de la société de consommation, où l'on n'entretient pas tant un rapport direct aux objets en fonction de leur valeur d'usage, mais plutôt une relation médiatisée par l'image de l'objet ou de la marchandise fétichisée, à travers laquelle le consommateur se projette non seulement dans une vie rêvée mais aussi intègre un système de représentation sociale.

Ainsi la présence de tels signes et de telles images, marqués du sceau de leur appartenance à la culture commerciale et publicitaire américaine, nourrit-elle, dès les débuts du Pop Art, l'ambiguïté de sa réception critique et de sa compréhension, entre critique subversive du Rêve Américain et adhésion complaisante à la culture de masse.

the nature of painting and its changing relation to the world. The content of their work (...) is direct. It points to objects that are commonplaces. Their techniques are without ceremony or pretence. Ordinary objects which prick our associative faculties, along with a technique almost shocking in its simplicity, create the tone of this new painting. At the same time, although composed of fragments which may derive from Wall Street and Madison Avenue, the subject of these works, to use a phrase of George Heard Hamilton, 'is not what the world looks like, but what we mean to each other.' » G. R. Swenson, « The New American 'Sign Painters' », *Art News*, septembre 1962.

²³⁷ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Gallimard-Folio, 1992, p. 16.

E1.c1) Un « absent » remarquable : Clement Greenberg et le Pop Art

On ne peut manquer de noter, au sein — et même à la tête — de la cohorte des critiques hostiles au Pop Art, l'absence de Clement Greenberg. Le Pop Art offre pourtant à l'auteur d' « Avant-Garde and Kitsch » un sujet de choix pour réaffirmer et développer sa critique du processus de dégradation de l'avant-garde causée par l'infiltration du kitsch. Nulle part cependant — pas plus dans son recueil *Art and Culture*, paru en 1961, un peu trop tôt pour pouvoir prendre en compte le nouveau phénomène, que dans ses écrits ultérieurs — Greenberg ne consacre un seul essai, une tribune ou même un simple compte-rendu concernant le Pop Art. Au mieux trouve-t-on quelques remarques occasionnelles dans ses textes, qui révèlent — on s'en doute — un profond dédain, sauf en ce qui concerne l'œuvre des débuts de Jasper Johns, le seul artiste que Greenberg prenne un peu au sérieux au sein de la tendance Pop. On ne saurait être surpris par ce dédain. On peut l'être en revanche sur l'absence d'attaque critique contre un type de production qui, puisant dans la culture de masse au point d'y être absorbé, va si radicalement à l'encontre de tous les principes esthétiques énoncés et défendus par Greenberg.

Si, comme nous l'avons évoqué plus haut, sa critique tardive du Minimal Art surgit tel le retour du refoulé, que faut-il penser que l'absence de critique de sa part à l'encontre du Pop Art ? Il est impossible d'imaginer que Greenberg ne soit pas parfaitement au courant du rapide succès de ce mouvement — il semble d'ailleurs y faire vaguement allusion au détour de certains de ses textes. On sait en outre — mais la chose est évidente — qu'il se tient parfaitement informé des « nouveautés » de la scène artistique new-yorkaise, visitant la plupart des expositions, sans pour autant s'exprimer publiquement sur chacune d'entre elles. Cette absence de Greenberg dans les débats concernant le Pop Art mérite donc qu'on s'y attarde un peu. Elle le mérite d'autant plus que James Meyer a mis au jour, il y a quelques années, deux textes de Clement Greenberg traitant exclusivement du Pop Art, dont aucun n'a fait l'objet d'une publication antérieure. Leur existence comble en partie le silence de Greenberg à propos du Pop Art — un silence que James Meyer, jusqu'à ce qu'il mette la main sur ces textes, trouvait lui aussi particulièrement curieux :

« Le kitsch, dans le sens que Greenberg donnait à ce mot, dénotait une dilution des innovations modernistes, un chapardage du « high » par le « low » (de la haute culture par la basse culture). Mais le Pop a renversé ce flux, suggérant une

rédemption du « low » par le « high ». À cet égard, l'absence de contribution conséquente de Greenberg à propos du Pop est un peu plus curieuse. »²³⁸

Dans le numéro d'octobre 2004 d'*Artforum*, James Meyer a donc choisi de présenter et de reproduire l'un des deux textes de Greenberg, sobrement intitulé « Pop Art »²³⁹, rédigé au début des années 1960, probablement autour de 1963, et conservé dans les « Greenberg's Papers » du Getty Research Institute (Los Angeles). Le second texte, conservé au même endroit et mentionné dans l'introduction de James Meyer, est celui d'une conférence donnée par Greenberg au Guggenheim Museum (New York) à l'automne 1963, qui s'intitule « After Pop Art ».

« Pop Art » est la plus conséquente de ces deux contributions de Greenberg ; c'est ce texte qui fait l'objet de la publication dans *Artforum*, mais James Meyer évoque, dans son introduction, le contenu des deux textes, restés inédits du vivant de Greenberg. Selon James Meyer, s'il est évident que l'auteur d'« Avant-Garde & Kitsch » n'est pas plus amateur de culture de masse que de la poésie et de la fiction « middlebrow » du *New Yorker* et du *Saturday Evening Post*, on peut s'étonner qu'il ne s'y soit pas attaqué plus franchement et avec plus d'ampleur. James Meyer émet l'hypothèse que Greenberg n'est peut-être pas lui-même convaincu de la force de ses propres arguments, ou que le fait de consacrer un essai au Pop Art ne constitue tout simplement pas une priorité pour lui. Bien qu'influent, Greenberg est alors en effet engagé ailleurs, dans la définition de sa théorie du modernisme — il rédige en effet « Modernist Painting »²⁴⁰, qui paraît en 1961 (la même année que son recueil *Art and Culture*) et « After Abstract Expressionism »²⁴¹, publié l'année suivante.

Les « Pop Lectures » de Greenberg, ainsi que les appelle James Meyer, sont loin de traiter du Pop Art de manière exhaustive et approfondie, mais elles ne manquent pas d'intérêt, à la fois sur les positions de Greenberg et, malgré tout, sur le Pop Art lui-

²³⁸ « Kitsch, in Greenberg's sense of the word, denoted a watering down of modernist innovations, a pilfering of the high by the low. But Pop reversed this flow, suggesting a redemption of the low by the high. In this respect, the absence of a sustained account of Pop by Greenberg is a bit more curious. », James Meyer, « Introduction » à « Pop Art », de Clement Greenberg, *Artforum*, octobre 2004, p. 51.

²³⁹ Clement Greenberg, « Pop Art » (écrit au début des années 1960), introduction par James Meyer, *Artforum*, octobre 2004, p. 51-55.

²⁴⁰ Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Arts Yearbook*, n°1, New York, 1961.

²⁴¹ Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », *Art International*, vol. VI, n°8, Lugano, octobre 1962, p. 24-32.

même — où, au moins, la perception qu'en donne Greenberg. Ses prises de positions sur un art nécessairement réflexif excluent par avance de nombreuses tendances (*Junk Sculpture, combine-paintings, happenings*, et, bien entendu, Pop Art) qui contribuent alors à la richesse et la vitalité de la scène artistique new-yorkaise. S'il se concentre alors à l'œuvre d'artistes « compatibles » avec ses impératifs modernistes (Morris Louis, Kenneth Noland, Anne Truitt, Jules Olitski, Anthony Caro...), Greenberg, rappelle James Meyer, n'est cependant pas « hors du coup » (« *out of touch* »), à l'égard de ce qui se produit et s'expose à New York.

« After Pop Art », écrit dans le courant de l'année 1962, attribue l'ascension fulgurante du mouvement cette année-là à la stricte logique du marché. Pour Greenberg, le Pop Art est à la mode (« *fashion* »), ce qui a pour corollaire qu'il sera bientôt démodé (« *out of fashion* »). Il avance même que le mouvement est « déjà terminé » — alors qu'il connaîtra son point d'orgue en 1963, et continuera à figurer en bonne place sur la scène artistique américaine puis internationale tout au long de la décennie. Mais pour Greenberg, le Pop Art, une fois démodé, ne pourra être suivi que de nouvelles vagues « pop » se succédant les unes aux autres.

Le second essai, « Pop Art », se focalise moins sur l'engouement du marché de l'art pour le mouvement, pour mettre l'accent, de manière *a priori* paradoxale, sur son passé moderniste. Selon Greenberg, l'histoire du modernisme doit être pensée comme celle de la relation dialectique entre la forme et le motif, le visuel et le littéraire ; entre un art de la « sensation » (dont la peinture de Cézanne et, à sa suite, celle des cubistes, constituent le paradigme) contre un art « d'idées » (dont les exemples sont fournis par les mouvements symboliste, Dada, surréaliste, et le Pop Art). L'idée de la « peinture pure » apparaît avec l'Impressionnisme, mais la première opposition à la peinture pure est aussi venue de l'Impressionnisme : « incidemment », dans *Le Cirque* de Seurat, qui réintroduit un sujet et une construction plus narrative ; consciemment, chez Gauguin, à propos de qui Pissarro parle de sentimentalisme et de mysticisme, et Greenberg de « caractère littéraire ». Dans cette opposition entre un art de la sensation et un art d'idée, la peinture « sérieuse » est la peinture « pure », anti-littéraire — à l'opposé, donc, du Symbolisme, de Dada, du Surréalisme. Mais la peinture « pure » se nourrit de la peinture littéraire, et en est chaque fois renforcée et victorieuse : ainsi le Fauvisme

est né du Symbolisme ; l'abstraction européenne des années 1910-20 de Dada et du Surréalisme.

Pour Greenberg, l'art le plus ambitieux ne peut être qu'anti-littéraire, puisqu'il se doit d'être réflexif, autocritique et « pur ». L'art « d'idées » étant par nature un art « littéraire », il se trouve entaché d'impureté aux yeux de Greenberg, qui privilégie l'art de la « sensation ». Afin de mieux mettre l'accent sur cette opposition entre « sensation » et « idée », Greenberg met de côté la question du sujet dans l'Expressionnisme Abstrait, et minore les apports processuels et formels de Dada et du Surréalisme. Au mieux, la valeur de l'art littéraire, « impur », réside dans sa capacité à renforcer l'art réflexif, « pur », par la concurrence qu'il lui oppose. Dada et le Surréalisme n'ont donc de valeur selon lui que dans la mesure où, étrangers à la tradition cubo-matissienne de la peinture américaine des années 1930-40, ils inspirent aux artistes arrivant à maturité dans l'immédiat après-guerre une nouvelle forme d'abstraction, dégagée des conventions et limitations de la période précédente.

À la fin des années 1940 et jusqu'au début des années 1960, la peinture la plus avancée, la plus ambitieuse et la plus « pure », est l'Expressionnisme Abstrait. La résistance à l'encontre de cette peinture « pure », au début des années 1960, se manifeste avec vigueur dans le Pop Art. Celui-ci rend la figuration, et le caractère littéraire, à nouveau « respectables » au sein des cercles d'avant-garde, au point qu'on assiste, parmi les peintres abstraits eux-mêmes, au retour de la représentation et de la figure (Greenberg ne le nomme pas, mais il fait à l'évidence allusion à Willem de Kooning et ses *Women*).

Aux yeux de Greenberg, le Pop Art joue le même rôle critique par rapport à l'Expressionnisme Abstrait que celui de Dada et du Surréalisme vis-à-vis de la peinture moderne américaine d'avant-guerre. Il remet en cause le processus d'académisation dont il fait l'objet à partir de la seconde moitié des années 1950 — ce dont Greenberg se montre par ailleurs satisfait. Pour autant, ce rôle critique ne suffit pas à conférer au Pop Art le statut d'art « majeur » : il reste un art « littéraire », un art « d'idée ».

La position critique un peu confuse — et acrobatique — de Greenberg reflète parfaitement le fait qu'en dépit du rapide succès du Pop Art, sa réception est très partagée. En effet, s'il n'apprécie pas le Pop Art, Greenberg partage au moins la

position critique de ses représentants à l'encontre de « l'étalage sentimental » qui caractérise l'Expressionnisme Abstrait tardif (ou École de New York) :

« Il ne fait aucun doute que le Pop Art est arrivé comme un rafraîchissement et un soulagement vifs après les rabâchages ampoulés de l'école expressionniste-abstraite *De Kooning-Kline-Guston* qui occupait le premier plan de la peinture aux États-Unis pendant la majeure partie des années 1950. »²⁴²

« La question ne se pose même pas pour moi ; le Pop Art a été, est, et sera toujours meilleur qu'un Expressionnisme Abstrait dégénéré. »²⁴³

En revanche, la réaction bienvenue contre l'Expressionnisme Abstrait que constitue le Pop Art (qui ne fait preuve, selon Greenberg, d'aucune recherche d'originalité) ne s'accompagne d'aucune contribution positive à l'émergence de nouvelles formes d'abstraction — de peinture « pure ». En ce sens, le Pop Art, qui s'est pourtant nourri des apports de la peinture « pure », rompt la chaîne à travers laquelle, depuis l'Impressionnisme, celle-ci s'est, en retour, nourrie et renouvelée grâce aux impuretés de l'art « littéraire ». Pour Greenberg, le Pop Art correspond à un abaissement des « standards » de l'Expressionnisme Abstrait :

« Le Pop Art n'a encore rien produit qui m'ait donné, au moins, matière à réflexion ; qui m'ait profondément ému ; qui ait remis en cause mon goût ou mes capacités et forcé à les étendre. Je n'ai encore rien trouvé dans le Pop Art qui dépasse le plan de l'agréable, qui titille ou rompt avec n'importe lequel des canons du bon goût admis en 1955. »²⁴⁴

Pour Greenberg, le Pop Art — même chez Jasper Johns — échoue à proposer une expérience majeure. Pire, tandis que l'abaissement des standards de la peinture

²⁴² « There is no question but that Pop art came as a refreshing and lively relief after the turgid stalenesses of the de Kooning-Kline-and-Guston school of Abstract Expressionism that had held the foreground of United States painting during most of the 1950s. » Clement Greenberg, « Pop Art » (écrit au début des années 1960), introduction par James Meyer, *Artforum*, octobre 2004, p. 52.

²⁴³ « There is no question, for me, but that Pop Art was, is, and always be better than degenerated Abstract Expressionism. » Clement Greenberg, « Pop Art » (écrit au début des années 1960), introduction par James Meyer, *Artforum*, octobre 2004, p. 51-55.

²⁴⁴ « Pop art has not yet produced anything that has given me, for one, pause ; moved me deeply ; that has challenged my taste or capacities and forced me to expand them. I have come across nothing in Pop art yet that transcends the plane of the agreeable or titillating or breaks with any of the canons of accepted taste as these stood in 1955. » Clement Greenberg, « Pop Art », écrit au début des années 1960), introduction par James Meyer, *Artforum*, octobre 2004, p. 52.

« pure » n'était que temporaire dans le Symbolisme, Dada et le Surréalisme, il est plus durable avec le Pop Art — le problème est donc beaucoup plus sérieux. Le Pop Art, ainsi que l'Op'Art, constitue une menace contre la continuité de l'art majeur — la peinture pure. Cette menace est formulée dans « After Pop Art » : à la mode du Pop Art semble ne pouvoir succéder qu'une nouvelle mode, un nouveau Pop Art, un nouvel art « littéraire », un nouvel art « d'idée ». Or, selon Greenberg, seul un style « senti » par un artiste — un art de « sensation » — peut donner naissance à un art nouveau *et* majeur. Et ce style senti ne saurait être que le fait d'artistes abstraits, qui se détournent de la culture de masse, du domaine technologique du capital, de ce qui existe « hors de soi ». Alors que pour les partisans du Pop Art, son « génie » est de faire de la culture de masse le socle et l'arrière-plan de la subjectivité de l'artiste, Greenberg refuse toute concession face à l'emprise de la culture de masse, à ses modes, à l'obsolescence accélérée et à la nouveauté.

E1.d) La stratégie du nouveau

De la même manière que la notion d'américanité constitue un enjeu important dans la promotion de l'art des années 1960 — à la suite de l'Expressionnisme abstrait qui a incarné le premier cette identité spécifique en marquant la distance avec l'art Européen —, la valorisation de la jeunesse des artistes et la nouveauté de leurs œuvres fait partie de cette stratégie. Y répond, symétriquement, le dénigrement et la moquerie. Ainsi un titre de *Life*, au printemps 1962, annonce :

« Art : il se passe quelque chose de nouveau – un mélange discordant de morceaux de panneaux d'affichage »²⁴⁵.

Cet accent mis sur la « nouveauté » s'exprime aussi bien dans les rangs de la critique hostile au Pop Art et au Minimal Art que chez leurs défenseurs — la partition entre partisans et détracteurs des deux tendances étant pour une large part la même. Mais contrairement aux défenseurs de l'un et l'autre de ces mouvements, leurs détracteurs vont en quelque sorte retourner leur « nouveauté » contre eux, ne voyant là — ou ne voulant y voir — que tapage et publicité, scandale et superficialité,

²⁴⁵ « Art : Something New is Cooking – Jarring Blend of Billboard Pieces », *Life*, 15 juin 1962.

académisme et ennui. Tout au long de la décennie, lorsqu'il s'agit dévouer ou de rendre compte de ce que l'histoire de l'art retiendra sous les noms de Pop Art et de Minimal Art, les critiques se prêtent aussi souvent au jeu de l'attribution d'un label inédit aux œuvres ou aux artistes dont ils parlent. Parmi les plus inventifs, citons, pour le Pop Art : « l'École de la tranche de cake » découverte par le *Time* en 1962²⁴⁶ ; les « new American dreamers »²⁴⁷, les « Kitschniks »²⁴⁸, le « popped art »²⁴⁹ ou le « new object art »²⁵⁰ éreintés par un Sidney Tillim décidément créatif sur le sujet ; les classiques appellations « Neo-Dada » ou « Neo-Dadaism », que l'on retrouve, à la suite de Robert Rosenblum²⁵¹, chez le même Tillim, chez Martica Sawin²⁵², Vivien Rainor²⁵³, Donald Judd et beaucoup d'autres. Une catégorie s'affranchissant des limitations stylistiques est créée par Judd avec les « objets spécifiques »²⁵⁴ et le singulier « O. K. art » qu'il cite ailleurs²⁵⁵, sans que la source puisse en être retrouvée. Le Minimal Art n'est pas en reste, puisqu'il reçoit des épithètes tels que le « New Cool-Art » d'Irving Sandler²⁵⁶, l'« art de l'ennui » selon Hilton Kramer²⁵⁷, le « Novelty art » de Greenberg²⁵⁸ ; ou le « L.A. Look » ou « Finish Fetish », spécifiques à l'art de la Côte Ouest ; ou encore les épithètes fantaisistes

²⁴⁶ « Art : The Slice-of-Cake School », *Time*, 11 mai 1962.

²⁴⁷ Sidney Tillim, « Month in Review. The New American Dreamers », *Arts Magazine*, février 1962, p. 34-37.

²⁴⁸ Sidney Tillim, « New York Exhibitions : In the Galleries. Jim Dine, Peter Saul, James Rosenquist », *Arts Magazine*, mars 1962, p. 46-47.

²⁴⁹ Littéralement « l'art qui éclate, qui claque », Sidney Tillim, « Month in Review », *Arts Magazine*, mars 1963, p. 58-62.

²⁵⁰ Sidney Tillim, « Month in Review », *Arts Magazine*, mars 1963, p. 58-62.

²⁵¹ Robert Rosenblum, « Castelli Group », *Arts Magazine*, vol. 31, n°8, mai 1957, p. 53.

²⁵² Martica Sawin, « In the Galleries. H. C. Westermann », *Arts Magazine*, mai-juin 1961, p. 86.

²⁵³ Vivien Rainor, « The Current Scene. The Art of Assemblage », *Arts Magazine*, novembre 1961, p. 18-19.

²⁵⁴ Donald Judd, « Specific Objects », *Arts Yearbook* 8, New York, 1965, p. 74-82. Traduction in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong Éditeur, Paris 1991.

²⁵⁵ Donald Judd, « New York Exhibitions. In the Galleries. Andy Warhol (Stable Gallery) », *Arts Magazine*, janvier 1963, p. 49.

²⁵⁶ Irving Sandler, « The New Cool-Art », *Art in America* vol. 53, n°1, février 1965, p. 96-101.

²⁵⁷ Hilton Kramer, « An Art of Boredom ? », *The New York Times*, 5 juin 1966.

²⁵⁸ Clement Greenberg, « Where is the Avant-Garde ? », *Vogue*, juin 1967. Reproduit in GREENBERG, vol. 4, p. 263.

« Idiot art », « Nihilisme ignorant »²⁵⁹ rappelés par Barbara Rose, qui donne sa propre version « ABC Art »²⁶⁰ en 1965. Harold Rosenberg, s'appuyant notamment sur les titres d'expositions, en rassemble d'autres : « Primary structures », « Systemic painting », « Reductive art », « Rejective art »²⁶¹, quand Michael Fried préfère le qualificatif « littéraliste »²⁶². William Berkson évoque « the common object as Art for Uncommon people »²⁶³ produit par les burlesques « Harpo, Groucho and Zeppo du Pop », ainsi qu'il rebaptise Oldenburg, Lichtenstein et Warhol²⁶⁴ ; les deux derniers sont qualifiés, aux côtés de Rauschenberg, d'« image duplicators » par Ellen H. Johnson²⁶⁵. Dans le même ordre d'idée, Erle Loran s'interroge : « Pop artists or copy cats ? »²⁶⁶. Plus ponctuellement et tardivement, le Pop Art fait également l'objet de critiques homophobes, dans un éditorial anonyme du *Time* qui y voit l'expression d'une morale et d'une esthétique homosexuelles²⁶⁷. Le recul critique et le processus d'historicisation du Pop art ne font pas disparaître les divers épithètes qu'on lui accole : ainsi en 1976, Donald B. Kuspit le qualifie encore de « réalisme réactionnaire »²⁶⁸.

²⁵⁹ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in BATTCKOCK, p. 274-297, citation p. 275.

²⁶⁰ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in BATTCKOCK, p. 274-297.

²⁶¹ Harold Rosenberg, « Defining Art », *The New Yorker*, 25 février 1967. Reproduit in BATTCKOCK, p. 298.

²⁶² Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, juin 1967. Reproduit in BATTCKOCK, p. 116.

²⁶³ William Berkson, « In the Galleries. Warhol, Oldenburg, Lichtenstein », *Arts Magazine*, mai-juin 1965, p. 60.

²⁶⁴ William Berkson, « In the Galleries. Warhol, Oldenburg, Lichtenstein », *Arts Magazine*, mai-juin 1965, p. 59-60.

²⁶⁵ En référence, bien sûr, à la peinture éponyme de Lichtenstein, *Image Duplicator*, 1963. Ellen H. Johnson, « The image Duplicators », *Canadian Art*, 23, n°1, janvier 1966, p. 15-18.

²⁶⁶ Erle Loran, « Pop Artists or Copy Cats ? », *Art News*, 62, n°5, septembre 1963.

²⁶⁷ « The Homosexual in America », *Time*, éditorial, non signé, 21 janvier 1966. Comme le signale Sara Doris, l'article s'inscrit dans le processus de réaction à l'article de Susan Sontag « Notes on Camp » paru en 1964. Sara Doris, *Pop Art and the Contest Over American Culture*, Cambridge University Press, New York 2007, p. 60.

²⁶⁸ Donald B. Kuspit, « Pop Art : a Reactionary Realism », *Art Journal*, vol. 36, n°1, automne 1976, p. 31-38.

En octobre 1962, dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition *The New Realists*, Sidney Janis joue parfaitement de la stratégie avant-gardiste de rupture avec l'histoire, parlant de l'art d'une nouvelle génération, tout en inscrivant, précisément, ces « nouveaux réalistes » dans la perspective historique des grands mouvements artistiques de la modernité — même s'il les invoque davantage comme les exemples illustres d'une logique ou d'une « mécanique » historique de succession que comme des « sources » directes des « nouveaux réalistes » :

« Cubisme, Surréalisme, Dadaïsme et plus tard Expressionnisme Abstrait, pour n'en citer que quelques-uns, furent chacun leur tour d'ardents dissidents vis-à-vis des formes existantes de la création artistique, et fréquemment, avant même que ces formes soient elles-mêmes acceptées. Si elle a été contestée ou calomniée, l'originalité de chacun de ces mouvements successifs a, au bout du compte, trouvé sa reconnaissance. »²⁶⁹

Son texte multiplie les références à la nouveauté, et pas seulement à travers son titre, « les nouveaux réalistes » ; mais aussi par le recours à de multiples périphrases pour désigner les artistes en question. Janis affirme ainsi que les artistes réunis dans son exposition

« appartiennent à la nouvelle génération (d'un âge moyen de trente ans) dont la réaction à l'Expressionnisme Abstrait est encore une autre manifestation de l'évolution de l'art. Tout comme l'expressionniste abstrait est devenu l'artiste mondialement reconnu des années 1950, le nouvel artiste « factuel » (correspondant en Angleterre au Pop-artiste, en Italie au Polymatériste, et, ici comme en France, au Nouveau Réaliste) pourrait bien avoir déjà prouvé qu'il était le chef de file des années 1960. »²⁷⁰

²⁶⁹ « Cubism, Surrealism, Dadaism and later Abstract Expressionism, to name only a few, were each in turn ardent dissents from existing creative art forms and frequently before these forms were even accepted. The originality of each succeeding movement, challenged or maligned as it was, ultimately found its recognition. » Sidney Janis, Introduction du catalogue de l'exposition *The New Realists*, 1962.

²⁷⁰ « these artists (...) belong to a new generation (age average about 30) whose reaction to Abstract Expressionism is still another manifestation in the evolution of art. As the Abstract Expressionist became the world recognized painter of the 50s, the new Factual artist (referred to as the *Pop artist* in England, the *Polymaterialist* in Italy, and here as in France, as the *New Realist*) may already have proved to be the pacemaker of the 60s. » Sidney Janis, Introduction du catalogue de l'exposition *The New Realists*, 1962.

Cette « nouveauté » proclame ainsi le triomphe de la jeunesse sur les formes d'art « établi » — en l'occurrence, évidemment, moins des impressionnistes et des cubistes que de l'Expressionnisme Abstrait et surtout du style des peintres de la « seconde génération ». Janis fait — ou entend faire — de ces « nouveaux réalistes » les successeurs des expressionnistes abstraits et leur octroie, par avance, une place de choix dans son histoire de l'art « générationnelle ». Cette lecture « générationnelle » et linéaire, extrêmement répandue, pour ne pas dire généralisée, s'est cristallisée en lieu commun, et sous cette forme, perdure encore aujourd'hui.

En 1962 encore, Walter Hopps rassemble au Pasadena Art Museum plusieurs peintres²⁷¹ sous l'intitulé « The New Painting of Common Objects », titre qui à lui seul sonne comme l'affirmation d'une sensibilité inédite par l'association du « nouveau » et du « commun ». Ce point de vue privilégiant le nouveau et faisant de la jeunesse une valeur transparaît également dans le compte-rendu de cette exposition que John Coplans rédige pour *Artforum* : l'artiste-critique y qualifie en effet les auteurs des œuvres exposées de « jeunes artistes de la Côte Ouest »²⁷². Ces derniers se distinguent de leurs prédécesseurs — Coplans cite Mondrian, Dali, Ernst et Klein, entérinant ainsi le caractère générationnel de sa perspective critique — dans leur désintérêt vis-à-vis d'une quelconque justification théorique à leur travail, et dans leur prise en compte du contexte visuel dans lequel leurs œuvres prennent place.

Un qualificatif identique à celui de Coplans est employé en 1965 par Barbara Rose dans « ABC Art »²⁷³ : les « jeunes artistes » sont cette fois les minimalistes, dont « le nouvel art » correspond à une « nouvelle sensibilité ». Ces trois expressions — young artists, new art, new sensibility — apparaissent à de très nombreuses

²⁷¹ L'exposition « The New Painting of Common Objects », organisée en 1962 par Walter Hopps au Pasadena Art Museum, rassemble des œuvres de Lichtenstein, Dine, Warhol, Hefferton, Robert Dowd, Ruscha, Joe Goode et Wayne Thiebaud.

²⁷² John Coplans, « The New Painting of Common Objects », compte-rendu de l'exposition éponyme, *Artforum*, novembre 1962.

²⁷³ Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduit in Gregory Battcock (éd.) *Minimal Art, a Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968.

reprises dans cet essai²⁷⁴, de même que des formules insistant sur le caractère novateur et actuel du Minimal Art (et aussi, dans une certaine mesure, du Pop Art : ce dernier ne constitue pas le cœur du propos, mais est en quelque sorte condensé dans la figure de Warhol). Décrivant en effet le Minimal Art comme :

« un art dont l'impersonnalité muette, neutre et mécanique contraste si violemment avec le style romantique et biographique de l'Expressionnisme Abstrait qui l'a précédé que les spectateurs sont glacés par son apparent manque de sentiment ou de contenu. La critique, cherchant à décrire cette nouvelle sensibilité, l'appelle 'art froid', ou 'art idiot', ou 'nihilisme ignorant' »²⁷⁵,

Barbara Rose situe les intentions des artistes en relation directe avec la peinture des Expressionnistes abstraits :

« cette œuvre est une critique de la facture manuelle de l'Expressionnisme abstrait et rejette l'enregistrement par le pinceau de la trace du geste et du dessin, associé à une picturalité relâchée. De la même manière, la sculpture dont je parle se montre critique envers la sculpture ouverte soudée. »²⁷⁶

Et d'ajouter :

« Il semble clair que le groupe de jeunes artistes dont je parle réagissaient à davantage qu'au simple chaos formel lorsqu'ils ont choisi de ne pas suivre la prescription d'Ad Reinhardt à propos d'une 'folie divine' dans 'une troisième génération d'expressionnistes abstraits'. »²⁷⁷

²⁷⁴ « New art » est utilisé à 5 reprises ; « new sensibility » à 8 reprises. « Young artists » et des expressions proches apparaissent au moins à 17 reprises, parfois redoublées par des formules d'insistance : « art of many young painters, sculptors, dancers, and composer working *now* » (c'est moi qui souligne), in BATTCKOCK, p. 277 ; « the artists I'm discussing, who are all roughly just under or just over thirty... », BATTCKOCK, p. 280, etc...

²⁷⁵ « an art whose blank, neutral, mechanical impersonality contrasts so violently with the romantic, biographical Abstract-Expressionist style which preceded it that spectators are chilled by its apparent lack of feeling or content. Critics, attempting to describe this new sensibility, call it Cool Art or Idiot Art or Know-Nothing Nihilism. », Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. BATTCKOCK, p. 275.

²⁷⁶ « this work is critical of Abstract-Expressionist paint-handling and rejects the brushed record of gesture and drawing along with loose painterliness. Similarly, the sculpture I am talking about appears critical of open, welded sculpture. », Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. BATTCKOCK, p. 279.

²⁷⁷ « It seems clear that the group of young artists I am speaking of were reacting to more than merely formal chaos when they opted not to fulfill Ad Reinhardt's prescription for 'divine madness' in 'third

Selon Barbara Rose, les œuvres marquant de façon significative — voire paradigmatique — ce refus de poursuivre une peinture d'obédience expressionniste étaient les tableaux jumeaux *Factum I* et *Factum II* réalisés par Robert Rauschenberg en 1957. Ceux-ci dédoublent les « gestes », coulures et accidents « expressionnistes » à la surface de la toile recevant également des collages de photographies, de pages de calendrier et de listes manuscrites de comptes, et démystifient l'idée d'une projection instantanée, unique, de l'inconscient et de l'imaginaire de l'artiste dans le tableau.

Aussi ces tableaux jumeaux annoncent-ils pour Barbara Rose

« la nouvelle sensibilité de la génération post-Expressionnisme abstrait »²⁷⁸,
laquelle a définitivement et consciemment rompu avec

« la plénitude flamboyante et baroque de la génération précédente hantée par l'Angoisse »²⁷⁹.

En octobre 1962, élargissant le propos de son compte-rendu des expositions d'Oldenburg et Chamberlain, Michael Fried décèle pourtant une forme de nostalgie à l'œuvre dans le Pop Art, lui contestant ainsi, implicitement, son statut de « nouveauté » :

« Finalement, il y a dans beaucoup de la peinture américaine des jeunes artistes actuels une révolte, clandestine ou affichée, contre le tranchant de cette dialectique qui semble avoir gouverné le récent développement de leur art — presque une nostalgie pour le bon vieux temps des éclaboussures, des coulures et de l'espace cubiste. Cela est évident, je pense, dans l'œuvre de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, et je me demande si cela ne se retrouve pas aussi partout dans les environnements d'Oldenburg, ce qui irait dans le sens de la peinture désinvolte mentionnée plus haut. »²⁸⁰

generation Abstract Expressionists'. », Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. BATTCKOCK, p. 279-280.

²⁷⁸ « the new sensibility of the post-Abstract-Expressionist generation », Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. BATTCKOCK, p. 280.

²⁷⁹ « the florid baroque fullness of the *Angst*-ridden older generation », Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre-novembre 1965. BATTCKOCK, p. 282.

²⁸⁰ « Finally, there is in much American painting by young artists today clandestine or open rebellion against the living edge of that dialectic that seems to have governed the recent development of their art — almost a nostalgia for the good old days of drip and drag and Cubist space. This is evident, I

D'autres critiques hostiles au Pop Art usent de stratégies différentes. Si l'article écrit par Max Kozloff en 1962²⁸¹, en réaction à la présentation des œuvres de ce que l'on appelle pas encore le Pop Art dans plusieurs importantes galeries new-yorkaises, consiste pour l'essentiel en une virulente diatribe « anti-pop » — c'est-à-dire, pour lui, anti-kitsch —, il n'empêche qu'il lui attribue aussi cette qualité de nouveauté au sujet de laquelle il ironise, nommant l'ennemi, « les nouveaux vulgaires », dans le titre de son article. Selon Kozloff, ces œuvres dont on clame la nouveauté se caractérisent surtout par le recours à un type de signe et d'image à l'impact fort, dans un contexte concurrentiel qui oblige les marques à constamment renouveler leur adresse au consommateur — en accroître la diffusion, mais aussi en renouveler la forme. Pourtant, note-t-il non sans une pointe de mauvaise foi,

« concernant ce qui, d'un point de vue artistique, est nouveau dans ces œuvres, il y a, étonnamment, peu à dire. »²⁸²

L'année suivante, la violente charge contre le Pop Art donnée par Alan Salomon est elle aussi coiffée d'un titre renvoyant à la nouveauté, « The New Art »²⁸³, que complète et renforce, dans le corps du texte, le recours à l'expression « the new artists » pour désigner les pop-artistes.

Le vocabulaire utilisé par les critiques « anti-pop » est, à lui seul, révélateur : des termes comme irruption, invasion, contamination, mode, choc, immédiateté, etc... font florès. Leur simple énumération dit déjà beaucoup de la perception et l'interprétation du Pop Art à laquelle ils participent, s'attachant souvent moins à l'analyse attentive des œuvres qu'à la critique de leur processus de diffusion non seulement rapide, mais aussi, dans un motif typiquement moderniste, très néfaste

think, in the work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg, and I query whether it isn't to be found everywhere in Oldenburg's environment as well, which might account for some of the slapdash painting mentioned above. » Michael Fried, « New York Letter : Oldenburg, Chamberlain », *Art International* 6, octobre 1962, p. 74-76.

²⁸¹ Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

²⁸² « ...concerning that which is artistically new in this work, there is surprisingly little to say. », Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

²⁸³ Alan Salomon, « The New Art », *Art International*, 25 septembre 1963, p. 37-38. Cité par SANDLER, T. II, p. 169.

pour le maintien d'une culture de qualité et de haut niveau, car aisément assimilable à la logique publicitaire de promotion des biens de consommation.

Dans l'une de ses chroniques, en décembre 1962, Michael Fried se saisit de cet attachement aux images immédiatement identifiables, et plus largement de l'idéologie de la nouveauté et de la jeunesse, pour en mettre en relief le revers. Sa cible est alors Andy Warhol, dont l'œuvre fait l'objet d'une exposition à la Stable Gallery, et qu'il décrit comme « le plus opiniâtre » des « peintres qui se mettent aujourd'hui au service — ou qui se font esclaves — d'une iconographie populaire ».²⁸⁴

Dans la suite, Michael Fried se risque à prédire, sans qu'il soit possible de savoir s'il croit réellement à ce qu'il écrit ou s'il s'agit d'une mise en pratique de la méthode Coué :

« Je ne suis nullement certain que les œuvres de Warhol, même les meilleures, dureront plus longtemps que le journalisme dont elles dépendent. »²⁸⁵

Le critique pointe ainsi le risque accru d'obsolescence d'un art qui se nourrit et, selon lui, tire son efficacité, de la nouveauté promue par la publicité et des « mythes de l'époque ».

Le même type de critique est formulé par Greenberg, lorsqu'il s'exprime tardivement à propos du Minimal Art, dont l'assimilation est accentuée par le battage médiatique dont a bénéficié l'exposition *Primary Structures*, où ne sont pas seulement présentées des œuvres minimalistes, mais aussi des sculptures de Tony Smith ou Anthony Caro, pour ne citer que deux figures emblématiques. Renversant la notion de nouveauté pour en faire une forme d'académisme, Greenberg défend encore en 1967 sa conception élitiste de l'avant-garde :

« L'avant-garde s'est elle-même constituée en la personne d'artistes, d'écrivains et de compositeurs qui en effet ont protégé leur art du marché par des innovations qui

²⁸⁴ Michael Fried, « New York Letter », *Art International*, décembre 1962, p. 57. Traduction in *Les années Pop*, Mnam – CGP, Paris, 2001, document n° 62.10.

²⁸⁵ Michael Fried, « New York Letter », *Art International*, décembre 1962, p. 57. Traduction in *Les années Pop*, Mnam – CGP, Paris, 2001, document n° 62.10.

l'ont rendu trop difficile à saisir d'abord par le public instruit — sans parler du public ignorant. »²⁸⁶

Si la nouveauté est donc bien à l'œuvre dans la logique avant-gardiste, elle n'est pas de même nature lorsqu'elle est revendiquée par, ou attribuée au Pop Art ou au Minimal Art. Aux yeux de Greenberg, la prétendue nouveauté de ces tendances artistiques est du même ordre que celle, superficielle, vantée par la publicité. Contrairement à elle, la « vraie » nouveauté, celle de l'avant-garde, ne saurait être sujette à l'obsolescence. Sur ce plan, les conceptions de Greenberg n'ont guère évolué : en 1962 déjà, dans son essai « After Abstract Expressionism », il opère cette distinction entre les deux formes de nouveauté : la nouveauté « publicitaire » et la nouveauté propre à l'avant-garde, ou « originalité » :

« Non que je trouve rafraîchissant, après les boursouflures de l'Expressionnisme abstrait, le traitement net, et sans détour académique, de leurs peintures (celles des artistes « 'néo-dada' ») ; néanmoins l'effet n'est que momentané, puisque la nouveauté, en cela différente de l'originalité, ne fait preuve d'aucune résistance. »²⁸⁷

E2) Révisions critiques et processus d'historicisation

Même pour ses détracteurs — sauf peut-être pour une figure d'autorité comme Greenberg —, une telle insistance sur le caractère nouveau, inédit de l'art, qu'il soit Pop ou Minimal, est souvent la marque d'une sorte de fascination et participe, dans

²⁸⁶ « The avant garde constituted itself in the persons of artists, writers, and composers who in effect protected their art from the market by innovations that made it too difficult to grasp at first for the educated — not to mention the uneducated — public ». Clement Greenberg, « Where is the Avant-Garde ? », *Vogue*, juin 1967. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 260.

²⁸⁷ « Not that I do not find the clear and straightforward academic handling of their pictures refreshing after the turgidities of Abstract Expressionism ; yet the effect is only momentary, since novelty, as distinct from originality, has no staying power. » Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », *Art International*, VI, n°8, 25 octobre 1962 (p.24-32). Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 134.

le discours hostile autant — sinon davantage — que dans sa défense, à leur retentissement. Mais on peut aussi envisager que cette nouveauté fait retour sur la critique, comme si le fait de nommer la nouveauté, fût-ce pour en contester la valeur, permettait de faire rejaillir son attrait sur le discours critique lui-même, lui assurant ainsi une visibilité accrue. Peut-être peut-on y voir la réalisation, voire la généralisation en système, du constat un peu désabusé qu'Harold Rosenberg faisait dès 1959, dans le fameux chapitre « Les peintres d'action américains » de son livre *La tradition du nouveau*²⁸⁸ :

« À travers l'art moderne, la caste en plein essor des vulgarisateurs professionnels — dessinateurs, architectes, décorateurs, couturiers, directeurs de galeries — explique à la populace qu'une valeur suprême est née à notre époque, la valeur du nouveau, et qu'il y a des personnes et des choses qui incarnent cette valeur. (...)

Puisque le seul intérêt pour l'art moderne est qu'une œuvre soit *nouvelle*, et puisque sa nouveauté n'est pas déterminée par une analyse mais par le pouvoir social et la pédagogie, le peintre d'avant-garde exerce son activité dans un milieu totalement indifférent au contenu de son œuvre. »²⁸⁹

C'est l'attrait excessif de la nouveauté qui a, selon Robert Rosenblum, détourné la critique de l'examen détaillé des œuvres de chaque artiste assimilé au Pop Art²⁹⁰. Dans un essai paru en 1965, Rosenblum considère en effet que la critique s'est excessivement focalisée sur le terme Pop Art. Il est légitime de penser qu'il en a été ainsi à cause de l'idée de nouveauté attachée à ce terme, et réciproquement de la capacité de ce terme à fonctionner comme une marque déposée, permettant plus efficacement de promouvoir le « nouveau » sur un mode publicitaire. Rosenblum constate que le Pop Art a déclenché les passions — adhésion et rejet — sans pour autant faire l'objet d'un véritable travail de description de ce qui qualifie, collectivement, les œuvres rassemblées sous ce vocable. Sur la base de quels

²⁸⁸ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959. Traduction *La tradition du nouveau*, Les éditions de Minuit, Paris 1962.

²⁸⁹ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959. Traduction *La tradition du nouveau*, Les Éditions de Minuit, Paris 1962, p. 36-37.

²⁹⁰ Robert Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art », *Art and Literature*, n°5, été 1965, p. 80-93. Reproduit in Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1999.

critères peut-on définir le Pop Art en tant que mouvement ? Comment identifier ses acteurs ? Les galeristes et commissaires d'exposition ont chaque fois proposé des combinaisons différentes d'œuvres et d'artistes ; les critiques ont également appliqué ce qualificatif à des listes d'artistes variées, quand ils ne les ont pas réunis sous d'autres intitulés de leur invention. L'hétérogénéité des œuvres rassemblées sous l'intitulé « Pop Art » est si grande que le terme ne veut plus rien dire tant qu'on n'en propose pas une définition qui permette d'y voir plus clair à la fois sur les enjeux du Pop Art et sur les artistes qui peuvent y être rattachés. Une lecture plus nuancée des pratiques « pop » est nécessaire ; mieux définir le terme y contribue. C'est à ce travail d'analyse et de mise en perspective historique que se consacre — précocement, puisqu'on est alors trois ans à peine après le « boom » du Pop Art — l'article de Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art », établissant un premier critère :

« Si le Pop Art a une quelconque signification, elle doit avoir quelque chose à voir non seulement avec ce qui est peint, but aussi avec la manière dont c'est peint ; sinon, les bouteilles de bière de Manet, les drapeaux de van Gogh et les automobiles de Balla relèveraient du Pop Art. L'authentique artiste Pop propose une coïncidence de style et de sujet, c'est-à-dire qu'il représente des images et des objets produits en masse en recourant à un style qui est aussi basé sur le vocabulaire visuel de la production de masse. »²⁹¹

Pour Rosenblum, l'erreur des journalistes et de la critique est de ne s'intéresser qu'à l'iconographie du Pop Art, ce qui leur empêche d'en déceler et d'en évaluer les autres caractéristiques formelles et stylistiques, dans le contexte plus général de l'art des années 1960 :

« L'imagerie Pop peut momentanément fasciner les journalistes et les soi-disant historiens de la culture, mais il ne faudrait pas oublier que les plus inventifs des artistes Pop partagent avec leurs contemporains abstraits une sensibilité pour de puissants agrandissements de formes simples, régulières — rangées de points, rayures, chevrons, cercles concentriques — ; pour des surfaces tendues, sans trace

²⁹¹ « If Pop art is to mean anything at all, it must have something to do not only with *what* is painted, but also with the *way* it is painted ; otherwise, Manet's ale bottles, van Gogh's flags, and Balla's automobiles would qualify as Pop art. The authentic Pop artist offers a coincidence of style and subject, that is, he represents mass-produced images and objects by using a style that is also based upon the visual vocabulary of mass production. », Robert Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art », *Art and Literature*, n°5, été 1965, p. 80-93. Reproduit in Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1999, p. 186.

de pinceau, qui rejettent souvent les techniques traditionnelles à l'huile en faveur de nouveaux médias industriels d'aspect métallique, plastique, émaillé ; pour de vastes étendues de couleur plate non modulée. Sous ce jour, les frontières entre Pop et art abstrait commencent à s'estomper. »²⁹²

Il propose ainsi une relecture de la « nouveauté » du Pop Art, en montrant que, si elle existe, elle ne lui appartient pas en propre et exclusivement, mais correspond plus largement à un changement de sensibilité d'une partie des artistes actifs au cours des années 1960 — incluant au passage les derniers développements de la peinture moderniste, abstraite et hard-edge.

En outre, au-delà de cette recherche d'une meilleure définition du champ recouvert par le terme « Pop Art », l'article de Rosenblum vise à établir des distinctions entre les artistes communément rattachés à ce « mouvement » :

« En termes de définition, et pas nécessaire de qualité, le véritable artiste Pop ne fait pas qu'apprécier le caractère ordinaire de ses objets, mais, et c'est le plus important, il exalte également leur apparence ordinaire, laquelle n'est désormais plus vue à travers les lentilles brouillées et kaleïdoscopiques de l'Expressionnisme Abstrait, mais à travers des lunettes magnifiantes de précision industrielle. »²⁹³

Une telle précision lui permet de distinguer des artistes comme Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Indiana, Wesselman, et le récent Oldenburg, dont les œuvres de facture lisse, nette et précise offrent un contraste saisissant avec celles d'autres artistes fréquemment associés au Pop Art, comme Rivers, Rauschenberg, Johns, Dine, Thiebaud, Marisol, mais qui se caractérisent par un style différent, plus « painterly »

²⁹² « Pop imagery may be momentarily fascinating for journalists and would-be cultural historians, but it should not be forgotten that the most inventive Pop artists share with their abstract contemporaries a sensibility to bold magnifications of simple, regularized forms — rows of dots, stripes, chevrons, concentric circles — to taut, brushless surfaces that often reject traditional oil techniques in favor of new industrial media of metallic, plastic, enamel quality ; to expansive areas of flat, unmodulated color. In this light, the boundaries between Pop and abstract art keep fading. », Robert Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art », *Art and Literature*, n°5, été 1965, p. 80-93. Reproduit in Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1999, p. 189.

²⁹³ « In terms of definition, and not necessarily of quality, the real Pop artist not only likes the fact of his commonplace objects, but, more important, also exults in their commonplace look, which is no longer viewed through the blurred, kaleidoscopic lenses of Abstract-Expressionism, but through magnifying glasses of factory precision. » Robert Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art », *Art and Literature*, n°5, été 1965, p. 80-93. Reproduit in Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1999, p. 187.

hérité des « vieux maîtres américains des années 1950 »²⁹⁴. La question demeure de savoir si la « touche » joue encore un rôle « expressif » chez ces artistes, ou si elle signale déjà un usage distancié, au second degré, de la référence à la picturalité expressionniste, ce dont témoignent conjointement des œuvres telles que *Factum I* et *II* de Rauschenberg (dans la veine « painterly ») ainsi que les *Brushstrokes* de Lichtenstein (dans la veine « lisse »). En dépit de l'absence d'une analyse plus poussée de la spécificité de cet usage de la facture « painterly », envisagé seulement sous le rapport de l'héritage stylistique, Rosenblum a le mérite de chercher à donner une vision plus élaborée, moins dualiste dans son rapport à l'Expressionnisme Abstrait que ne l'est la plupart des écrits de cette période. En outre, il propose une articulation entre Pop Art, abstraction *hard edge* et Minimal Art, en allant au-delà des limitations de l'approche iconographique, privilégiant des aspects plus plastiques (la facture lisse et froide par exemple). C'est aussi l'approche de Donald Judd qui, dans son essai « Specific Objects », rassemble sous cet intitulé des œuvres d'Oldenburg, Kusama, Chamberlain, Bontecou, ses propres œuvres et celles de Flavin, Morris, Artschwager ou même Brecht.

Toutefois, l'approche nuancée de Rosenblum est rare dans la critique consacrée au Pop Art et au Minimal Art au cours de la décennie — et encore moins à cette date. Ce n'est certainement pas l'outrance provocatrice de cette déclaration très « nouveau riche » du collectionneur de Pop Art Leon Kraushar, parue dans un numéro d'été de *Life* en 1965, qui peut alors apaiser les esprits et inciter à des propos mesurés :

« Renoir ? Je le déteste. Cézanne ? Des tableaux pour chambre à coucher. C'est toujours la même chose. C'est pareil avec les cubistes et les expressionnistes abstraits, eux tous. De la décoration. Il n'y a aucune satire, ce n'est pas actuel, ce n'est pas amusant. Cet autre art-là est pour les vieilles dames, pour tous ces gens qui fréquentent les salles de ventes — ça n'est rien, c'est mort. Le Pop est l'art d'aujourd'hui, de demain, et pour toujours. Ces images sont comme des actions IBM,

²⁹⁴ « the American old masters of the 1950s », Robert Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art », *Art and Literature*, n°5, été 1965, p. 80-93. Reproduit in Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1999, p. 187.

n'oubliez pas cela, et c'est le moment d'acheter, parce que le Pop ne va jamais mourir. Et je n'envisage pas non plus de vendre mes actions IBM. »²⁹⁵

Cet exemple et les précédents — souvent à peine moins caricaturaux — peuvent laisser penser, par leur focalisation sur la nouveauté, le scandale et la vulgarité, que l'art des années 1960 ne s'est construit que sur des ruptures et des oppositions stylistiques, et qu'il serait ainsi un pur produit de l'esprit de l'époque, le résultat d'une germination spontanée sans aucun ancrage historique, puisque rejetant l'Expressionnisme Abstrait américain tout en se voulant vraiment américain — c'est-à-dire fondamentalement différent de l'art de la « vieille » Europe. Pourtant, l'autre versant de la réception critique du Pop Art — et de l'exaltation de sa nouveauté — est la volonté simultanée, et précoce, de le placer dans une perspective historique plus large.

E2.a) Dada, *ready-made* et Constructivisme

L'un des termes qui connaît sans doute le succès le plus important dans la critique est celui de « néo-dada », apparu dès la fin des années 1950 et bientôt indifféremment appliqué à « l'art de l'assemblage », au Nouveau Réalisme ou au Pop Art, ou encore au Minimal Art. La fréquence de son usage est aussi grande que l'imprécision du champ de pratiques que ce terme recouvre.

Si le qualificatif « néo-dada » a diversement été accepté, revendiqué ou rejeté de la part des artistes auxquels il s'est appliqué, la fortune que son emploi rencontre, surtout dans la première moitié des années 1960, semble *a priori* entrer en

²⁹⁵ « Renoir ? I hate him. Cézanne ? Bedroom pictures. It's all the same. It's that time which the cubists and the abstract expressionists, all of them. Decoration. There's no satire, there's no today, there's no fun. That other art is for old ladies, all those people who go to auction — it's nothing, it's dead. Pop is the art of today, and tomorrow, and all the future. These pictures are like IBM stocks, don't forget that, and this is the time to buy, because pop is never going to die. I'm not planning to sell my IBM stock either. », Leon Krauser, cité dans le dossier « You bought it. Now live with it : the country's leading collectors of Pop art enthusiastically fill their home with it », *Life*, 16 juillet 1965. Reproduit in Irving Sandler, *American Art of the Sixties*, Harper and Row, New York 1988, p. 133-134 ;

contradiction avec l'idée d'un désir d'affranchissement des jeunes artistes américains vis-à-vis des sources européennes. En réalité, ce succès tient sans doute à la richesse du substrat dans lequel il plonge ses racines : le regain d'intérêt dont a bénéficié le mouvement Dada à New York entre la fin de la guerre et la seconde moitié des années 1950. Cette seconde phase de réception a été motivée, notamment, par la présence à New York d'anciens dadaïstes ayant fui l'Europe avant ou pendant la guerre (Ernst, Grosz, Huelsenbeck, Richter), ou d'un artiste comme Marcel Duchamp, émigré en 1942, mais lié aux Etats-Unis dès les années 1910, et rattaché *a posteriori* au mouvement Dada bien que n'en ayant jamais fait véritablement partie²⁹⁶. D'emblée cette présence sur place de certains des protagonistes, l'évolution de leur œuvre et de leur position depuis la période Dada, mais aussi le contexte social et politique d'après-guerre marqué par l'anticommunisme laissent augurer une réception faussée, partielle — et partielle — du mouvement. Comme l'écrit Judith Delfiner :

« la réception de Dada intervenue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ne fut pas limitée à l'exposé documenté d'un événement passé, mais (...), transformant l'épisode historique en un héritage vivant susceptible d'être réactivé, elle donna lieu à un certain renouveau du phénomène. »²⁹⁷

En effet, cette réception s'annonce comme un processus d'actualisation plutôt que comme la constitution d'un objet historique et clos : les jeunes artistes, qui y prennent largement part, trouvent chez leurs aînés dadaïstes l'écho de leurs propres préoccupations. Surtout, l'intérêt pour Dada correspond à une stratégie visant à échapper aux critères formels et conceptuels de l'Expressionnisme Abstrait. Dada, auparavant assimilé au Surréalisme qui constituait lui-même une source majeure de l'Expressionnisme Abstrait, acquiert alors un statut à part entière, dont l'antériorité au Surréalisme autorise et justifie d'autres filiations et développements artistiques, à

repris ensuite in Robert C. Morgan, *The End of the Art World*, « The Status of Kitsch », Allworth Press, New York 1998, p. 25.

²⁹⁶ Sur cette phase de la réception de Dada à New York, cf. Judith Delfiner, « Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan. La réception de Dada à New York, 1945-1957 », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°93, Paris, automne 2005.

²⁹⁷ Judith Delfiner, « Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°93, Paris, automne 2005, p. 61.

l'écart de l'expression exacerbée du Moi véhiculée par la gestualité et des impératifs d'autonomie et de réflexivité modernistes.

En bonne place — sinon au centre — de ce processus de réception — actualisation, se tient la figure — toujours présente et bien vivante — de Marcel Duchamp, considéré comme un acteur majeur du mouvement. Si l'on s'en tient aux seules données historiques, cette position est largement infondée, Duchamp n'ayant jamais pris part aux activités de Dada en Europe — et pour cause, puisqu'il était à New York dans les années 1910. Au fond, Duchamp était un cubiste de second ordre, et à l'orée des années 1950, les épisodes de l'Armory Show de 1913 (l'introduction du Cubisme aux États-Unis) et du Salon des Indépendants en 1917 (avec — ou plus exactement *sans* — l'inacceptable *Fountain*), sont passés au second plan — sinon pratiquement oubliés, à l'instar de leur auteur qui vit alors une existence discrète, même s'il poursuit en secret son activité artistique. Plus que ces épisodes historiques, c'est la place de choix (et imméritée) qui est octroyée à Duchamp dans l'anthologie *The Dada Painters and Poets* parue en 1951 qui lui redonne une visibilité et une actualité, amplifiée par l'adulation dont il fait l'objet par une personnalité aussi influente que le compositeur John Cage. Assimilé au mouvement Dada, le ready-made est « inventé » — au sens archéologique du terme — à New York, au cours des années 1950, et absorbé en quelque sorte par capillarité par l'art américain, simultanément dans son histoire et ses formulations les plus récentes.

Comme le rappelle Judith Delfiner, le terme « néo-dada », appliqué justement à des exemples de ces dernières, semble avoir fait sa première apparition sous la plume de Robert Rosenblum en 1957, à l'occasion d'un article rendant compte d'une exposition de groupe chez Castelli, où était notamment présenté le tableau *Flag* de Jasper Johns²⁹⁸ — ce qui entérine au passage l'assimilation totale du ready-made au mouvement Dada, puisque c'est bien du geste duchampien que les *Flag* et *Target* de Johns sont les plus proches. L'appellation se diffuse ensuite largement dans la critique, qu'il s'agisse d'ailleurs de prendre la défense des œuvres en question ou d'en dénoncer la médiocrité.

²⁹⁸ Robert Rosenblum, « Castelli Group », *Arts Magazine*, vol. 31, n°8, mai 1957, p. 53.

Ainsi en 1962, au détour de son plaidoyer en faveur d'une solution de continuité du modernisme pictural dans son essai « After Abstract Expressionism »²⁹⁹, Clement Greenberg évoque-t-il de façon lapidaire les œuvres *pop* en les qualifiant de « néo-dada ». Il considère qu'elles n'apportent rien d'inédit par rapport au Cubisme dont elles sont tributaires, selon lui, sur le plan de la couleur et du dessin — c'est-à-dire dans la conception de l'espace pictural qu'elle véhiculent.

Régulièrement, la critique hostile au Pop Art se focalise sur l'héritage duchampien, et plus particulièrement sur le ready-made qui apparaît aux antipodes d'une pratique artistique digne de ce nom — c'est-à-dire de sensibilité moderniste, fondée sur un savoir-faire technique, un sérieux et une ambition esthétique élevée.

Michael Fried décrit en ces termes la démarche artistique d'Oldenburg, à l'occasion de l'exposition que la Green Gallery consacre à l'artiste en 1962 :

« faire des œuvres d'art à partir d'objets quotidiens, soit par fabrication, soit par imitation, à la manière autoritaire de Marcel Duchamp. »³⁰⁰

La portée du travail d'Oldenburg est ainsi réduite à l'illustration d'une esthétique du ready-made de seconde main — assertion qui résiste pourtant difficilement à l'examen de la matérialité et du processus de représentation à l'œuvre dans ses sculptures (en particulier celles qu'il réalise à cette époque, qui s'offrent plutôt au regard comme des imitations grossières, volontairement mal finies, et en aucun cas comme des objets préexistants, choisis et détournés de leur usage premier³⁰¹). La confusion manifeste de l'interprétation de Michael Fried (comment une œuvre *ready-made* peut-elle être *fabriquée* ?) est symptomatique d'une forme d'aveuglement liée à une réception critique davantage focalisée sur le mouvement et ses slogans, que sur l'examen des œuvres elles-mêmes. Cette confusion est d'autant plus frappante

²⁹⁹ Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », 1962. Reproduit in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, p. 133-134.

³⁰⁰ « making works of art out of everyday objects, either by fiat or imitation, in the imperious manner of Marcel Duchamp », Michael Fried, « New York Letter : Oldenburg, Chamberlain », *Art International*, 6, 25 octobre 1962, p. 74-76. Reproduit in Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, 1997.

³⁰¹ Annie Claustres a analysé cette confusion fréquente entre appropriation (ready-made) et reproduction d'un objet préexistant dans son article « La reproduction de l'objet au temps des masses. New York City, 1963-1966 », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°99, printemps 2009, p. 62-81.

que Michael Fried fait par ailleurs preuve, dans d'autres essais critiques et historiques, d'un sens incontestable de l'observation et de l'analyse plastique, lorsqu'il traite par exemple des œuvres de Stella, Louis, Noland ou Olitski.

Il faut noter la précocité de la mise en perspective historique du Pop Art ébauchée par le critique et artiste John Coplans. Le compte-rendu critique qu'il consacre en effet en 1962 à l'exposition organisée par Walter Hopps *The New Painting of Common Objects* est en effet accompagné d'une chronologie intitulée « The Common Object and Art ». Coplans y résume les différentes formes d'introduction de l'objet ordinaire, et plus largement, de la banalité, dans l'art, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, aux Etats-Unis et en Europe. Cette archéologie du Pop Art rassemble quelques « sources » connues : Marcel Duchamp et Man Ray, Kurt Schwitters et Joseph Cornell, Moholy-Nagy. Mais elle installe aussi en bonne place des figures plus inattendues qui élargissent ainsi l'arborescence généalogique — notamment les photographes Eugene Atget, Alfred Stieglitz, Walker Evans et Frederick Somer, les peintres Joseph Stella et Arthur Dove, les artistes Paolozzi, Baj, Rauschenberg, Kienholz, Westerman et, plus étonnant encore, le Californien Von Dutch, peintre-customiseur de carrosseries de voitures de course³⁰².

En dépit de cet exemple atypique et précoce de recherche élargie des sources possibles du Pop Art, celui-ci reste tout de même, pour l'essentiel, associé à l'ascendance de Dada et du ready-made (perçu comme un objet de scandale). S'il est à ses débuts également qualifié fréquemment de « neo-dadaism », le Minimal Art est ensuite perçu comme étant doublement issu du ready-made (c'est-à-dire comme un banal produit industriel) et de l'héritage des recherches Constructivistes et Suprématistes.

³⁰² John Coplans, « The New Painting of Common Objects », *Artforum*, novembre 1962, p. 26-29. Reproduit in Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 43-46 (chronologie p. 45-46).

E2.b) *Zeitgeist*, confusion des styles, et construction généalogique

Pourtant, vers le milieu de la décennie, il n'y a pas encore de séparation claire entre Pop Art et Minimal Art, en dépit du caractère essentiellement figuratif du premier, et abstrait du second. En témoigne la distribution de l'exposition *Black, White and Gray* organisée par Samuel Wagstaff en 1964³⁰³, qui rassemble des artistes d'obédiences diverses (Pop Art, Minimal Art, abstraction *hard edge*...) ³⁰⁴ — exposition reflétant le « *Zeitgeist* » selon James Meyer, qui en propose un rapide tour d'horizon :

« En plus de Johns, Rauschenberg, Twombly, Stella, Warhol, et Lichtenstein, l'exposition incluait Reinhardt et Newman, aussi bien que les abstraits plus jeunes Kelly, Martin, Liberman, et Parker ; les figures proto-pop Dine, et Indiana ; les faiseurs d'objets Morris, Truitt, Flavin, et Tony Smith ; l'artiste Fluxus Georges Brecht ; et des personnalités moins faciles à classer — James Lee Byars, Robert Moskowitz, et Jean Follett. »³⁰⁵

Wagstaff reconnaît lui-même l'arbitraire qui a présidé au choix d'une gamme achromatique pour l'ensemble des œuvres :

³⁰³ *Black, White and Gray*, exposition du 9 janvier au 9 février 1964, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

³⁰⁴ L'exposition présentait deux peintures ou trois sculptures par artiste. La liste exhaustive des artistes est la suivante : « James Byars, Moskowitz, Lichtenstein, Rauschenberg, Reinhardt, Truitt, Tony Smith, Johns, Kelly, Twombly, Martin, Morris, Brecht, Stella, Indiana, Liberman, Ray Parker, Follett, Dine, Warhol », Samuel J. Wagstaff, Jr., « Paintings to Think About », *Art News*, vol. 62, n°9, janvier 1964, p. 38 et 62.

³⁰⁵ « In addition to Johns, Rauschenberg, Twombly, Stella, Warhol, and Lichtenstein, the exposition included Reinhardt and Newman, as well as the younger abstractionists Kelly, Martin, Liberman, and Parker ; the proto-pop figures Dine and Indiana ; the object-makers Morris, Truitt, Flavin, and Tony Smith ; the Fluxist Georges Brecht ; and figures less easy to categorize — James Lee Byars, Robert Moskowitz, and Jean Follett. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, chap. 4, note #9, p. 283.

« Arbitrairement, toutes les œuvres sélectionnées sont noires, blanches ou grises, ainsi choisies afin d'éviter que le spectateur ne soit distrait par le caractère émotionnel de la couleur. »³⁰⁶

Wagstaff prétend aussi que ce choix permet de mettre davantage en relief les proximités et les différences entre les artistes, dont les œuvres aux formes simples peuvent être chargées de lyrisme et d'expression (les sculptures de Ray Parker), ou au contraire se présenter comme des objet opaques contre lesquels le regard vient buter (les peintures de Stella). Toutefois, l'idée d'exposition « *Zeitgeist* » avancée par James Meyer ne saurait être infirmée par la définition de cette affinité que Wagstaff décèle entre les artistes qu'il a choisis — définition qui certes peut s'appliquer aux œuvres de ces derniers, mais dont il faut tout de même noter l'absence de rigueur programmatique et le caractère un peu vague :

« Cet art, dans son ensemble, paraît fortement anti-tradition, et même contre la tradition récente. La plupart du temps il semble clairsemé, réduit au minimum ; pour l'essentiel, c'est un art conceptuel, un art de l'idée, opposé à l'art rétinien ou viscéral. (...) La peinture et la sculpture de cette nature semblent souvent être une idée rendue manifeste. Presque tout de ce travail est d'abord planifié, et ensuite réalisé plutôt que conçu sur la toile. (...) Il s'agit d'une tentative de suggérer la présence de la peinture plutôt que la présence du peintre. »³⁰⁷

Dans son compte-rendu de l'exposition³⁰⁸, Donald Judd (qui ne fait pas partie de la sélection) se montre d'emblée peu convaincu par le propos de l'exposition et la cohérence du choix des œuvres mises en présence :

« Noir, blanc et gris, comme noir et blanc, c'est maigre comme thématique. (...) l'exposition à Hartford a été conçue, quoique pas complètement, afin de montrer une

³⁰⁶ « Quite arbitrarily, all the works selected are black ,white or grey, so chosen in an attempt to keep the viewer from being distracted by the emotionalism of color. », Samuel j. Wagstaff, Jr., « Paintings to Think About », *Art News*, vol. 62, n°9, janvier 1964, p38 et 62.

³⁰⁷ « Much of this art seems strongly anti-tradition, even recent tradition. Much of it seems sparse, pared down to a minimum ; much of it is conceptual, idea art, as opposed to the retinal or visceral. (...) Painting and sculpture of this nature often seems to be an idea made manifest. Almost all of this work is planned first, and then filled in rather than conceived on the canvas. (...) There is an attempt to suggest the presence of paint rather than the presence of the painter. », Samuel Wagstaff, « Paintings to Think About », *Art News*, vol. 62, n°9, janvier 1964, p. 38 et 62.

³⁰⁸ Donald Judd, « Nationwide Reports : Hartford. Black, White and Gray », *Arts Magazine*, mars 1964. Reproduit in *Complete Writings 1959-1975*, p. 117-119.

attitude commune à un certain nombre d'artistes. L'attitude est nouvelle et n'a jamais auparavant été le sujet d'une exposition dans un musée. Puisque la grande majorité des artistes est impliquée dans cette attitude particulière, il aurait été préférable d'exclure les autres, et de nommer l'exposition — et ça n'aurait pas été facile — d'après sa principale préoccupation. »³⁰⁹

En 1966, *Primary Structures* semble exaucer, par l'annonce de son titre, le souhait de Judd (qui cette fois figure en bonne place parmi les artistes sélectionnés) que soit organisée une exposition en forme de « manifeste » de la nouvelle esthétique. Toutefois, et bien que généralement considérée comme le moment d'introduction du Minimal Art sur le devant de la scène artistique, *Primary Structures* confronte des œuvres relevant d'une tendance dépouillée, « réductrice », « minimale » (Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt...) à des sculptures d'obédience moderniste (Anthony Caro, Tony Smith, Anne Truitt...), ainsi qu'à des œuvres plus *pop* (Richard Artschwager, Philip King...).

La référence à Duchamp, invoquée par les artistes proto-pop et pop, de concert avec les artistes du happening et les « minimalistes », reste déterminante dans la lecture des développements de l'art récent que propose Richard Wollheim au milieu des années 1960. Dans son essai « Minimal Art » paru en 1965³¹⁰, Wollheim inscrit en effet la nouveauté — éventuellement nimbée d'un parfum de scandale — de l'œuvre d'art dite « minimale » parce que détentrice d'un contenu artistique minimum, dans la continuité de la revendication constante de la « nouveauté » par les avant-gardes historiques. La qualité « minimale » des œuvres a pu prendre des aspects variés, ce qui permet à l'auteur, dans un raccourci saisissant, d'envisager ensemble des artistes aussi différents que Reinhardt et Rauschenberg, puisque l'un et l'autre participent, à leur manière et à la suite de Marcel Duchamp, de l'art « minimal » tel

³⁰⁹ « Black, white and gray, like black and white, is meager as a theme. (...) (the) exhibition in Hartford was chosen, though not entirely, to display an attitude common to a number of artists. The attitude is new and has never been the subject of a museum show before. Since the large majority of the artists are involved in this one attitude, it would have been better to exclude the others and to name the show — and this wouldn't have been easy — after its main concern. This isn't too important though. » Donald Judd, « Nationwide Reports : Hartford. Black, White and Gray », *Arts Magazine*, mars 1964. Reproduit in *Complete Writings 1959-1975*, p. 117-119, extrait p. 117.

que le conçoit alors Wollheim — c'est-à-dire dans une acception qui ne le circonscrit par à ce « style » que la critique puis l'histoire de l'art dénommeront « minimalisme » ou « Minimal Art », mais à un processus de pensée et de réalisation des œuvres : contenu et gestes réduits à leur plus simple expression, *a minima*.

Barbara Rose a quant à elle d'abord fait le lien, dans son essai « ABC Art » paru en 1965, entre un art minimal — entendu au sens large, c'est-à-dire, pour résumer une conception qu'elle emprunte à Richard Wollheim, un art recelant un minimum de contenu parce que nécessitant un minimum de travail de la part de l'artiste — et les sources que constituent selon elle le *Carré noir* de Malevitch (1913) et le *Porte-bouteilles* de Duchamp (1914) :

« Il est important de garder à l'esprit que les décisions aussi bien de Duchamp que de Malevitch étaient des renoncements — de la part de Duchamp, de la notion d'unicité de l'objet d'art et de sa distinction des objets ordinaires, et de la part de Malevitch, le renoncement à l'idée selon laquelle l'art doit être complexe. Que l'art de nos plus jeunes artistes ressemble au leur dans sa simplicité sévère et dépouillée, ou dans sa fréquente proximité avec le monde des choses, doit être compris comme une sorte de validation des réactions prophétiques du Russe et du Français. »³¹¹

Soulignant au passage, comme l'ont fait avant elle Samuel J. Wagstaff, Jr.³¹² et Donald Judd³¹³, l'importance du rôle joué par John Cage dans la transmission de l'œuvre de Duchamp auprès des danseurs, chorégraphes et jeunes artistes, Barbara Rose établit une première classification « à la volée » des œuvres que l'on peut

³¹⁰ Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, janvier 1965. Reproduit in BATTCKOCK, p. 387-399.

³¹¹ « It is important to keep in mind that both Duchamp's and Malevich's decisions were renunciations — on Duchamp's part, of the notion of the uniqueness of the art object and its differentiation from common objects, and on Malevich's part, a renunciation of the notion that art must be complex. That the art of our youngest artists resembles theirs in its severe, reduced simplicity, or in its frequent kinship to the world of things, must be taken as some sort of validation of the Russian's and the Frenchman's prophetic reactions. » Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, octobre – novembre 1965. Reproduit in BATTCKOCK, p. 277.

³¹² Samuel J. Wagstaff, Jr., « Paintings to Think About », *Art News*, vol. 62, n°9, janvier 1964.

³¹³ Donald Judd, « Black, White and Gray », compte-rendu de l'exposition éponyme de Samuel J. Wagstaff, Jr., *Arts Magazine*, mars 1964. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*,

qualifier d'art « minimal », en fonction de la « dominante » que présente leur généalogie : Richard Tuttle, Ronald Bladen, Anne Truitt sont ainsi plus proches de Malevitch, tandis qu'Artschwager et Warhol, d'obédience plus *pop*, sont davantage héritiers de Duchamp. Enfin, Morris, Judd, Andre et Flavin occupent « une position intermédiaire », celle qui intéresse Barabra Rose plus particulièrement et qui finira par devenir l'acception courante recouverte par le terme « minimal » — les autres étant « rangés » dans d'autres mouvements ou qualifiés d'excentriques, ou encore simplement d'inclassables.

L'idée d'une ascendance plurielle du Minimal Art sous-tend également le compte-rendu de l'exposition *Primary Structures* paru dans *Art News* :

« Comme de nombreux mouvements artistiques récents, il (l'art minimal) regarde en arrière autant que vers l'avant : l'influence de monuments constructivistes comme les maquettes architecturales de Malevitch, le *Monument à la Troisième Internationale* de Tatline, le *Merzbild (Merzbau)* de Schwitters et les sculptures environnementales de Kiesler et Moholy-Nagy est apparente non seulement dans la parfaite pureté mais aussi dans les nuances métaphysiques qu'elle est sensée porter, ce qu'elle fait dans la plupart des cas. »³¹⁴

Ici comme ailleurs, la généalogie ainsi établie ne témoigne certes pas d'une grande rigueur historique. Les rapprochements sont souvent du registre purement formel, et approximatifs, même si les contacts sont effectifs entre Dadaïstes zurichoïses et Futuristes d'Europe Centrale. Ce faisceau de références a toutefois ceci de pertinent qu'il rend compte, sans doute, d'une sorte de socle visuel et culturel commun aux artistes, acquis lors de leur période de formation, car il renvoie au corpus des grandes expositions historiques organisées notamment par Alfred Barr au MoMA dans l'entre-deux-guerres, puis, notamment, par Peggy Guggenheim dans sa galerie *Art of this Century*. Il témoigne en outre de la volonté de sortir des limitations du récit

The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 117-119.

³¹⁴ « Like many recent movements in the arts it looks backward as well as forward : the influence of Constructivist monuments like Malevitch's architectural models, Tatlin's Monument to the Third International, Schwitters's Merzbild and the environmental sculptures of Kiesler and Moholy-Nagy is apparent not only in the over-all purity but in the metaphysical nuances which is supposed to convey and in many cases does. » J. A., « Young Masters of Understatement », *Art News*, mars 1966.

moderniste, en réintégrant, parfois cavalièrement, des figures et des mouvements qui en étaient de fait exclus, et qui trouvent alors une nouvelle légitimité dans l'actualisation qu'en propose, selon l'auteur, le Minimal Art.

À la fin de la décennie, ce débat sur les sources réelles ou supposées de l'art des années 1960 fait retour et se poursuit lors de ce que James Meyer appelle la phase de « canonisation » du Minimal Art, en particulier avec l'exposition *The Art of the Real: USA 1948-1968*. L'exposition conçue par l'historien de l'art Eugene C. Goossen prend la forme d'un bilan rétrospectif visant à une certaine exhaustivité en même temps qu'à l'énoncé d'un schéma directeur de l'art américain des années 1950-1960, auquel réagissent notamment les critiques Dore Ashton et Philip Leider. La première pointe l'écart, négligé dans le propos de l'exposition, entre les implications esthétiques de l'Art minimal et celles de la peinture moderniste « color field » de Morris Louis, incluse dans le corpus des œuvres exposées :

« Ce qui est « réel » dans les peintures de Louis dénommées 'unfurleds', ce n'est pas la toile en tant que telle, ni leur 'existence physique en tant qu'objets-dans-l'espace', mais leur illusion vaste et irrésistible. »³¹⁵

De son côté, Philip Leider, également rédacteur en chef *d'Artforum*³¹⁶, reproche au propos de *The Art of the Real* d'ignorer — délibérément ? — les débats entre modernistes et littéralistes, personnifiés respectivement par Michael Fried et Donald Judd, au profit de la notion unificatrice, mais conceptuellement floue, de « réel », qui autorise des confrontations et rapprochements discutables³¹⁷. Leider reproche en effet à l'essai écrit par Goossen pour le catalogue

³¹⁵ « What is real about Louis's so-called 'unfurleds' is not the raw canvas or their 'physical existence as space-occupying objects' but their vast and compelling illusion. », Dore Ashton, « New York : 'The Art of the Real' at the Museum of Modern Art », *Studio International* 176 : 903, septembre 1968, p. 93. Cité par James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 254.

³¹⁶ Philip Leider, « Art of the Real, Museum of Modern Art », *Artforum* vol. 7, n°1, septembre 1968, p. 65.

³¹⁷ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 254-255.

« d'avoir été écrit comme si aucun exemple de critique parmi toute la bibliographie n'a été lu par M. Goossen »³¹⁸

De même que Morris Louis, Kenneth Noland fait partie des artistes représentés, alors que son travail est peu compatible avec une notion de « réel » telle qu'elle peut être envisagée à travers les œuvres minimalistes. La scénographie de l'exposition rend plus vive encore la tension entre « optique » et « minimal », entre « modernistes » et « littéralistes », et brouille même la perception de la chronologie des œuvres : les amples surfaces géométriques emboîtées d'un *shaped canvas* récent de Stella, *Tuftonboro I* (1966) côtoyaient ainsi les tronçons de poutres superposées de la *Cedar Piece* (1959/1964), une sculpture précoce de Carl Andre³¹⁹, réalisée à l'époque où il partageait le même atelier que Stella.

La « canonisation » et l'historicisation du Minimal Art sont ainsi sujettes à des confusions, des partis-pris et des omissions, qui sont elles-mêmes une sorte de reflet des oppositions, incertitudes et approximations qui en ont accompagné la réception critique « à chaud », au cours de la première moitié de la décennie, et les premières entreprises de recherches des « sources » de ce qui est progressivement envisagé comme un mouvement.

E2.c) Une histoire de l'art nationalisée ? Les sources américaines et vernaculaires

Ponctuellement, les critiques et les historiens cherchent à établir des liens, parfois tortueux, avec l'art européen. Ainsi Swenson, citant Meyer Schapiro, parle du Douanier Rousseau dont il dit retrouver l'esprit dans les toiles de Warhol³²⁰. Cette lecture entérine l'idée d'une forme de primitivisme dans le Pop Art, qui induit un

³¹⁸ « ...for being written as if not a single item of criticism in the entire bibliography had ever been read by Mr. Goossen ». Philip Leider, « Art of the Real, Museum of Modern Art », *Artforum*, vol 7, n°1, septembre 1968, p. 65. Cité par James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 254.

³¹⁹ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 254-255.

³²⁰ Voir Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, éditions Carré, Paris 1990, T. 2, p. 171.

rapport « naturel » au monde de la consommation et de la publicité, mais qui impose aussi, selon Lucy Lippard, le rejet de la culture élitiste et des publicités trop « arty » et sophistiquées³²¹. Mais le plus souvent les critiques préfèrent des connexions plus directes avec la tradition américaine, regorgeant de précurseurs « locaux ». Parfois même, on peut avoir l'impression que l'évocation de possibles influences européennes sert surtout de faire valoir à la mise en évidence de sources américaines — ou que ces influences sont tout simplement évincées par ces dernières. Ainsi Max Kozloff³²² préfère, plutôt que Fernand Léger, retenir Stuart Davis, et voir dans ce peintre moderne ayant puisé parmi les signes et les formes de la culture populaire pour nourrir sa peinture, l'un des possibles précurseurs de l'esthétique *pop* aux couleurs franches, au dessin clair et synthétique — et même si Kozloff ne mentionne cette figure tutélaire que pour mieux dévaluer la qualité du Pop Art.

Ce qui se met en effet en place, comme en écho à l'insistance sur le caractère américain des sujets représentés dans le Pop Art, c'est une lecture « américano-centrée » de l'histoire de l'art. En février 1964, un essai de Sidney Tillim, « The New Avant-Garde »³²³, cristallise cette lecture. Utilisant le prétexte de la concomitance d'expositions consacrées à Franz Kline (Sidney Janis Gallery), Donald Judd (Green Gallery) et Frank Stella (Leo Castelli Gallery), il retrace la trajectoire des avant-gardes américaines qui se sont succédées depuis l'exposition de l'*Armory Show* de 1913 — cette date correspondant en quelque sorte à l'inoculation du gène de l'avant-garde en Amérique. Selon l'interprétation de Tillim, celle-ci s'est ensuite développée de façon autonome selon des voies spécifiques (avec le Précisionnisme de Sheeler, Demuth, O'Keefe...), avant de connaître un coup d'arrêt avec la Grande Dépression (qui favorise l'essor d'un réalisme social, à travers le programme photographique de la F.S.A. et les grands ensembles de peintures murales ; et régionaliste, de Grant Wood à Andrew Wyeth). Son renouveau se produit juste après la Seconde Guerre Mondiale (avec l'Expressionnisme Abstrait) avant qu'elle ne connaisse à nouveau une phase de déclin dès la seconde moitié des années 1950. Ce qui est frappant

³²¹ Voir Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, éditions Carré, Paris 1990, T. 2, p. 171.

³²² Max Kozloff, « 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians », *Art International*, mars 1962.

³²³ Sidney Tillim, « The New Avant-Garde », *Arts Magazine*, février 1964, p. 18-21.

dans cette interprétation, c'est de constater à quel point les relations avec l'art européen — et ses apports au cours des années 1930-1950 — y sont ignorées ou minorées. Une fois l'avant-garde introduite — une fois pour toutes, pourrait-on dire — tout se déroule comme si l'art américain ne s'était développé qu'à partir de lui-même, suivant une chaîne de causes et de réactions internes. Cette structure du discours, et la focalisation sur l'idée d'avant-garde, est sans doute pour beaucoup dans l'importance — positivement ou négativement évaluée — de la « nouveauté » de formes et tendances artistiques envisagées dans un récit linéaire au sein duquel un mouvement chasse littéralement l'autre.

À l'intérieur du champ référentiel de légitimation qui se construit au cours de la décennie, il faut relever la présence significative de sources spécifiquement américaines, vernaculaires. Parmi elles, artisanat des Shakers, peintures des Précisionnistes et de figures de l'entre-deux-guerres (Edward Hopper, Stuart Davis, Gerald Murphy), mais aussi les régionalistes américains³²⁴, constituent le socle. Même le ready-made duchampien prend, dans cette perspective, une coloration américaine, de part sa première apparition à New York en 1917 et la naturalisation de son auteur en 1955.

E2.c1) Le Précisionnisme

Dans « ABC Art » (1965), la critique Barbara Rose pose, comme figures tutélaires du Minimal Art, Malevitch et Duchamp, le premier radicalement abstrait, le second perçu comme un dadaïste, mais tous deux Européens. Dans « The Politics of Art (Part II) » paru en 1969, elle met en revanche l'accent sur ses racines spécifiquement américaines. Elle établit une connexion entre Pop Art et Minimal Art d'une part, et l'art américain du début du XXe siècle :

³²⁴ Henry Geldzahler qualifie le Pop Art de « nouveau régionalisme américain » dans sa contribution au *Symposium on Pop Art*, Colloque organisé au Museum of Modern Art en décembre 1962, transcrit dans *Arts Magazine*, avril 1963, p. 35-45. Reproduit in Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1997, p. 65-81. Citation p. 65.

« Je considère le Pop et l'Art minimal aussi étroitement liés — bien plus étroitement qu'il n'est généralement admis — particulièrement dans leur connexion avec l'art américain du début du XXe siècle et leur antagonisme au « modernisme » en tant que *style* européen ou étranger. Plusieurs critiques, le plus récemment William Seitz, ont compris les relations de filiation du Pop Art à la peinture de l'*American Scene*. Je pense qu'il existe également une relation similaire du Minimal Art au Précisionnisme, la version cubiste de l'*American Scene*. L'esquive délibérée, sinon ironique, de l'héroïsme par des peintres tels que Sheeler et Demuth, qui ont choisi les granges et les usines des plaines qu'ils estimaient représenter le mieux le monumental en Amérique, présente des analogies évidentes avec la simplicité ascétique des sculptures volumétriques de Judd, Morris, Bladen, Grosvenor etc..., autant qu'avec les peintures au puritanisme anti-décoratif de jeunes artistes comme Patricia Johanson, Robert Huot et Jo Baer, ne serait-ce qu'au niveau de l'imagerie. Une telle coïncidence d'imagerie, cependant, n'est pas simplement superficielle ; elle s'enracine profondément dans des recherches d'un type d'art approprié à l'expérience américaine commune au Précisionnisme et au Minimal Art. »³²⁵

Cette perspective spécifiquement « américaine » avait été établie dans l'ouvrage d'histoire de l'art américain³²⁶ que Barbara Rose a publiée deux ans avant « The Politics of Art ». Elle y développe le type de lien existant entre le Pop Art et ceux que l'on a appelés « Immaculates » ou « Précisionnistes » (Charles Sheeler, Charles Demuth, Georgia O'Keefe, Gerald Murphy) :

³²⁵ « I see Pop and Minimal as closely related — far more closely than generally acknowledged — particularly in their connection with earlier 20th-century American art and their antagonism to « modernism » as a European or alien *style*. Several critics, most recently William Seitz, have understood the filial relationships of Pop art to American Scene painting. I think there is also a similar relationship of Minimal art to Precisionism, the Cubist version of the American Scene. The deliberate if ironic eschewal of the heroic by painter like Sheeler and Demuth, who chose the plain barns and factories they believed best represented the monumental in America, has obvious analogies with the ascetic simplicity of volumetric sculptures by Judd, Morris, Bladen, Grosvenor et al., as well as with the puritanically anti-decorative paintings of young artists like Patricia Johanson, Robert Huot, and Jo Baer, if only on the level of imagery. Such a coincidence of imagery, however, is not merely superficial ; it strikes deeply into attitudes towards the kind of art suitable to the American experience common to both Precisionism and Minimal art. » Barbara Rose, « The Politics of Art, Part II », *Artforum* vol. VII, n°5, janvier 1969, p. 44.

³²⁶ Barbara Rose, *L'art américain depuis 1900. Une histoire critique*, Édition La Connaissance, Bruxelles, 1969 (Praeger, New York 1967 pour l'édition américaine).

« En choisissant des thèmes banals ou terre à terre, les Précisionnistes commençaient, comme les meilleurs critiques américains de l'époque, à rejeter le *bluff* d'un style grandiose. Ce genre de style paraissait impropre aux réalités prosaïques de l'expérience américaine. En 1924, Lewis Mumford parla dans *Sticks and Stones* de la grandeur de l'architecture anonyme de la campagne américaine, des usines et des silos, contrastant avec la prétention rutilante de l'architecture officielle. En se concentrant sur le sujet indigène et en le reliant à des traditions artistiques américaines antérieures, les Précisionnistes pouvaient traduire le langage du Cubisme en un usage local. »³²⁷

Les œuvres de Murphy, par leur gamme colorée vivement contrastée traduisant l'influence de Léger, leur facture lisse et la représentation d'objets du quotidien en gros plan, anticipent les sujets et l'aspect des peintures Pop, mais aussi, dans une certaine mesure, le style net, « hard-edge » et les couleurs industrielles du Minimal Art.

Cette mise au jour de ces sources « locales » du Pop Art et du Minimal Art s'appuie sur les travaux d'historiens de l'art et de conservateurs de musées portant plus largement sur la redécouverte de l'histoire de l'art américain. En effet, le Précisionnisme a fait l'objet d'une importante exposition en 1960-61 organisée par le Walker Art Center de Minneapolis, et qui a notamment été présentée par le Whitney Museum en février. Il faut d'ores et déjà préciser qu'une telle consécration aurait été inenvisageable dix ans plus tôt, lorsque l'Expressionnisme Abstrait dominait la scène artistique américaine : le Précisionnisme serait alors apparu comme une version provinciale et dégradée du Cubisme parisien. En 1961 en revanche, l'exposition a plutôt bonne presse. Dans l'important compte-rendu qu'il consacre à « The American Precisionists »³²⁸, le critique Hilton Kramer se montre réservé dans son appréciation des œuvres des différents artistes, mais il salue sans réserve la qualité et l'intérêt de l'exposition, tout en insistant sur le caractère spécifiquement américain du Précisionnisme.

Pour Barbara Rose — comme d'ailleurs pour Greenberg — le Pop Art est une émanation plus ou moins éloignée et réussie d'un Cubisme parisien perçu au travers du prisme de son interprétation américaine qu'est le Précisionnisme — c'est-à-dire

³²⁷ Barbara Rose, *L'art américain depuis 1900. Une histoire critique*, Édition La Connaissance, Bruxelles, 1969. Chapitre IV « Après le bal : le Cubisme en Amérique » ; extrait p. 113.

³²⁸ Hilton Kramer, « The American Precisionists », *Arts Magazine*, mars 1961, p. 32-37.

une assimilation et une intégration du Cubisme entendu comme style plutôt que comme un processus analytique de déconstruction de l'espace et de la forme tridimensionnels en fonction de la spécificité de l'espace pictural. Il n'est donc pas étonnant de voir resurgir, dans les écrits de la critique, cette référence au Précisionnisme comme fonds historique ayant pu sinon nourrir le Pop Art, du moins jouer le rôle justificateur d'un précédent historique. Il semble également possible d'établir un parallèle entre l'articulation qui est décrite par Barbara Rose et la façon dont nombre d'artistes — et de critiques — a pu percevoir ou concevoir le Pop Art au début des années 1960, « rejetant le *bluff* d'un style grandiose », c'est-à-dire celui d'une « génération » antérieure d'artistes « héroïques », les Expressionnistes abstraits, et plus encore, la seconde génération dite « École de New York ».

E2.c2) L'artisanat Shaker

La relation à l'artisanat *Shaker* est plus spécifique à la sculpture d'obédience minimaliste. Fondée en 1774 par une ouvrière anglaise du nom d'Ann Lee, la communauté Shaker constitue la plus importante société utopiste de l'Amérique du XIX^{ème} siècle. Rassemblant des « frères » et « sœurs » célibataires, les Shakers tirent leur nom de « trembleurs » de la danse du culte qu'ils pratiquent. Ils sont particulièrement connus pour leur mode de vie sans ostentation et la qualité de leur artisanat et de leur architecture, basés sur des principes simples, tels que « Toute force engendre une forme », ou « Toute beauté qui n'est pas fondée sur l'usage devient rapidement déplaisante et doit être constamment remplacée par du neuf »³²⁹. Ces principes reposent sur une forme de spiritualité qui les conduit à concevoir et réaliser des objets et ustensiles fonctionnels, d'une grande simplicité, sans ornementation, mais d'une rare qualité de fabrication :

³²⁹ « Maximes et règles des Shakers », in *Les Shakers, vie communautaire et design avant Marx et le Bauhaus*, catalogue de l'exposition, Centre de Création Industrielle – Centre Georges-Pompidou, Paris, 1976, p. 51. Également cité dans ce même catalogue par Wend Fisher, qui les rapproche de la formule de l'architecte Louis Sullivan « La forme suit la fonction ». W. Fisher, « Esthétique et mode de vie. Le fonctionnalisme des Shakers », *op. cit.*, p. 22.

« L'obligation morale d'accomplir un travail qui soit digne d'une cause sacrée suscita le désir de porter à un tel degré de perfection la qualité fondamentale de l'objet, c'est-à-dire son utilité, que les articles des Shakers présentent des caractéristiques formelles qu'on ne retrouve pas habituellement dans les objets utilitaires. »³³⁰

Cette recherche d'un très haut degré de précision et de qualité de finition confère à ces objets un statut qui confine à l'œuvre d'art ; ces qualités peuvent être rapprochées, toutes proportions gardées, de la grande attention que des artistes comme Richard Artschwager, Donald Judd et d'autres portent à la fabrication de leur pièces. Judd, par ailleurs, a été un grand collectionneur de pièces de mobilier Shaker : la Chinati Foundation, qu'il a créée à Marfa (Texas)³³¹ à la fin des années 1970, possède encore aujourd'hui plusieurs pièces que l'artiste a associées, dans une véritable scénographie, à du mobilier contemporain, qu'il a parfois lui-même dessiné, ainsi qu'à ses propres peintures et sculptures.

Tout en construisant rétrospectivement — et « contre » l'influence européenne — un récit des mouvements artistiques d'avant-garde américains, la présence de ce corpus de sources « locales » renforce en le légitimant le caractère de nouveauté du Pop Art et du Minimal Art. Puisant aux sources américaines antérieures à l'Expressionnisme Abstrait — alors même que ce dernier était apparu comme l'expression la plus aboutie et la plus forte de cette spécificité et de cette quête d'autonomie de l'art américain vis-à-vis de l'Europe après la Seconde Guerre Mondiale — ces sources locales forment un socle qui « légitime » l'affranchissement des jeunes artistes vis-à-vis de son style « painterly ». L'introduction des sources américaines vernaculaires dans le discours critique permet opportunément de soustraire le Pop Art et le Minimal Art à la fois à la prédominance de l'Expressionnisme Abstrait et à l'influence de l'art européen, tout en fondant sa légitimité sur une histoire de l'art américain qui excède les limitations imposées par le modèle du récit moderniste de Greenberg.

³³⁰ Edward D. & Faith Andrew, « Shaker Furnitures », 1937, traduction dans *Les Shakers, vie communautaire et design avant Marx et le Bauhaus*, catalogue de l'exposition, Centre de Création Industrielle – Centre Georges-Pompidou, Paris, 1976, p. 84.

³³¹ <http://www.chinati.org/>

F) Neo-Dada : une catégorie « fourre-tout »

Il nous faut à présent revenir sur les raisons et implications de l'usage du terme « *Neo-Dada* », qui fait florès dans la littérature critique du début des années 1960, lorsqu'il s'agit de rendre compte des nouvelles formes apparues dans le champ des arts plastiques. Ce vocable-tiroir, qui traduit à la fois des bribes de réalité historique, une critique qualitative, un jugement de goût, génère au fond une certaine indistinction, due au manque de recul historique, à des approximations conceptuelles et à l'effervescence d'une scène artistique par conséquent très difficile à saisir dans sa globalité. Aussi on ne s'étonnera pas que ce terme ait pu désigner des œuvres qui, rassemblées en liste, forment un inventaire pour le moins curieux et disparate. « *Neo-Dada* » est en fait une catégorie « fourre-tout », un mot-valise dont l'usage recouvre aussi bien certains aspects de la *Junk Sculpture* et les « *Combines-paintings* » que les pratiques théâtrales du *happening*, et qu'il désigne, au moins pour un temps, le Pop Art et même le Minimal Art. La multiplication, dans la presse artistique, des appellations et sous-appellations, s'appuyant sur la définition de tendances esthétiques ou de rassemblement d'artistes, doit sans doute être comprise comme l'expression de stratégies de promotion — ou de dénigrement — des artistes auxquels ces appellations sont appliquées, mais aussi comme un moyen, pour les critiques, de s'assurer une certaine visibilité en entretenant la polémique — qu'ils soient les défenseurs ou les détracteurs des artistes dont ils parlent. L'invention de vocables, de groupes, de catégories semble alors être une activité qui ne connaît pas de repos, et cela traduit bien, également, la difficulté d'embrasser clairement la complexité et le bouillonnement de la scène artistique de l'époque — en même temps que le désir d'y parvenir. Dans une certaine mesure, ces qualificatifs sont opérants, si on les envisage dans le contexte de concurrence et de recherche de visibilité des artistes et des critiques d'alors ; ils le sont beaucoup moins en revanche une fois récupérés et employés tels quels par l'Histoire de l'art, puisqu'il ne désignent ni groupe d'artistes constitué sur le modèle des avant-gardes historiques, ni tendance esthétique claire, ni ne recourent des critères générationnels vraiment cohérents.

La critique « pro- » et « anti- » *Neo-Dada* est intéressante à plus d'un titre. Elle attribue en effet à l'œuvre de Marcel Duchamp une influence importante sur l'œuvre des *Neo-Dada*, suivant en cela le parti-pris de l'anthologie *The Dada Painters and Poets* publiée par Robert Motherwell en 1951³³², qui lui accorde une place de choix au sein du mouvement Dada, alors qu'il n'en a jamais vraiment fait partie. Un tel parti-pris tient sans doute à la présence de Duchamp à New York, depuis la veille de la Deuxième Guerre Mondiale, et surtout au fait que le fameux épisode de la « non exposition » de *Fountain* s'est déroulé à New York, à l'occasion du Salon des Indépendants de New York en 1917. Cette assimilation et cette évocation permettent ainsi de rattacher Dada à l'histoire de l'art américain, et de construire une généalogie américaine de la « nouvelle génération » d'artistes qui, au début des années 1960, arrivent, en quelque sorte, « après la bataille » — c'est-à-dire après l'avènement de l'Expressionnisme Abstrait, premier mouvement artistique spécifiquement américain qui symbolise la victoire sur la domination artistique séculaire de la vieille Europe. Pour cette génération *Neo-Dada* à l'orée de sa carrière, et pour ses défenseurs, l'une des difficultés tient à parvenir à proposer une alternative vigoureuse vis-à-vis de l'art de leurs aînés. L'intransigeance esthétique de ces derniers — les bien nommés « Irascibles » —, tout comme le phénomène d'académisation de leur esthétique, perceptible dans la production de leurs successeurs et continuateurs de l'École de New York, les oblige en retour à des prises de positions radicales rompant avec les principes formels et la dimension existentielle de l'Expressionnisme Abstrait. Si la vivacité des débats génère son lot de confusion et de contradiction — c'est le propre des réceptions critiques « à chaud » —, elle traduit bien les sentiments contrastés qui accompagnent la perception des profonds changements esthétiques qui s'amorcent alors.

³³² Robert Motherwell (dir.), *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, Wittenborn, New York, 1951.

F1) La question du savoir-faire, ou de son absence

Comme nous l'avons montré cependant, la réception critique des formes d'art hétérogènes mais indifféremment qualifiées de « *Neo-Dada* » — de la *Junk Sculpture* au Pop Art, des *Combine-paintings* au Minimal Art — relève une caractéristique particulière qui, en soi, vaut d'être relevée, car elle signale l'amorce de la mutation dont nous traitons ici. Il s'agit du caractère limité du savoir-faire (entendu comme savoir-faire constitué, relevant de l'enseignement des Beaux-Arts) dont font preuve les artistes en question. Chez les détracteurs, la position quasi-générale consiste à dénier la valeur artistique des nouvelles œuvres au prétexte d'une absence totale de savoir-faire artistique de la part de leurs auteurs. Lorsque des qualités de savoir-faire sont reconnues, ce sont celles qui relèvent de la publicité ou de l'industrie : caractère impersonnel de l'exécution, emploi de l'imagerie, efficacité et immédiateté de l'image ou de la forme produite — quitte à les retourner contre les œuvres auxquelles elles sont attribuées, et à n'y voir que complaisance à l'égard des cultures commerciales et industrielles. Ce type de critique repose sans doute à la fois sur une forme de nostalgie du « faire » expressionniste et sur un fonds d'origine marxiste hérité de la critique de l'entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre. Par ailleurs, les représentants et partisans du Pop Art et du Minimal Art soulignent le caractère populaire et industriel, et par conséquent familier, immédiat, matériel, de ces nouvelles formes d'art, qui rompent ainsi avec le lyrisme et la virtuosité expressionnistes. Même les termes choisis pour désigner ces pratiques — Pop Art, ABC Art, Cool Art, etc. — pointent le caractère élémentaire du savoir-faire mobilisé et la recherche d'un contenu minimum, voire d'une absence de contenu.

Qu'elles soient positives ou négatives, ces critiques s'appuient sur le constat préalable, mais souvent implicite, d'une similitude de matériaux et de formes entre les « nouvelles œuvres en trois dimensions » des années 1960 et les objets ordinaires produits de façon industrielle, en masse. Cette proximité se traduit par l'introduction d'objets manufacturés, de matériaux industriels dans l'œuvre ; par le choix d'objets « de masse » comme modèles des œuvres ; ou encore par la banalité de ces œuvres et leur capacité à ne susciter que de l'ennui, perçu comme une provocation contre l'ambition de l'art.

Ce constat de la proximité entre œuvres *Neo-Dada* et objets ordinaires occupe une place centrale dans la réception critique des nouvelles œuvres en trois dimensions, au point qu'il en constitue l'un des lieux communs. Aussi ses fondements méritent-ils d'être réexaminés, et avec eux les rapports qu'entretiennent les artistes avec les modes de conception et de production industrielle précisés — d'autant plus qu'on ne saurait déceler, au sein du Pop Art et du Minimal Art, aucune position commune, ni rien de systématique, vis-à-vis des questions liées à la production, que cette dernière soit industrielle ou non. C'est, notamment, à cet examen que nous nous consacrons dans la deuxième partie de notre étude.

F2) Séparation et hiérarchie entre Beaux-Arts et Arts Décoratifs : une spécificité américaine

F2.a) Un substrat politique

La virulence des débats caractérisant la réception critique du Pop Art et du Minimal Art tient non seulement à des divergences inconciliables de conceptions esthétiques, mais aussi à la spécificité de l'Histoire de l'art américain. Au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle, une ligne de partage, en termes de sensibilité politique, opposait certains des mouvements artistiques qui, pour n'être pas tous d'avant-garde, n'en étaient pas moins les plus populaires : le communisme était associé aux peintres pratiquant un réalisme social ; les sentiments nationalistes et isolationnistes étaient davantage satisfaits par l'art des Régionalistes. Au tournant du siècle, et singulièrement avec l'Expressionnisme Abstrait et l'École de New York, ainsi que l'a fort bien exposé Caroline A. Jones, la liberté artistique aux États-Unis est davantage conçue en termes d'individualité (une représentation culturelle de l'artiste dans l'atelier que les photographies de Jackson Pollock prises par Hans Namuth en 1950 ont largement contribué à construire) qu'en Europe, où la liberté (c'est-à-dire la modernité) artistique a souvent été associée aux rêves d'une réforme sociale :

« La domination du modernisme après la guerre a été accomplie en partie en éliminant de telles références politiques, comme les artistes cherchaient à tenir une position neutre, désengagée, entre le Communisme à gauche et le McCarthysme naissant à droite. Le sujet reconnaissable (objectif) était éliminé en faveur d'une forme individuelle symbolique et abstraite (non objective). L'abstraction offrait un vecteur éprouvé et moderniste pour les jeunes peintres ambitieux qui formeraient l'Ecole de New York — elle pouvait être rattachée aux traditions des Natifs américains, mais, plus important, son pedigree artistique pouvait être remonté jusqu'aux mouvements modernes européens. D'une manière complexe, les artistes et critiques américains pouvaient ainsi établir une relation forte au Modernisme européen tout en posant leurs propres revendications d'une position en première ligne, indépendante (d'avant-garde). Bien que l'abstraction en Europe ait presque toujours été liée aux rêves de réformes sociales (qu'ils soient fascistes, comme avec le Futurisme italien, ou socialistes, comme dans le cas du Bauhaus allemand ou du groupe constructiviste soviétique), en Amérique elle était largement défendue en des termes individualistes. Ce n'était pas une coïncidence mais un fait instrumental — la déclaration individuelle pouvait être défendue en tant que liberté élémentaire, quand l'action collective ne le pouvait pas (dans l'Amérique des années 1950). La Droite, bien au courant des origines réformistes de l'abstraction, l'attaquait parce que « communiste », et les Gauchistes la critiquaient, la considérant comme bourgeoise, mais les Libéraux la défendaient comme la dernière alternative d'un individu libre dans un état démocratique, « le déni des sollicitations de ceux qui sont à l'extérieur de l'atelier de l'artiste. » De manière spécifique, en préservant l'atelier en tant qu'espace solitaire plutôt que social, les artistes et leurs défenseurs pouvaient préserver les libertés qui leur restaient — au prix parfois d'une aliénation narcissique. »³³³

³³³ « The dominance of modernism after the war was achieved in part by eliminating such overt political references (les groupes les plus connus : Réalistes sociaux identifiés au Communisme ; et Régionalistes identifiés aux sentiments nationalistes et isolationnistes), as artists sought to chart a neutral, noncommittal course between Communism on the left and nascent McCarthyism on the right. Recognizable (« objective ») subject matter was eliminated in favor of individual symbolic and abstract (« nonobjective ») form. Abstraction offered an approved, modernist vehicle for the ambitious young painters who would form the New York School — it could be linked to native American traditions, but more important, its artistic pedigree could be traced back to European modern movements. In a complex manner, American artists and critics could thus establish an important relation to European modernism while stacking their own claims to an independent, front-line (avant-garde) position. Although abstraction in Europe had almost always been tied to dreams of social reform (whether

F2.b) Pureté moderniste américaine versus œuvre d'art totale européenne

À cet arrière-plan politique constituant le substrat d'une certaine idéologie de la préservation de la pureté de l'atelier de l'artiste — et à travers elle, celle de l'art qu'il pratique — s'ajoute le fait que, sur le plan esthétique, le modernisme entérine l'idée d'une séparation et d'une hiérarchie entre les productions relevant du domaine des Beaux-Arts (peinture, sculpture, architecture) et celles relevant des Arts Décoratifs (mobilier, objets d'art) et des arts appliqués (design commercial et industriel), tandis qu'en Europe, dès la fin du XIX^{ème} siècle et dans la première moitié du XX^{ème} siècle, plusieurs épisodes sont caractérisés par des relations plus étroites entre ces différents champs : Arts & Crafts en Grande-Bretagne, Sécession Viennoise en Autriche, Bauhaus en Allemagne, De Stijl aux Pays-Bas, Constructivisme en Russie, Purisme en France. Dans les avant-gardes européennes en effet, les préoccupations inter- et transdisciplinaires, l'idée d'une œuvre d'art capable de transcender les limitations des différents médiums, et l'intégration de matériaux et d'objets étrangers à la tradition des Beaux-Arts (collages et assemblages cubistes, constructivistes et Dada, ready-made duchampien, montages surréalistes) sont davantage répandues qu'aux Etats-Unis.

fascist, as in Italian Futurism, or socialist, as in the German Bauhaus or Soviet Constructivist group), in America it was defended largely in individualistic terms. This was not coincidental but instrumental — the individual statement could be defended as a basic freedom, where collective action could not (in 1950s America). Right-wingers, dimly aware of abstraction's reformist origins, attacked it as « communistic », and committed leftists criticized it as bourgeois, but liberals defended it as the ultimate choice of a free individual in democratic state, « the denial of demands from those outside the artist's studio ». Specifically, by preserving the studio as a solitary, rather than a social, space, artists and their defenders could preserve what (narrowed) freedoms they had — at the cost of a sometimes narcissistic alienation. » Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 20-21.

F3) Conclusion : une tache aveugle de la réception critique, un angle mort de l'Histoire de l'art

Comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, la réception critique de l'art des années 1960 s'est largement focalisée sur des distinctions et des catégories antagonistes telles que « spécificité américaine » *versus* « modèle européen », « expression » *versus* « pauvreté de la forme et du sens », « touche et savoir-faire de l'artiste » *versus* « caractère impersonnel et *ready-made* », « œuvre d'art » *versus* « marchandise », « grand art » *versus* « kitsch », ou encore « art » *versus* « non-art ou anti-art ». Ces antagonismes reviennent comme un leitmotiv, surtout dans la critique hostile aux artistes rompant avec l'esthétique de l'École de New York, mais le qualificatif « *Neo-Dada* » est quant à lui utilisé aussi bien par les détracteurs que par les partisans du nouvel art, appliqué à des artistes dont les œuvres opèrent pourtant selon des modalités parfois fort différentes, et « nivelant » par là les enjeux multiples propres à cette scène artistique hétérogène.

L'abondance et, parfois, la virulence des discours de réception critique de l'art américain des années 1960 dans la presse de l'époque reflètent les tensions qu'occasionne le passage d'une « génération » d'artistes à une autre. Ces débats, dont nous avons tenté d'exposer les polarités, sont l'expression de positions essentiellement idéologiques et irréductibles, qui ignorent largement, bien qu'elle soit au centre des changements qui s'opèrent dans la pratique de l'artiste, la question des mutations qui s'opèrent dans les modes de conception et de fabrication des œuvres, en particulier dans le champ de la sculpture et des œuvres en trois dimensions.

Même à la fin des années 1960 et au début des années 1970, alors que s'amorcent le travail d'élaboration du « bilan » de la décennie écoulée et la construction d'une histoire de l'art de cette période, cette ignorance de ce qui est devenu un changement effectif dans les pratiques artistiques persiste chez la majorité des critiques. Pourtant, les mutations qui se sont opérées dans les processus de conception et fabrication des œuvres en trois dimensions excèdent largement les catégorisations esthétiques et les classifications par mouvements ou par groupes, dont la plupart relève de la contingence. Il s'agit en effet pour la réception « à

chaud », d'élaborer les termes-outils d'une critique négative ou dépréciative, ou les termes-slogans instruments d'une visée promotionnelle. Dans tous les cas, ces appellations tendent à maintenir une certaine forme d'indistinction quant à ce qui caractérise les démarches de chacun des artistes impliqués, pour, au contraire, les réduire au plus petit dénominateur commun. Il est vrai que, quelle que soit l'époque, la critique « à chaud » peut se trouver dans l'incapacité de percevoir certaines nuances, invisibles et inaudibles dans un contexte polémique comme celui qui accompagne la réception du Pop Art et du Minimal Art. Le problème est plutôt que l'Histoire de l'art s'est emparée de ces formules et classifications pour les cristalliser après-coup en courants distincts et mouvements structurés, voire opposés. S'est ainsi longtemps maintenue l'existence d'un angle mort dans l'interprétation du Pop Art et du Minimal Art, perçus comme les deux pôles antagonistes (l'un figuratif, l'autre abstrait ; l'un superficiel, l'autre sérieux) de la sensibilité des années 1960.

Aussi est-il nécessaire de revenir plus précisément sur les modalités effectives du travail des artistes, sur le plan de leur rapport avec l'objet « de masse » et la production industrielle, qui connaissent, dès la fin des années 1950 et pour l'essentiel au cours des années 1960, de profondes mutations.

En nous appuyant sur les observations des rares critiques qui, à la fin des années 1960, ont perçu l'importance de cette évolution vers de nouveaux modes de fabrication (Barbara Rose, Martin Friedman, Hugh Marlais Davies...), ainsi que sur le réexamen des pratiques d'artistes dont l'œuvre occupe une place significative sur la scène artistique américaine des années 1960, nous allons tenter de marquer les étapes et de préciser les circonstances et les enjeux de ce changement fondamental de paradigme dans la conception de l'activité artistique et la construction de la figure de l'artiste.

Deuxième partie

**Processus de fabrication : esquisse
d'une typologie des pratiques**

Si les catégories, classifications, appellations se révèlent souvent commodes car elles répondent au besoin d'avoir un vocabulaire commun pour savoir de quoi et de qui l'on parle. Si elles ne sont pas complètement infondées, car elles contribuent à rendre visible les caractéristiques propres à l'art en train de se faire, et donc à en organiser le champ, elles tendent aussi à polariser la réception critique et le débat autour de quelques critères, et à occulter les autres angles d'approche ; ce qui est hyper-exposé, ce sont les caractéristiques communes les plus évidentes partagées par les œuvres (c'est le plus petit dénominateur commun) ; ce qui est occulté, ce sont les particularités propres à chaque œuvre. Les appellations et catégories élaborées par la critique à chaud sont révélatrices des enjeux et questionnements qui la traversent, mais révèlent aussi les taches aveugles de la réception critique : ainsi, si la question de l'intrusion de l'objet (sous la forme de l'objet de rebut ou du ready-made) est centrale dans les débats sur ce qui relève alors de l'art ou de l'anti art (*Neo Dada*), la question des modes d'intégration et de fabrication des objets en question n'est que très rarement abordées par les commentateurs. Or, il nous semble fondamental de mettre de côté ces appellations et classifications établies dans le discours historique pour pouvoir tenter d'exposer et de comprendre les mutations importantes qui s'opèrent progressivement, dans l'œuvre d'artistes parfois fort éloignés sur le plan stylistique, dès la fin des années 1950 et dans le courant de la décennie suivante.

Une telle approche promet de bousculer les catégories établies et de modifier les « liens de famille », donnant parfois lieu à des rapprochements étonnants.

A) La route moderniste et le « carrefour » d'Irving Sandler. De la sculpture moderniste à la *Junk Sculpture*

Sans doute est-il utile de revenir à « l'embranchement » que le critique Irving Sandler, dans le dernier volume de la trilogie qu'il a consacrée à l'art américain, situe à la suite de l'Expressionnisme Abstrait et de l'École de New York — un carrefour décisif qui selon lui se présente aux jeunes artistes new-yorkais au milieu des des années 1950.

Le critique américain distingue en effet « trois options » ouvertes pour la nouvelle vague d'artistes. Deux d'entre elles concernent la peinture : La première consiste en une évolution de la peinture abstraite nourrie par une relation plus forte au paysage, vers une forme qu'il appelle « impressionnisme abstrait ». La seconde correspond au choix d'une peinture figurative mais conservant un style plus ou moins « painterly » hérité de l'Expressionnisme Abstrait. La dernière alternative, bien que présentant des liens certains avec la tradition picturale, concerne la sculpture — et plus largement la production d'œuvres tridimensionnelle, puisque l'on sait à quel point le terme même de « sculpture » se révèle problématique lorsqu'il s'agit de qualifier les objets produits par les artistes de cette période. C'est la raison pour laquelle nous laissons de côté les deux premières options définies par Sandler — lesquelles engagent d'autres interrogations et réflexions — pour nous concentrer sur cette dernière. Irving Sandler la définit comme suit :

« La troisième possibilité, liée aux précédentes, consistait à réaliser des œuvres en assemblant des déchets d'origine urbaine, tout en préservant des références à leur origine réelle ».³³⁴

Il est d'emblée significatif que Sandler situe implicitement l'alternative que constitue la nouvelle sculpture d'assemblage dans la continuité — fût-elle critique — de la peinture moderniste : cela montre à quel point la domination de l'esthétique et du

³³⁴ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, tome 3 *L'École de New York*, éditions Carré, Paris 1991, p. 121.

récit modernistes s'exerce sur la constitution de l'Histoire de l'art de cette période. À bien y regarder, Sandler considère juste la *Junk Sculpture* — car c'est de cela qu'il est question même s'il ne la nomme pas ici — comme une option possible permettant de trouver une issue à l'enfermement dans lequel se trouvent les jeunes artistes dominés par les figures imposantes de la première génération de peintres expressionnistes abstraits :

« Bien que l'assemblage (nom que l'on devait donner aux constructions faites de matériaux de récupération) tende vers le relief et la sculpture, les peintures de De Kooning — et, à un moindre degré, les abstraction en noir et blanc de Kline — l'ont tout autant influencé que l'abstraction ou la figuration gestuelles de la seconde génération. »³³⁵

La totalité de la sculpture d'assemblage produite dans la deuxième moitié des années 1950 et du début des années 1960, ne peut toutefois pas être rattachée si directement — voire inféodée — aux questions proprement picturales ; et comme le rappelle au passage Sandler, l'œuvre de David Smith, combinant qualité moderniste et intégration d'éléments métalliques de récupération, a eu un impact déterminant chez beaucoup de sculpteurs pratiquant l'assemblage.

La description de Sandler, fondée sur une évolution d'ordre générationnel, paraît toutefois incomplète. Il est certes toujours réducteur de rassembler plusieurs artistes au sein de tendances générales. Assemblage et *Junk Sculpture* sont généralement présentés, bien qu'issus de la peinture, comme relevant de préoccupations anti-modernistes, et constituent, dans la lecture de l'histoire de l'art de Sandler comme dans la plupart des interprétations, une sorte d'antichambre des mouvements jugés plus ou moins « anti-art » du début des années 1960 : Neo-Dadas, Environnements, Happenings, New Realists, Pop Art...

Aux yeux de Sandler, l'œuvre de David Smith introduisant des objets métalliques de récupération a, en quelque sorte, ouvert la voie à ces artistes américains plus jeunes. Stimulés par l'impulsion produite par la réception renouvelée de mouvements européens d'avant-garde à New York (Dada, le Surréalisme et le Constructivisme), ils bénéficient également de la présence de figures emblématiques comme Marcel Duchamp. L'appropriation, le détournement et l'intégration d'éléments manufacturés

³³⁵ Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, T. 3 *L'École de New York*, Éditions Carré, Paris 1991, chapitre 7 « L'assemblage : Stankiewicz, Chamberlain, Di Suvero, et autres junk sculpteurs », p. 121.

se sont ainsi largement diffusés, pour ne pas dire généralisés, chez des artistes (de Richard Stankiewicz et Jean Follett à Robert Rauschenberg et Allan Kaprow) qui réalisent leurs premières œuvres dans les années 1950, et qui pour certains) occupent le devant de la scène au cours de la décennie suivante. Les modes d'intégration varient et correspondent à des préoccupations spécifiques à chacun des artistes, mais on peut toutefois dégager une tendance générale à une hétérogénéité plus grande dans le choix des matériaux et des objets chez les *Neo-Dadas* que chez les *Junk Sculptors*. Précisons que la distinction que nous opérons ici est en elle-même une forme de révision de la terminologie historique, puisque le terme « néo-dada » a été utilisé par la critique et, à sa suite, par nombre d'historiens, pour désigner à la fois les *Junk Sculptors* et les artistes dont les pratiques embrassent à la fois le collage, l'assemblage, les environnements et les happenings — voire, même, les Pop Artists et les Minimalistes.

À la différence des sculpteurs de l'avant-garde moderniste de la génération précédente (Herbert Ferber, Ibram Lassaw, Seymour Lipton...) qui n'utilisent pas de matériaux de récupération dans leurs œuvres en métal soudé, les *Junk Sculptors* introduisent et privilégient des éléments métalliques de rebut. La provenance, la nature et la mise en œuvre de ces derniers évoluent notamment avec les changements économiques et sociétaux d'une Amérique sortant, depuis la fin de la guerre, d'une période dominée par l'industrie lourde et le monde agricole en pleine transformation, pour entrer, avec le début de Guerre Froide et l'essor de la « Grande Société », dans une ère structurée par l'économie des biens de consommation, les stratégies de communication et le développement du secteur tertiaire.

La critique a largement souligné la présence, dans les œuvres des artistes pratiquant l'assemblage, qu'ils soient *Junk Sculptors* ou *Neo-Dadas*, la présence d'objets *ready-made* ou de fragments d'objets trouvés plus ou moins identifiables, de matériaux industriels ou d'éléments standardisés étrangers à la tradition des Beaux-Arts. Le processus d'incorporation de ces objets et de ces matériaux de rebuts est sans doute l'un des traits les plus communément partagés par les artistes cherchant, dès les années 1950, à prendre leurs distances avec l'Expressionnisme Abstrait et la sculpture d'obédience moderniste.

La question de la proximité — jugée dangereuse — de la sculpture avec les objets « ordinaires » est à la base de la prévention de Greenberg à l'encontre de l'œuvre

David Smith, bien qu'il l'estime et en reconnaisse les qualités. La réussite de l'œuvre tient à la capacité de l'artiste de maintenir l'objet trouvé, ou le matériau de récupération, dans un rapport d'inféodation avec la forme globale de l'œuvre — et donc de maintenir le caractère essentiellement optique de la sculpture.

Mais en dépit de Greenberg, depuis Dada et le Surréalisme, l'introduction d'objets ou de matériaux *ready-made* dans les œuvres a d'une part vigoureusement contribué à remettre en question les savoir-faire traditionnels propres aux beaux-arts, et d'autre part permis d'introduire, sur le plan de la réception, une forme nouvelle d'immédiateté de l'œuvre, en raison, précisément, du caractère « réel » et « familier » des éléments *ready-made* qui la composent.

Cette focalisation de la réception critique sur l'intégration d'éléments *ready-made*, et la construction d'une généalogie faisant des *Junk Sculptors* les ascendants directs des *Neo-Dadas*, ne doivent cependant pas occulter le fait que des parallélismes demeurent entre *Junk Sculpture* et esthétique moderniste³³⁶, ni que des différences significatives existent entre *Junk Sculptors* et *Neo-Dadas*, tant dans le type d'objets et de matériaux *ready-made* intégrés à leurs œuvres, que dans les modalités techniques et conceptuelles de cette intégration.

En effet, qu'il s'agisse des sculpteurs modernistes (David Smith, Anthony Caro...), des *Junk Sculptors* (Richard Stankiewicz, Jean Follett, Richard Hunt, Mark Di Suvero, John Chamberlain...) ou des *Neo-Dadas* dont les œuvres appartiennent à la famille des *Combines* (Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, George Herms, Ed Bernal...), tous ont en commun un mode de travail reposant sur la collecte d'objets et de matériaux trouvés, de rebut, qu'ils associent dans des œuvres élaborées par le biais de procédés d'assemblage ou de collage.

Des filiations existent, et sont bien connues : les *Junk Sculptors* des années 1950 (Mark Di Suvero, Richard Stankiewicz, Jean Follett, John Chamberlain, Richard Hunt...) sont, à des degrés divers, des « héritiers » de David Smith — et, à travers lui, de Picasso, et Gonzalez, voire de Mirò et Calder. Comme Smith (et comme Ferber, Lassaw et Lipton, en dépit d'un écart esthétique plus important), ils

³³⁶ En outre, des formes renouvelées de la sculpture d'obédience moderniste occupent toujours une place significative sur la scène artistique des années 1960. Nous reviendrons plus loin sur les apports spécifique de ce type de sculpture aux questions qui nous occupent.

privilégient toujours l'autonomie et la conception unitaire de leurs œuvres, même si celles-ci sont composées d'éléments assemblés : une certaine tendance à la monochromie est en effet commune à la plupart de leurs sculptures, même si elles ne sont généralement pas peintes. C'est en effet l'un des traits que partage un grand nombre de sculptures métalliques assemblées ou soudées que d'utiliser la rouille qui se forme à la surface du métal comme moyen de contribuer à l'unité visuelle de l'ensemble. Elles exploitent ainsi les qualités plastiques de certaines constructions cubistes, telle la *Guitare* (1912) de Picasso³³⁷. Cette œuvre est constituée de matériaux industriels de récupération, mais leur caractère *ready-made* est atténué par l'aspect unifié de la surface. C'est également le cas des sculptures de Julio Gonzalez³³⁸, de certaines séries de David Smith³³⁹, et des œuvres de jeunesse de Richard Hunt³⁴⁰. L'identité de l'objet ou du fragment d'objet, pas toujours reconnaissable, est complètement assujettie à l'unité d'ensemble de la pièce, tant sur le plan formel qu'au niveau symbolique.

Il n'est donc pas ici question de reconduire le clivage moderniste « pur » *versus* « impur » en procédant au renversement positif de la supposée impureté (dont les « accuse » le discours moderniste, ou revendiquée comme telle) des œuvres produites, dès les années 1950 et au cours des années 1960, par des artistes de tendances esthétiques diverses, mais qui ont en commun le fait d'excéder le modernisme greenbergien « orthodoxe ». Il importe davantage de détailler l'amplification de la présence d'objets manufacturés et de matériaux industriels dans la production artistique, et plus particulièrement dans les œuvres tridimensionnelles, à partir de la fin des années 1950. Si, par-delà les différences et oppositions esthétiques, des proximités et des porosités inattendues existent entre sculpture moderniste et *Junk Sculpture*, et bien que les modes d'intégration et de mise en

³³⁷ Pablo Picasso, *Guitare*, 1912 (tôle métallique et fils de fer), Coll. MoMA, New York.

³³⁸ Julio Gonzalez, *Woman combing her hair*, 1936 (fer forgé et soudé), Coll. MoMA, New York.

³³⁹ En particulier les sculptures des années 1930, et les séries *Agricola* et *Tanktotem* du début des années 1950, ainsi que les *Voltri* et *Voltri-Bolton* du début des années 1960. La plupart des autres séries sont peintes ou vernies. Le polissage des dernières sculptures de D. Smith, en 1964, est sujet à controverse.

³⁴⁰ Richard Hunt, *Hero's Head*, 1956 (acier soudé, 15,2 x 20,3 x 20,3 cm.), localisation inconnue.

Source <http://www.richardhunt.us/> .

œuvre des éléments *ready-made* varient en fonction des préoccupations spécifiques à chacun des artistes, on peut toutefois dégager une tendance générale à un élargissement constant du « catalogue » des objets et matériaux retenus.

Si l'importance de l'œuvre de David Smith et son héritage sur l'évolution de la sculpture d'assemblage aux Etats-Unis dans les années 1950-1960 est incontestable, l'examen des parcours, des procédés engagés et des positions des *Junk Sculptors* les plus représentatifs de cette tendance (Richard Stankiewicz, Mark Di Suvero, John Chamberlain) devrait permettre de mettre en évidence les écarts et la distance prise par ces artistes vis-à-vis de l'œuvre de leur prédécesseur.

A1) Les *Junk-Sculptors* : entre héritage de David Smith et ready-made

A1.a) Un précurseur : Richard Stankiewicz

A1.a1) Le choc du matériau « réel »

En 1953, Richard Stankiewicz est aux Etats-Unis le premier artiste de sa génération à avoir exposé des sculptures réalisées à partir de l'assemblage de pièces métalliques de rebut. À partir de cette date³⁴¹, l'hétérogénéité des éléments *ready-made* qui composent ses œuvres est atténuée par l'effet unificateur d'une relative monochromie. Ces œuvres préservent, au moins allusivement, une dimension figurative et des connotations surréalisantes, mais les objets trouvés s'y affirment

³⁴¹ Auparavant, ses sculptures faites de tiges et de fils de fer, parfois partiellement recouverts de plâtre, s'apparentaient à du dessin dans l'espace : *Untitled*, c. 1952 (fil de fer et plâtre ; 48,3 x 19,1 x 17,8 cm). Stankiewicz Estate Collection, courtesy of Zabriskie Gallery. *Tantrum for a Feeble Figure*, 1952 (fil de fer, « twine », boutons ; 71,1 x 25,4 x 33 cm). Collection privée.

davantage en tant qu'éléments singuliers, d'autant plus dans les sculptures où ils sont peu modifiés par l'artiste. Ainsi dans *Middle-Aged Couple* (1954)³⁴², une sculpture par ailleurs non dénuée d'humour, plusieurs objets demeurent identifiables (un réservoir d'essence et des morceaux d'échappement automobile, un mécanisme de serrure de porte). Les objets intégrés demeurent également reconnaissables dans *Untitled* (1958)³⁴³, qui associe des éléments de châssis automobile à un collecteur d'échappement ; dans *Playful Brothers* (1960) et *Untitled* (1961)³⁴⁴, dont les principaux composants sont des éléments de cuves de chaudières ; ou encore dans *Untitled* (1963)³⁴⁵, une figure totémique produite par la mise à la verticale d'un carter de boîte de vitesse. Dans les œuvres de ce type, qui ne comportent que peu d'éléments différents, l'objet trouvé est souvent à la limite d'être simplement choisi, isolé et présenté tel quel, fixé sur un socle, sans autre intervention de la part du sculpteur — ce qui fait écrire à Hubert Crehan en 1955 que les sculptures de Stankiewicz sont « presque des ready-mades »³⁴⁶.

Ailleurs, dans les sculptures dont le degré d'assemblage est plus complexe (par exemple *Kabuki Dancer*, 1956³⁴⁷ ; *Europa on a Cycle*, 1956 ; la pièce murale *Panel* (1955),³⁴⁸ qui témoigne d'une évidente proximité avec les reliefs de Jean Follett, amie proche de Stankiewicz, mais qui, par ailleurs, trahit également l'influence du *Grand Verre* de Duchamp), une tension persiste entre la perception globale de l'œuvre, renforcée par le fait qu'il s'agisse le plus souvent de figures

³⁴² *Middle-Aged Couple*, 1954 (fer, 125,9 x 92,1 x 33,4 cm). Museum of Contemporary Art, Chicago.

³⁴³ *Untitled*, 1958 (Acier, 41,3 x 49,5 x 15,9 cm). Stankiewicz Estate Collection, courtesy of Zabriskie Gallery.

³⁴⁴ *Playful Brothers*, 1960 (fer, acier, 208,3 x 198 x 81,3 cm). Collection ? *Untitled*, 1961 (acier, 170,2 x 91,4 x 86,3 cm). The Cleveland Museum of Art.

³⁴⁵ *Untitled*, 1963 (acier, 44,5 x 27,9 x 21,6 cm). Stankiewicz Estate Collection, courtesy of Zabriskie Gallery.

³⁴⁶ Hubert Crehan, « Fortnight in Review : Stankiewicz », *Arts Digest*, 1^{er} janvier 1955, p. 22. Cité in Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, tome 3 « L'École de New York », éditions Carré, Paris 1991, p. 123.

³⁴⁷ *Kabuki Dancer*, 1956 (fer, acier, socle en bois, 208,3 x 61 x 66 cm). Whitney Museum of American Art, New York.

³⁴⁸ *Europa on a Cycle*, 1956 (fer et acier, 182,9 x 96,5 x 76,2 cm). Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris. *Panel*, 1955 (acier, 172,7 x 355,6 x 15,2 cm). Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

anthropomorphes, et la perception individuelle des éléments qui la composent. Si ces derniers sont peut-être moins reconnaissables que dans les œuvres ne comportant qu'un ou deux éléments, leur caractère de rebut ou leur origine mécanique reste au moins perceptible, ainsi que le souligne Emmie Donadio, dans l'essai qu'elle consacre au sculpteur en 2003 :

« Il préservait l'identité de ses matériaux trouvés, mais dans la mesure où ils étaient généralement non-identifiables et, pour la plupart des amateurs d'art, impossible à reconnaître, ces composants sculpturaux restaient des fragments industriels qui étaient simplement intégrés à un nouveau contexte et investis d'une réalité nouvelle. Son art était un art de transfiguration élaborée. Bien que précurseur des artistes postmodernes qui s'approprient des matériaux et les déplacent d'un champ d'existence à un autre, Stankiewicz adhérait au principe vitaliste selon lequel les matériaux de l'art et la production de l'artiste devraient exprimer leur vie propre. 'L'objet extraordinaire, celui qui a une présence, est celui qui se tient là subjectivement et avec tyrannie : il ne peut pas davantage être ignoré qu'il ne peut être regardé fixement.' Cet artiste avait entrepris de faire des objets discrets qui gratifieraient le spectateur de leur intégrité et leur insistante individualité et, par-dessus tout, de la sensation puissante qu'ils sont vivants. »³⁴⁹

³⁴⁹ « He left the identity of his found materials intact, but since they were generally unidentifiable and, for most art lovers, unrecognizable, these sculptural components remained industrial shards that were simply embedded in a new context and invested with a new reality. His art was an art of studied transfiguration. Although a precursor of postmodern artists who appropriate materials from one realm of existence and translate them into another, Stankiewicz adhered to the vitalist principle that the materials of art and the products of the artist should be given their own life. 'The extraordinary object, the one with presence, is one which is subjectively and tyrannically there : it can no more be ignored than being stared at can.' This artist's enterprise was to make discrete objects that would reward the viewer with their integrity and insistent individuality and, above all, with their emphatic sense of being alive. » Emmie Donadio, « Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz », in *Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz*, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, 2003, p. 11.

A1.a2) Apprentissage de la soudure et souci de structure

Richard Stankiewicz a lui-même raconté l'épisode de sa « rencontre » avec ce qui allait devenir son matériau exclusif. Au-début des années 1950, en retournant la terre du jardin derrière son appartement new-yorkais de Bond Street, il a mis à jour de vieilles pièces de métal, qu'il a entassées contre le mur du bâtiment.

« et mon regard est tombé sur ces choses en fer rouillé traînant là où je les avais jetées, dans la lumière oblique du soleil... J'ai eu le sentiment, avec un vrai choc — non de crainte mais de reconnaissance — qu'elles me regardaient fixement. Leur sensation de présence, de vie, était presque écrasante. J'ai su aussitôt quoi faire. J'ai acheté du matériel de soudure, un masque et des gants, et un livre pour apprendre par soi-même *Comment devenir un soudeur pendant votre temps libre*. Ma première sculpture a été achevée en une journée. »³⁵⁰

Cette histoire est intéressante, car il s'agit probablement, comme il est fréquent dans les récits d'artistes, d'une sorte de légende. Ce récit tardif de l'artiste (vraisemblablement interrogé au cours de la deuxième moitié des années 1960) semble reprendre la trame de l'épisode relatif à « l'éblouissement » de Fernand Léger devant une culasse de canon ouverte en plein soleil. Or, en 1950, Stankiewicz a fait partie des étudiants de l'atelier Fernand Léger à Paris. Bien que le sculpteur ne semble pas avoir gardé le meilleur souvenir de l'enseignement de Léger, qui ne parlait pas un mot d'anglais, le peintre parisien a sans doute contribué, à travers ses œuvres, à développer chez lui ce goût pour une esthétique de la machine³⁵¹.

En outre, d'après Emmie Donadio, les archives photographiques de Stankiewicz montrent que celui-ci avait déjà réalisé une sculpture soudée en 1949 ; et enfin, que la Librairie du Congrès ne recense aucun livre intitulé *How to Become a Welder in Your Spare Time* — quoi qu'il en soit, le caractère manifestement autodidacte de cet

³⁵⁰ « and my glance happened to fall on the rusty iron things lying where I had thrown them, in the slanting sunlight... I felt, with a real shock, — not of fear but of recognition — that they were staring at me. Their sense of presence, of life, was almost overpowering. I knew instantly what to do. I bought a welding outfit, mask and gloves and a do-it-yourself book — *How to Become a Welder in Your Spare Time*. My first sculpture was finished in a day. » Interview (non datée), in Harriet Janis & Rudi Blesh, *Collage : Personalities, Concepts, Techniques*, Chilton Book Co., Philadelphie, 1967. Cité par Emmie Donadio, *Miracle in the Scrap Heap*, p. 23.

apprentissage de la soudure participe de la dimension « mythologique » de cette anecdote. L'accent mis sur la spontanéité dans le récit de Stankiewicz n'est d'ailleurs pas sans rappeler la position de David Smith. Dans un court texte intitulé « Le soudage à l'arc électrique » (vers 1947), ce dernier qui, plus jeune, a été initié à cette technique sur les chaînes de montage de matériel militaire et de locomotives, insiste sur le fait que seule la maîtrise technique autorise la spontanéité nécessaire à l'acte de création artistique :

« Je pourrais dire que l'utilisation esthétique du soudage à l'arc suppose que les procédés et les connaissances techniques soient assez bien assimilés pour que la conduite des opérations devienne inconsciente, ou, en d'autres termes, que les gestes s'accomplissent de manière involontaire. Les procédés techniques ne doivent pas entraver la vision créatrice ou le projet artistique. »³⁵²

L'indispensable maîtrise technique n'explique pas tout. Irving Sandler rappelle qu'en 1963, dans un entretien avec Richard Brown Baker³⁵³, Stankiewicz affirme qu'encore étudiant, il pensait que trouver une structure forte à l'œuvre était primordial pour créer les conditions d'une véritable liberté dans le choix et le traitement des matériaux, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une sculpture. Dès 1956, le sculpteur expose la méthode grâce à laquelle il élabore la structure de ses œuvres, — méthode qui traduit une forme d'empathie avec les matériaux et objets qu'il incorpore :

« Les surfaces brutes m'attirent beaucoup (...) les postures et les attitudes qu'on voit dans les objets hétéroclites sont passionnantes. Elles évoquent l'être humain. Il existe aussi, parfois, des analogies entre les fonctions d'engins mécaniques et celles d'organismes vivants — en fait, il m'arrive de les utiliser. »³⁵⁴

³⁵¹ Davantage attiré par la sculpture, Stankiewicz est ensuite devenu l'un des élèves de l'atelier Zadkine.

³⁵² David Smith, « Le soudage à l'arc électrique », Notes sur *Cockfight* (1945), vers 1947. Traduction in David Smith, *Écrits et discours*, coll. Écrits d'artistes, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2007, p. 95.

³⁵³ Richard Stankiewicz, « Interview with Richard Brown Baker », New York, février 1963, bobine n°6, p. 20 de la transcription, Archives of American Art. Cité in Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, tome 3 « L'École de New York », éditions Carré, Paris 1991, note #35, p. 138.

³⁵⁴ Richard Stankiewicz, « New Talents in the U.S.A. », *Art in America*, février 1956, p. 46. Cité in Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, tome 3 « L'École de New York », éditions Carré, Paris, 1991, note #31, p. 138.

Les « surfaces brutes » et les « attitudes » des objets, tout comme l'évocation de la figure humaine sont très présents dans la sculpture dont la réalisation a servi de prétexte à l'article « Stankiewicz Makes a Sculpture »³⁵⁵, paru en 1955, comme l'un des opus d'une série intitulée « X Paints a Picture », qui paraît régulièrement dans le magazine *Art News* dans les années 1950-1960. Abondamment illustré, le texte est écrit par le peintre Fairfield Porter, qui apporte ici une preuve de son soutien indéfectible à l'œuvre du sculpteur. Évoquant le parcours personnel de l'artiste, Porter fait la part belle à l'interprétation biographique de son œuvre :

« Stankiewicz est né à Philadelphie et a grandi à Detroit pendant la Dépression. Là, sa famille vivait à proximité d'un immense champ, d'environ un mile sur $\frac{3}{4}$ de mile³⁵⁶, qui servait de décharge industrielle pour du sable français (utilisé pour les moulages), des scories de haut-fourneau, et des machines hors d'usage. Comme ils n'avaient pas les moyens d'acheter des jouets, les gamins fabriquaient les leurs avec tout ce qui leur tombait sous la main. »³⁵⁷

Jouant de l'anecdote et du pittoresque, il décrit en détail les conditions dans lesquelles Stankiewicz trouve les matériaux qu'il utilise dans ses sculptures :

« Les matériaux employés par Richard Stankiewicz dans ses sculptures viennent de la rue, souvent juste en bas de chez lui, comme si la ville était la mer, et que son atelier était sur la plage. Des amis lui apportent des choses qu'ils ont trouvées. Il en achète auprès des ferrailleurs, même s'il trouve des fers d'angle moins chers chez les distributeurs de métaux. Dans les entrepôts des ferrailleurs, il est fasciné par « les mystères des anciennes fonctions des choses rejetées. Il a récupéré des machines à coudre obsolètes devant un atelier de réparation sur Bleecker Street, une antenne de télévision parmi les cendres d'un incendie qui s'est produit de l'autre côté de la rue où se trouve son atelier, des pièces de réfrigérateurs sur le Bowery, un carter sur un trottoir, avec quelqu'un endormi dessus — il a dû attendre jusqu'à ce que l'homme s'en aille. »³⁵⁸

³⁵⁵ Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 36-39 et 62-63.

³⁵⁶ Soit environ 1,6 km sur 1,2 km.

³⁵⁷ « Stankiewicz was born in Philadelphia and brought up in Detroit during the depression. Here the family lived next to a huge field about one mile by three-quarters of a mile which was an industrial dump for French sand (used for casting), slag and some broken machinery. As they could not afford to buy toys, the boys constructed their own from whatever they could pick up. » Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 63.

³⁵⁸ « The materials used by Richard Stankiewicz for his sculpture come from the street, often from his own doorstep, as though the city were the sea, and he had a studio on the beach. Friends bring things

Porter indique que Stankiewicz, avant de se consacrer à sa sculpture, a travaillé en tant que dessinateur industriel pour l'industrie chimique, dessinant notamment des épurateurs pour les hauts-fourneaux. Il interprète son œuvre comme une réaction à l'exigence technique et aux critères d'efficacité requis par son ancien métier :

« Il aime la perte du caractère pratique et les déchets qui vont de pair avec l'efficacité. Son travail est satirique et enfantin et c'est justement le caractère enfantin qui équilibre la solennité d'une science appliquée. Il n'a rien de la révérence du Bauhaus envers l'ingénierie. On peut voir un académisme moral dans l'attitude du Bauhaus vers la technique. Il se tient certainement dans tous ces angles arrondis, la rationalisation, le verre, l'émail et l'acier inoxydable employés par les dessinateurs industriels. Stankiewicz préfère ce qui est cassé, rejeté, de mauvaise qualité, gauche, laid et rouillé. Il met en avant de petits riens. »³⁵⁹

S'appuyant sur ce contraste entre technicité industrielle et savoir-faire du modeste bricoleur, l'un des aspects les plus intéressants du texte de Porter est l'attention qu'il accorde au processus de conception et de réalisation des sculptures, et à la façon dont Stankiewicz se joue des contraintes techniques propres à la soudure pour préserver une part d'improvisation dans son travail :

« Le procédé est comparable à celui d'un peintre utilisant le collage. C'est davantage souder ou braser au laiton que de la soudure industrielle, car Stankiewicz n'a pas besoin d'en savoir autant sur les modifications chimiques ou physiques qui se produisent dans la structure moléculaire des métaux et des alliages. Il n'a pas besoin

they have found. He buys from junk yards, though he finds it cheaper to get angle irons from steel distributors. In junk yards he is fascinated by « the mysteries of the former functions of castoff things. » He has picked up abandoned old-fashioned sewing machines outside a sewing machine repair shop on Bleecker Street, a television aerial from the ashes of a fire that occurred across the street from his studio, parts of old refrigerators on New York's Bowery, a belt guard on a sidewalk with someone asleep on it — he had to wait until the man left. » Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 36.

³⁵⁹ « He enjoys the impracticality and waste that go with efficiency. His work is satirical and childish, and it is especially the childishness that balances the pomposity of applied science. He has none of the Bauhaus reverence for engineering. One can say that there is a moral academicism in the Bauhaus attitude toward technique. There certainly is in all the round corners, streamlining, plate glass, enamel and stainless steel of industrial designers. Stankiewicz prefers what is broken, cast off, rubbishy, awkward, ugly and rusty. He puts least things first. » Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 63.

d'être si précis avec ses matériaux, qui ne doivent résister qu'à un minimum de pressions et de tensions. »³⁶⁰

Ayant acquis le savoir-faire nécessaire et minimum pour pouvoir mener à bien son travail de sculpteur, Stankiewicz le maîtrise suffisamment pour se garder la possibilité d'improviser, en fonction de ce que lui inspirent les formes et les sollicitations des matériaux :

« Il témoigne du respect envers ses matériaux là où un technicien doit trouver des matériaux adaptés à ses fins. Le technicien est abstrait et fonctionnel, et l'artiste a affaire à des choses réelles. »³⁶¹

Porter précise également³⁶² qu'il arrive à Stankiewicz de réaliser des « esquisses » en plâtre armé de tiges de métal, préalablement à la mise en œuvre des sculptures soudées de dimensions importantes, comme c'est le cas de *The Soldier*, dont l'article et le reportage photographique rendent compte des étapes de fabrication. Le portrait du sculpteur illustrant l'en-tête de l'article³⁶³ le montre ainsi, posant à proximité d'une figure en plâtre, sommairement exécutée, mais dont la structure générale demeure dans la sculpture en métal soudée. Cette méthode de conception, au fond très classique, illustre bien l'idée de Stankiewicz selon laquelle il faut élaborer une structure solide à l'œuvre afin de pouvoir s'autoriser la liberté d'improviser au cours de la réalisation, de se garder la possibilité de dévier de l'idée initiale en fonction des sollicitations des formes et des matériaux :

³⁶⁰ « The process is comparable to a painter using collage. It is like soldering or brazing more than like industrial welding, for Stankiewicz does not have to know as much about the physical or chemical changes that take place in the crystalline structure of metals and alloys. He does not have to be so accurate with his materials, which has to resist only minimum pressures and tensions. » Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 36.

³⁶¹ « He respects his materials where a technician has to find materials to suit his ends. The technician is abstract and functional, and the artist deals with things. » Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 36.

³⁶² Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 37.

³⁶³ Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 36.

« Dans *The Soldier*, le volume (le domaine spécifique de la sculpture) était presque là, dans le réservoir qui constitue sa base, et ce qu'il (Stankiewicz) a fait était comme dessiner tout autour de celui-ci. »³⁶⁴

A1.a3) *Junk Sculptor* plutôt que Neo-Dada

Si le savoir-faire minimum requis par sa sculpture — le savoir-faire du bricoleur davantage que celui de l'artisan — distingue la méthode de travail de Stankiewicz de celle de David Smith, qui maîtrise au contraire parfaitement les techniques de la soudure et de la forge, il peut rapprocher le *Junk Sculptor* des attitudes « anti-art » que la critique prête aux artistes Dadas et Neo-Dadas. L'artiste s'est cependant toujours défendu d'une telle généalogie.

L'observation de sa méthode de travail révèle en effet l'attention portée par l'artiste aux objets trouvés et collectés, la lenteur de sa décision de les conserver ou non. Elle montre aussi le souci du sculpteur de ne pas s'en remettre aux lois du hasard, mais de mettre en place une structure, préservant ainsi une forme de composition à l'intérieur de laquelle il lui est loisible d'improviser. La volonté de Stankiewicz d'insuffler un contenu « humain » à ses sculptures, le fait qu'il y ménage fréquemment des allusions anthropomorphiques et qu'elles présentent souvent des connotations surréalisantes, font que son œuvre entretient une proximité plus grande qu'il n'y paraît de prime abord avec la sculpture moderniste d'un David Smith. Richard Stankiewicz s'est lui-même défendu de toute parenté avec les Néo-Dadas dès 1955, ors d'un colloque organisé au « Club » de la 8^{ème} Rue, alors qu'on lui reprochait d'incorporer des déchets dans ses œuvres :

« Je ne suis pas dada. Je ne cherche pas à choquer qui que ce soit. Il est pour moi naturel de faire ce que je fais et d'utiliser ce que j'utilise, tout autant que pour un habitant des îles du Pacifique d'utiliser des coquillages. Peut-être jugez-vous mon œuvre trop tributaire du hasard. Je trouve la plupart des matériaux dont je me sers,

³⁶⁴ « In *The Soldier*, the volume (proper domain of sculpture), was mostly there in the tank that is its basis, and what he did was like drawing all around it. » Fairfield Porter, « Stankiewicz Makes a Sculpture », *Art News*, septembre 1955, p. 63.

mais j'en jette la majeure partie, souvent après les avoir longtemps gardés. Je les sélectionne très soigneusement. Il ne se produit rien que je n'aie voulu. »³⁶⁵

En définitive, deux caractéristiques fondent le rapprochement de l'œuvre de Stankiewicz avec Dada et les Neo-Dadas : la technique de l'assemblage, et l'emploi de matériaux non artistiques, de rebut. Contre cette « accusation », la réponse de Stankiewicz oppose, au hasard et à la provocation Dadas, la revendication claire d'une réflexion sur la forme et sur le contenu, d'une maturation lente des œuvres — bref, d'un véritable travail de sculpteur, au sens le plus classique que l'on puisse donner à ce terme.

A1.b) Mark Di Suvero

Les sculptures de dimensions imposantes que construit Mark Di Suvero à partir de la fin des années 1950 (comme *Che Faro Senza Eurydice*, *For Sabater* et *Barrell*, toutes de 1959³⁶⁶) intègrent, comme celles de Stankiewicz, des objets et des matériaux trouvés, usagés et déclassés, que le sculpteur récupère dans son environnement immédiat. Dans un compte-rendu qu'il consacre à Di Suvero, dont les sculptures sont exposées à l'automne 1960 à la Green Gallery, Donald Judd, précise en effet :

« La taille et la force de cette sculpture sont puissantes. Elle est construite avec de grosses poutres que Di Suvero a récupérées du côté de Fulton Street — de section de 12 x 12 pouces, 4 x 12 pouces, ou 4 x 8 pouces, entre six ou sept pieds et jusqu'à

³⁶⁵ Richard Stankiewicz, in « Sculptural Influences on Sculpture », Colloque au Club, New York, 25 mars 1955. Participants : Sidney Geist (organisateur), Ibram Lassaw, Day Schnabel, Richard Stankiewicz et Albert Terris. Propos de Stankiewicz notés par Irving Sandler, qui assistait aux débats. Cf. Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, tome 3, « L'École de New York », éditions Carré, Paris 1991, p.127. Sandler précise que le critique Sidney Geist et le sculpteur Ibram Lassaw ont pris la défense de Stankiewicz.

³⁶⁶ Mark Di Suvero, *Che Faro Senza Eurydice*, 1959 (bois, corde, clous ; 213,4 x 264,2 x 231,1 cm.), Collection Donald & Doris Fisher, San Francisco ; *For Sabater*, 1959 (bois, peinture ; hauteur : 244 cm.) œuvre détruite ; *Barrell*, 1959 (bois, câble d'acier, hauteur : 244 cm.) œuvre détruite.

dix ou douze pieds de long. Des boulons et des chevilles les maintiennent ensemble de façon à ce que les pièces puissent être démontées. »³⁶⁷

Cette relation que Judd souligne, entre les matériaux de la sculpture de Di Suvero et le contexte urbain immédiat est une donnée déterminante d'une part importante de la production artistique du New York des années 1950-1960. Comme l'a montré Joshua Shannon³⁶⁸, la fin des années 1950 est marquée, sous l'impulsion de Robert Moses³⁶⁹, par une période d'importantes transformations urbaines dans le Lower Manhattan, où sont détruits de nombreux immeubles anciens, notamment dans le secteur de Fulton Street, où de nombreux jeunes artistes ont installé leur atelier. Les chantiers de destruction et les terrains en friche deviennent les lieux privilégiés de la collecte d'objets et de matériaux pour des artistes comme Di Suvero, Stankiewicz ou Rauschenberg.

La particularité des sculptures de Di Suvero est que les éléments récupérés qui y sont incorporés sont généralement de grandes dimensions, car ils proviennent de la structure des bâtiments détruits : poutres et éléments de charpente en bois, réservoir d'eau cerclé de métal dans la grande sculpture intitulée *Barrell* (1959)³⁷⁰ ; poutres, escalier de bois, chaînes et tubes de métal dans *Ladderpiece* (1960-1961)³⁷¹ ; et même une citerne métallique (industrielle ou agricole) découpée dans *Yes ! For Lady*

³⁶⁷ « The size and force of this sculpture are thunderous. It is constructed of large beams Di Suvero has scavenged from the Fulton Street area — 12 x 12's, 4 x 12's, 4 x 8's, running from six or seven feet to ten or twelve feet long. Bolts and pipes hold them together so that the pieces can be dismantled. » Donald Judd, « Mark Di Suvero », *Arts Magazine*, octobre 1960. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design (Halifax)/ New York University Press (New York), 2005, p. 22.

³⁶⁸ Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2009.

³⁶⁹ Robert Moses (1888-1981), artisan des grands travaux de construction et de transformation de New York dès l'époque du New Deal, sous l'égide de la WPA (Work Progress Administration) ; nommé en 1946 « coordinateur de la construction » de la ville de New York par le maire William O'Dwyer, il a poursuivi sa politique de grands travaux, qui ont profondément modifié le visage de New York (en particulier Manhattan).

³⁷⁰ Reproduite p. 59 du catalogue *Mark Di Suvero, Rétrospective 1959-1991*, Musée d'art moderne et contemporain de Nice, 1991.

³⁷¹ Collection Museum of Modern Art, New York. Reproduite p. 63 du catalogue *Mark di Suvero, Rétrospective 1959-1991*, Musée d'art moderne et contemporain de Nice, 1991.

Day (1969)³⁷² ; mais aussi des chaînes et des poutrelles métalliques, des pneus d'automobile, etc...

En dépit du caractère disparate de ces éléments issus du contexte urbain ou de la construction, et incorporés sur un mode plus « constructiviste » que « dada », les qualités de surface des différents matériaux, en majorité du bois juste équarri et du métal rouillé, participent à l'unité de l'ensemble — la surface du métal rouillé étant visuellement proche de celle du bois. La sculpture n'a recours qu'aux moyens qui lui appartiennent en propre, puisque la couleur de la sculpture est celle des matériaux qui la constituent. Elle fonctionne toutefois comme un dessin ou une peinture expressionniste monumentale projetée dans l'espace. Cette forme de gestualité et d'expressionnisme de la matière n'ont pas échappé à Donald Judd. Ce dernier, qui a pourtant salué les qualités et l'énergie de la sculpture de Di Suvero quelques années auparavant, se montre plus critique à son encontre lorsqu'il l'évoque dans son fameux article de 1965 « Specific Objects » :

« La majorité de la sculpture ressemble à la peinture d'avant Pollock, Rothko, Still et Newman. La chose la plus nouvelle qui la caractérise est son grand format. L'accent mis sur les matériaux est plus fort qu'auparavant. L'imagerie propose des ressemblances évidentes avec des objets visibles et une poignée de références moins directes, le tout étant traité globalement de façon à devenir compatible. Les parties et l'espace sont allusifs, descriptifs, un peu naturalistes. La sculpture de Higgins en propose un exemple, comme, de façon différente, celle de Di Suvero. (...) Di Suvero utilise des poutres comme si elles étaient des coups de pinceau, imitant le mouvement, comme le faisait Kline. Le matériau n'a jamais un mouvement qui lui soit propre. Une poutre fait saillie, un morceau de fer suit un geste ; ensemble, ils forment une image naturaliste et anthropomorphe. L'espace y répond. »³⁷³

³⁷² Collection Governors States University Foundation. Reproduite (deux vues) dans le dépliant de l'exposition *25 years of sculpture and drawings*, 22 mai – 31 octobre 1985, Storm King Art Center, Mountainville, New York.

³⁷³ « Most sculpture is like the painting which preceded Pollock, Rothko, Still and Newman. The newest thing about it is its broad scale. Its materials are somewhat more emphasized than before. The imagery involves a couple of salient resemblances to other visible things and a number of more oblique references, everything generalized to compatibility. The parts and the space are allusive, descriptive and somewhat naturalistic. Higgins' sculpture is an example, and, dissimilarly, Di Suvero's. (...) Di Suvero uses beams as if they were brush strokes, imitating movement, as Kline did. The material never has its own movement. A beam thrusts, a piece of iron follows a gesture ; together they

En soi, l'intégration d'objets et de matériaux de rebut sur le modèle de David Smith, comme le caractère « brut » de la surface de ces *Junk Sculptures*, et les questions spécifiquement sculpturales qui s'y expriment (masse, tension, équilibre...) ne sont en rien incompatibles avec les principes de « pureté », de réflexivité et d'expression modernistes. Ce qui en éloigne ces œuvres en revanche, en dépit de leur « ressemblance » avec les peintures de Franz Kline (leur caractère graphique et l'énergie qui s'en dégage), c'est d'une part l'échelle quasi architecturale de ces pièces, et d'autre part la présence si forte d'objets *ready-made* dont la nature et la provenance restent parfaitement perceptibles.

A1.c) John Chamberlain

Les premières sculptures réalisées au milieu des années 1950 par John Chamberlain ne sont, elles non plus, pas incompatibles avec les principes de l'esthétique moderniste. En 1986, dans un entretien avec Julie Sylvester, le sculpteur revient sur ses débuts et son passage au Black Mountain College en 1955, et reconnaît lui-même l'influence de la sculpture moderniste dans ses premières œuvres. Cette influence repose d'ailleurs en partie sur son interprétation d'une sculpture de David Smith vue à l'Art Institute de Chicago qui, aux yeux de Chamberlain, « ne représentait rien d'autre » qu'elle même³⁷⁴. Selon toute vraisemblance, il s'agit de *Tanktotem I (Pouring)* (1952), puisque dans les années

form a naturalistic and anthropomorphic image. The space corresponds. » Donald Judd, « Specific Objects », *Art Yearbook*, n°8, 1965. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/ New York University Press, New York, 2005, p. 183. Traduction in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1991, p. 13. La traduction que nous proposons ici, bien que basée sur celle de l'édition française, en diffère sur quelques points de détail.

³⁷⁴ « The sculpture that I made at Black Mountain were strongly influenced by David Smith. The first piece of Smith's that I saw was at the Art Institute of Chicago. I liked it a lot because it wasn't representing something else, or it didn't seem so to me, and it was a very strange-looking thing. », Chamberlain in Julie Sylvester, « Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 12.

1950, cette sculpture est l'une des deux œuvres ayant déjà intégré les collections de l'Art Institute³⁷⁵. De 1954 à 1958, ses œuvres (*Calliope*, 1954 ; *Cord*, 1957³⁷⁶) sont constituées de tiges de fer rouillées soudées entre elles ou avec des plaques de fer également rouillées. C'est à partir de 1957-1958 que Chamberlain commence à rechercher un autre matériau lui permettant d'ouvrir une nouvelle voie dans son travail. C'est en partie grâce au peintre Larry Rivers qu'il le découvre, ainsi qu'il le raconte dans une anecdote amusante :

« *Shortstop*³⁷⁷ a été faite chez Larry Rivers, et c'est seulement des années plus tard que je me suis rendu compte que j'avais pris les pièces de l'une de ses voitures de collection — c'étaient des pièces d'une Ford 1929. Il s'agissait donc d'une antiquité, pas d'une épave. Des années après je me suis rendu compte que ce que j'avais fait était un peu présomptueux : utiliser un matériau qui lui appartenait et avait sans doute de la valeur à ses yeux. Quoi qu'il en soit, j'ai pris une aile. Je ne voulais pas l'utiliser en tant qu'aile, alors j'ai roulé dessus plusieurs fois pour réarranger sa forme, ce qui était le début de ce que je sais maintenant être un *processus*. »³⁷⁸

³⁷⁵ *Tanktotem I (Pouring)*, 1952 (acier soudé ; 228 x 99 x 42 cm). Don de Jay Steinberg et Muriel Kallis Steinberg à la mémoire de leur père Maurice Kallis, 1953 (n°282 du catalogue raisonné établi par Rosalind Krauss, *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné*, Garland Publishing, New York 1977). L'autre sculpture de David Smith présente dans les collections de l'Art Institute au milieu des années 1950 est une œuvre plus ancienne et de dimensions plus modestes, dont ni le sujet, ni la facture ne semblent avoir pu produire l'effet décrit par Chamberlain. Il s'agit de *Beach Scene*, 1949 (acier rouillé et soudé ; 58,4 x 60,6 x 20,3 cm), Don de la Society for Contemporary American Art, 1952.

³⁷⁶ *Calliope*, 1954 (cat. rais. #1, acier, 132 x 94 x 61 cm). Collection de l'artiste, prêt de longue durée à la Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, Greensboro. *Cord*, 1957 (cat. rais. #13, acier. 40,5 x 30,5 x 25,5 cm). Collection Allan Stone, New York.

³⁷⁷ *Shortstop*, 1957 (fer, acier peint et chromé, 147,5 x 112 x 45,5 cm). Collection Dia Art Foundation, New York.

³⁷⁸ « *Shortstop* was made at Larry Rivers's house, and only years later did it occur to me that I had taken the material from an antique car of his — it was material from a 1929 Ford. So it was an antique, it wasn't throw-away junk. It was years later that I figured out that what I had done was a little presumptuous : to use material of his that very likely had some value to him. Nevertheless I took a fender. I didn't want to use it as a fender, so I drove over it a few times to rearrange its shape, which was the beginning of what I now know as *process*. » Chamberlain in Julie Sylvester, « Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 15.

Malgré l'évidence avec laquelle ce nouveau matériau — les pièces de carrosserie automobile — s'impose à lui, Chamberlain souligne également le rôle joué par l'Expressionnisme abstrait dans la constitution de sa propre esthétique :

« Je suis sûr que l'Expressionnisme abstrait était ce avec quoi j'étais intuitivement en accord, que je fus ou non conscient à l'époque de ce qu'était l'influence — ou même, que je le sois aujourd'hui. Par exemple, il m'est tout récemment apparu que la comparaison entre ma couleur et celle de De Kooning a beaucoup à voir avec le fait que les usines de Detroit mettent beaucoup de blanc dans leurs mélanges de peintures pour les voitures. Avec Franz Kline, c'était la puissance. »³⁷⁹

Cette association d'aspirations expressionnistes (dans la portée de l'œuvre) et de connotations néo-dada (dans l'introduction d'objets ready-made et de rebut) génère en effet, au sein de l'œuvre de Chamberlain, des contradictions et des tensions décelées dès 1964 par Barbara Rose, dans un article qu'elle lui consacre, d'abord paru dans *Art International*³⁸⁰, et qui a ensuite fait l'objet d'une traduction reproduite dans la brochure de l'exposition que la galerie parisienne Ileana Sonnabend consacre la même année au sculpteur³⁸¹. Elle y est accompagnée d'un second texte, signé « M.S. », qui insiste sur ce que l'on pourrait appeler la structure oxymorique de l'œuvre de Chamberlain, tendue entre Expressionnisme Abstrait et Pop Art, subjectivité et industrie, sculpture et peinture. Une illustration évidente de cette tension à l'œuvre est fournie par la sculpture intitulée *Manitou* (1959)³⁸². En effet, et ainsi que le précise la notice de l'œuvre dans le catalogue raisonné :

« Le Manitou était un puissant esprit de la nature chez les Indiens Algonquins, qui vivaient dans les environs de Rochester, Indiana, le lieu de naissance de l'artiste. La

³⁷⁹ « I'm sure that Abstract Expressionism is where I was intuitively in tune, whether or not I was conscious at the time of what the influence was — or am even now. For instance, it has just lately occurred to me that the comparison of my color to De Kooning's color has a lot to do with the fact that Detroit puts a lot of white in the color that they put in the paint that they mix for putting on cars. With Franz Kline, it was power. » Chamberlain in Julie Sylvester, « Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 14.

³⁸⁰ Barbara Rose, « How to Look at John Chamberlain's Sculpture », *Art International* vol. VII, n°10 Janvier 1964, p. 36-38.

³⁸¹ *Chamberlain*, brochure de l'exposition, Galerie Ileana Sonnabend, Paris 1964.

³⁸² *Manitou*, 1959. Coll. Dia Art Foundation, New York. Cat.rais. n°30.

sculpture a été fabriquée à partir d'une boîte à déjeuner ; le symbole peint fait partie de l'objet original et n'a pas été peint par l'artiste. »³⁸³

Exposée à la fin de l'année 1960 à la Galerie Martha Jackson³⁸⁴, cette sculpture combine et condense des références à la culture des Indiens d'Amérique (qui rappellent au passage l'intérêt que lui portait Jackson Pollock, parmi d'autres expressionnistes abstraits), des allusions autobiographiques à des éléments davantage liés à une culture « néo-dada », urbaine, voire *pop*. En dépit de l'introduction dans sa sculpture de matériaux de rebut et d'éléments ready-made (les pièces de carrosserie, formées par emboutissage et déjà peintes), l'œuvre de Chamberlain préserve ainsi des préoccupations modernistes, qui se manifestent dans l'affirmation de la subjectivité de l'artiste, la recherche d'autonomie de l'œuvre, l'attention portée à la plasticité, et la composition basée sur les rapports entre les couleurs et les formes. Le sculpteur s'intéresse moins à l'automobile ou à l'épave en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'objet lié à la société de consommation, comme l'aurait fait un *Neo-Dada*. Les choix de Chamberlain concernant son matériau se sont par ailleurs précisés entre la fin des années 1950 et le début de la décennie suivante. Comme il le raconte, il utilise d'abord, pour réaliser les premières sculptures en métal de rebut,

« tout ce qui était fait d'acier et qui était coloré. C'étaient des sièges, des panneaux, des seaux, des gamelles, des trucs de ce genre »,³⁸⁵

Par la suite, il se montre effectivement plus sélectif :

« Les ateliers de carrosserie pouvaient découper des morceaux, et je choisissais ce que je voulais parmi ce qui était dans leur pile de rebut. (...) Je ne m'intéressais pas aux éléments d'automobile en soi, je m'intéressais à la fois à la couleur, à la forme, à la quantité. Je ne voulais pas d'éléments de moteur, je ne voulais pas de roues, de

³⁸³ « The Manitou was a powerful nature spirit of the Algonquian Indians, who lived in the area around Rochester, Indiana, the artist's birthplace. The sculpture was made from a lunch box ; the painted symbol is a part of the original object and was not painted by the artist. », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 49.

³⁸⁴ *John Chamberlain : Sculpture*, Martha Jackson Gallery, New York, 22 novembre – 17 décembre 1960.

³⁸⁵ « In the early sculptures I used anything made of steel that had color on it. There were metal benches, metal signs, sand pails, lunch boxes, stuff like that. » Chamberlain in Julie Sylvester, « Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 15.

sellerie, de vitres, d'huile, de caoutchouc, de revêtement intérieur, de ce qui aurait été laissé dans la voiture au moment de sa destruction, du tableau de bord, des volants, rien de tout cela. Juste la tôle de métal. Il y a déjà une couche de peinture dessus, et une partie est déjà mise en forme. »³⁸⁶

Ce resserrement du choix de l'artiste parmi le large éventail des pièces d'automobiles disponibles aboutit à la production, à partir de 1960, du corpus de sculptures le plus significatif de son œuvre, parmi lesquelles *Hidden Face* (1962)³⁸⁷ ou *Untitled* (1963), entièrement fabriquées à partir d'éléments de carrosserie automobile déjà peints, parfois éraflés ou oxydés. Une œuvre comme *Tomahawk Nolan* (1965)³⁸⁸ en fournit un parfait exemple, associant des éléments de couleurs contrastées, pliés et froissés dans un mouvement ample et puissant, dont le lyrisme est accentué par l'apparente précarité de la liaison de l'œuvre avec le sol.

Chamberlain trouve très tôt ce qui sera « son » matériau : la tôle de carrosserie automobile récupérée dans les casses. Il ne s'interdit pas pour autant des escapades vers des terrains plus expérimentaux, dont les résultats insufflent parfois de nouvelles directions à son œuvre. Ainsi, en 1966, à Santa Fe (Nouveau Mexique) où il vit avec sa famille et enseigne à l'Université du Nouveau Mexique, il entreprend une série de sept sculptures, dont le processus de conception et de réalisation, et l'aspect final sont complètement atypiques dans l'ensemble de sa production.

Ces sculptures, toutes de dimensions moyennes, ressemblent de prime abord à des fragments ou des prototypes d'objets industriels, des fragments pseudo-fonctionnels.

³⁸⁶ « Body shops would cut parts away, and I would choose what I wanted from whatever was in their scrap pile. (...) I wasn't interested in the car parts *per se*, I was interested in either the color or the shape or the amount. I didn't want engine parts, I didn't want Wheels, upholstery, glass, oil, rubber, lining, what somebody'd left in the car when they dumped it, dashboard, steering wheels, none of that. Just the sheet metal. It already had a coat of paint on it, and some of it was formed. » Chamberlain in Julie Sylvester, « Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 15.

³⁸⁷ *Hidden Face*, 1962. Acier peint et acier chromé, 104 x 127 x 85 cm. Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York. Cat. rais. #116. *Untitled*, 1963. Acier peint et acier chromé, 79 x 95 x 71 cm. Collection The Whitney Museum of American Art, New York. Cat. rais #168.

³⁸⁸ *Tomahawk Nolan*, 1965 (acier peint et chromé ; 112 x 132 x 91,5 cm). Coll. The Museum of Modern Art, New York (ill 361, p. 240 du catalogue des collections du MoMA). Cat. rais. n°214, reproduction p. 86.

Elles ne sont pas obtenues par un travail de déformations et de plis de la tôle de carrosserie : ce matériau n'intervient d'ailleurs pas dans leur composition. Bien que très singulières, elles sont plus proches de l'esthétique industrielle des premières œuvres en trois dimensions de Donald Judd ou Robert Morris que de l'expressionnisme de la *Junk Sculpture*³⁸⁹. Malgré un contexte a priori favorable à ce type d'esthétique, elles n'ont pas connu de suites, ni engendré une quelconque descendance dans l'œuvre ultérieure de Chamberlain, qui les considère comme des tentatives inabouties d'un processus expérimental, plutôt que comme des œuvres à part entière. Il évoque d'ailleurs avec un certain humour l'échec qu'elles ont constitué pour lui :

« En 1966 au Nouveau Mexique, j'ai réalisé une série de sculptures que je considère être le plus grand ratage que j'ai jamais fait. J'ai commencé à faire des dessins avec un gabarit³⁹⁰. À partir de ces dessins de courbes que je trouvais particulièrement réussis, j'ai essayé de faire des sculptures qui ressemblaient aux dessins faits au gabarit — à leur aspect, leur sens ou la vision qu'ils procuraient. Pour autant que je m'en souviens, j'ai alors dépensé tout mon argent à travailler avec des matériaux, et les sculptures ont été parmi les pires sculptures que j'ai faites dans ma vie. J'ai utilisé des pare-feu de cheminée et des tiges métalliques pour les formes. Ensuite ces formes ont été plastifiées et recouvertes, puis je les ai peintes et vernies et ajouté des pièces de chrome, des choses dans ce genre. C'était comme si je fabriquais un produit plutôt qu'une sculpture. D'un autre côté, j'ai appris que ma manière particulière consistant à faire d'abord une sculpture et à dessiner ensuite semblait toujours être une bonne idée en ce qui me concerne. »³⁹¹

³⁸⁹ Si elles ont constitué un échec et une impasse aux yeux de John Chamberlain, ces sculptures, loin d'être sans qualité — autant que l'on puisse en juger d'après le peu de photographies qui témoignent de leur existence — semblent même anticiper d'une vingtaine d'années certaines pièces de la série *Art for Other People* de Richard Deacon, ainsi que quelques-unes des sculptures en résine colorée réalisées par Peter Soriano dans les années 1990.

³⁹⁰ Appelé aussi « perroquet », le terme exact pour désigner cet outil utilisé en dessin industriel est « pistolet de traçage technique ». Il permet de tracer des courbes dont le rayon n'est pas régulier.

³⁹¹ « In 1966 I made a series of sculptures in New Mexico that I thought was the biggest flop I'd ever done. I started doing drawings with a french curve. Out of the french curve drawings, which I thought were terribly successful, I tried to make sculptures that resembled the drawings of the french curve — the attitude or the sense or the vision of them. Then, as I remember, I spent all my money working with materials, and the sculptures were some of the worst sculptures I'd ever done in my life. I used fireplace screening and rod for the forms. Then the forms were plastic-coated and covered, and then I

D'après le catalogue raisonné, il ne subsiste que deux de ces sept sculptures. Intitulées *Cat-Bird Seat* et *Nanny*³⁹². La notice concernant le groupe de sculptures auquel elles appartiennent apporte quelques précisions complémentaires au récit de Chamberlain sur leur mode de fabrication :

« Ces sculptures (...) constituent le seul exemple d'œuvres dont l'idée a été préalablement élaborée par le dessin. Il a transposé les dessins dans des objets en trois dimensions en créant des formes en tiges d'acier et en fils de fer, qui furent ensuite recouvertes de fibre de verre et peintes avec une laque acrylique. Dans certains cas, la peinture a été sablée de façon à révéler la surface sous-jacente. Ces sculptures sont considérées par Chamberlain comme un processus expérimental plutôt que comme une série d'œuvres abouties. »³⁹³

À la suite de ces tentatives, et comme en réaction à la complexité technique de leur mise en œuvre, Chamberlain entame une série de sculptures réalisées en éponge, qu'il appelle les « *instant sculptures* ». Il s'agit d'une trentaine de petites « esquisses », mesurant chacune entre trois et six pouces de côté, qu'il réalise alors qu'il séjourne dans la villa de Virginia Dwan à Malibu, au cours de l'automne 1966. La galeriste doit lui consacrer une exposition à Los Angeles en novembre ou

Painted them and glossed them and added bits of chrome and things like that. It was as if I were making a product instead of a sculpture. On the other hand, I did learn that my particular way of making sculpture first and the drawing second turns out always to be a good idea for me. » Chamberlain in Julie Sylvester, « Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain », in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 19.

³⁹² *Cat-Bird Seat*, 1966 (cat. rais. #227). Fibre de verre peinte et sablée, laiton, sur structure en acier ; 104 x 152,5 x 89 cm, Collection Virginia Dwan, New York ; *Nanny*, 1966 (cat. rais. #229). Fibre de verre peinte et sablée, acier chromé, sur structure en acier ; 112 x 122 x 142 cm, Collection Virginia Dwan, New York. Les sept sculptures sont reproduites en photographie dans le catalogue raisonné (p. 89), sous les numéros 227 à 233.

³⁹³ « The sculptures (...) are the only instance in which he began an idea for sculpture with drawings. He translated the drawings into three-dimensional objects by creating forms of steel rod and wire mesh, which were then coated with fiber glass and painted with acrylic lacquer. In some instances, the lacquer was sanded down in order to reveal the surface underneath. The sculptures are regarded by Chamberlain as an experimental process, rather than a series of finished works. », *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 89.

décembre de la même année, mais l'artiste semble d'abord avoir du mal à la convaincre de la pertinence de ces sculptures en mousse :

« Je voulais faire une sculpture qui soit rapide, dans un matériau différent de ce que j'avais utilisé auparavant, et la « sculpture instantanée » en a résulté. Lorsque j'ai présenté ces œuvres à la galerie, l'exposition a été retardée d'un mois. Même plus tard, tout le monde pensait que j'avais été très léger lorsque j'ai fait les sculptures en mousse ; tout le monde pensait qu'elles étaient trop faciles. D'un autre côté, j'étais terriblement emballé par l'idée que je pouvais faire une sculpture en cinq minutes, et j'étais très heureux du fait que personne n'avait jamais fait une telle sculpture.

Il s'est trouvé que plus tard, je les ai faites, mais plus grandes³⁹⁴. J'ai acheté de la mousse de caoutchouc et des cutters, découpé et compressé la mousse, et je l'ai ficelée avec des cordes. Quelques personnes m'ont donné un coup de main. L'idée était de prendre une certaine quantité de mousse, et une fois que la corde l'entourait par le milieu, quelqu'un tirait dessus pendant que je pliais et repliais. Une fois ficelée comme je le voulais, soit la sculpture marchait, soit elle ne marchait pas. Elle pouvait simplement être détachée, et on pouvait faire quelque chose d'autre, ou un autre morceau pouvait être ajouté — il y avait des solutions et des combinaisons variées et immédiates. J'ai ressenties ces œuvres comme un grand succès sur le plan artistique. »³⁹⁵

³⁹⁴ Par exemple, *Untitled*, 1967 (cat. rais. #318), mousse d'uréthane et corde, 81,5 x 106,5 x 101,5 cm. Collection Dia Foundation, Beacon, New York.

³⁹⁵ « I wanted to do a sculpture that was quick, in a different material from what I'd used before, and instant sculpture was the result. When I showed these works to the gallery, the show was postponed a month. Even later, everyone thought I was very frivolous when I made the foam sculptures ; everyone thought that they were too easy. On the other hand, I was terribly impressed with the idea that I could make a sculpture in five minutes, and I felt good about the fact that no one had ever made such a sculpture.

As it turned out, later I went out and did them, but larger. Bought some foam rubber and some knives, and cut up the foam and squeezed it and tied it with lassos. A couple of people came and helped. The idea was that a certain amount of foam was taken, and as the lasso went around the midsection, someone pulled at the lasso while I folded and tucked. When it was all squeezed as far as I wanted it squeezed, either the sculpture made it or it didn't make it. It could simply be untied, and something else could be done, or another piece could be added — there were various immediate solutions and combinations. I felt they were a huge success artistically. » John Chamberlain, « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 19.

De retour à New York l'année suivante, Chamberlain entame une nouvelle série de sculptures qui, si elles présentent une matérialité et un aspect fort différents des « instant sculptures » en mousse — celles-ci sont en tôle d'acier galvanisé —, reposent sur une attitude très similaire par rapport au matériau et au geste :

« Les sculptures galvanisées ont commencé avec des boîtes fabriquées : elles faisaient quelque chose comme 42 pouces de haut, 18 pouces de profondeur, et peut-être 28 pouces de large (approximativement 106,5 x 71 x 45,5 cm)³⁹⁶. Elles avaient les mêmes proportions que les paquets de cigarettes que j'écrasais lorsque j'étais dans des bars, buvant beaucoup et faisant de la sculpture avec des paquets de cigarettes vides. C'est un autre exemple où les « dessins » ont été réalisés en premier, mais dans ce cas ce n'était pas des dessins sur papier : j'utilisais de petites boîtes. Ça ressemblait beaucoup au fait de prendre de petits morceaux de mousse et de les ficeler. J'ai fait fabriquer les boîtes galvanisées à Manhattan. Sur White Street, j'ai trouvé un compacteur que je pouvais utiliser, j'y ai apporté les boîtes et je les ai écrasées et éclatées, puis je les ai ramenées à mon atelier. J'avais alors un atelier sur la 13^{ème} et la 1^{ère} Avenue. La seule chose dont je me souviens, c'est que le garçon d'ascenseur qui a vu arriver les boîtes en bon état et repartir quelque peu cabossées a dit qu'elles avaient l'air sacrément plus intéressantes à ce moment-là qu'elles ne l'étaient en arrivant. Alors j'ai pensé que j'étais peut-être sur la bonne voie. »³⁹⁷

³⁹⁶ Chamberlain n'en est plus absolument sûr, mais il pense que toutes ces boîtes, que le fabricant envoyait à l'atelier par groupes de trois ou quatre, devaient avoir des dimensions identiques. L'artiste précise qu'elles étaient ouvertes sur l'un de leurs côtés. Les « boîtes » étaient ouvertes sur l'un de leurs côtés. John Chamberlain, « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 20.

³⁹⁷ « The galvanized sculptures began with fabricated boxes ; they were something like forty-two inches high, eighteen inches deep, maybe twenty-eight inches wide. They had the same proportions as the cigarette packs I'd been crushing when I sat around in bars, drinking a lot and making sculpture out of cigarette packs as we emptied them. This was another instance when the « drawings » were made first, but in this case they weren't drawings on paper : I used small boxes. It was very much like taking small pieces of foam and tying them. I had the galvanized boxes built in Manhattan. I found a compactor that I could use on White Street, and I took the boxes there and crushed them and popped them and then took them back to my studio. I had a studio on Thirteenth and First Avenue then. The only thing I can remember there was that the elevator operator who saw the boxes go in straight and come out somewhat smashed said they looked a hell of a lot more interesting going out than they had coming in. So I felt that perhaps I might be on the right track. » John Chamberlain, « Auto/ Bio.

L'une des raisons qui ont conduit Chamberlain à entreprendre cette série de sculptures, qu'il poursuit jusqu'en 1969, est sa décision d'abandonner l'usage de la tôle colorée provenant d'épaves de voitures, car il pense alors que la perception et la compréhension de ses œuvres antérieures sont parasitées par le fait que leur signification est associée au caractère tragique des accidents de la route. Il est en outre fatigué que le public cherche également à reconnaître les modèles de voitures dont proviennent les pièces de carrosserie et de pare-chocs qu'il utilise, alors qu'il est uniquement intéressé par les qualités de leurs couleurs. Afin d'évacuer ces connotations parasites et de clarifier le propos de sa sculpture, il a donc, en quelque sorte, choisi un matériau « sans couleur », peut-être moins séduisant et plus austère, conférant à l'œuvre une monochromie mettant davantage l'accent sur les qualités structurelles de ces sculptures — *Norma Jean Rising*, *Royal Ventor* et *Ultrafull Private*, 1967 ; *Malaprop*, 1969³⁹⁸.

Dans la proximité immédiate de ces sculptures en acier galvanisé, Chamberlain évoque également, au cours de l'entretien avec Julie Sylvester et avec un certain humour, des sculptures — ou des tentatives de sculptures — réalisées à partir d'œuvres de Judd qui avaient subi des dommages :

« JC : Certaines pièces de Judd étaient faites en acier inoxydable. Il s'agissait de grandes boîtes qui avaient été endommagées par les idiots habituels en charge du transport de ces choses, et Donald, comme vous le savez, est très pointilleux sur ces questions. Il fallait qu'elles soient parfaites, autrement elles n'étaient pas ses œuvres. J'ai loué un gros camion et je me suis rendu à Great Barrington, Massachusetts, où

Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 20.

³⁹⁸ *Norma Jean Rising*, 1967 (acier galvanisé, 166 x 113 x 100,5 cm), première sculpture de cette série, a été refaite et peinte en noir par l'artiste en 1981, et rebaptisée *Norma Jean Risen*. Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York. Cat. rais. #291. *Royal Ventor*, 1967 (acier galvanisé, acier et aluminium ; 156 x 145 x 118 cm). Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York. Cat. rais. #299. *Ultrafull Private*, 1967 (acier galvanisé ; 169 x 146 x 138,5 cm). Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York. Cat. rais. #303. *Malaprop*, 1969 (acier galvanisé ; 61 x 59,5 x 31,5 cm). Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York. Cat. rais. #352. La notice d'introduction de cette série précise que « Ces œuvres sont diversement nommées d'après les noms de constellations et de fabricants britanniques de sanitaires en porcelaine. » (« These pieces are variously titled after constellations and British porcelain-toilet manufacturers. » *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 98.).

Mickey Ruskin avait un petit ranch, ou une ferme. J'ai tout déchargé là-bas, et tenté d'utiliser le camion pour rouler dessus plusieurs fois, mais ça n'a pas marché. Rien ne s'est produit. Je n'étais pas du tout emballé par ça, ça ne donnait vraiment rien. Je ne sais même plus où elles se trouvent. Mais ça n'avait rien donné.

JS : Mais il existe quelques œuvres fait d'acier inoxydable. *Tippecanoe* est en acier inoxydable et acier galvanisé.

JC : Vraiment ? Si vous le dites.

JS : Hé bien, elle a sûrement été réalisée à partir de l'une de ces boîtes de Judd.

JC : On va dire que c'est le cas, parce que je suis certain que ça fera une grande différence pour quelqu'un si on dit que c'est ainsi. »³⁹⁹

Sur le plan formel, *Tippecanoe* (1967)⁴⁰⁰, que mentionne Julie Sylvester, ne présente pas de différence fondamentale par rapport aux autres sculptures en acier galvanisé. L'exemple vaut surtout pour l'anecdote du camion utilisé comme outil de sculpture (en effet, l'utilisation d'œuvres antérieures d'autres artistes est loin d'être une chose nouvelle, que l'on songe, pour prendre deux cas extrêmes, au remploi de colonnes et chapiteaux sculptés antiques ou au dessin de Willem de Kooning effacé par Robert Rauschenberg). Le « geste » de l'artiste se trouve ici démultiplié par l'usage détourné d'un « outil » propre à l'univers industriel, dont on imagine d'ailleurs la difficulté de maîtrise qu'il représente pour un artiste cherchant à produire une forme.

³⁹⁹ « Judd had some pieces made of stainless steel. They were large boxes that had been damaged by the usual idiots transporting things around and Donald, as you know, is very particular about these things. They have to be just so, otherwise they're not his. I hired a big truck and made my way up to Great Barrington, Massachusetts, where Mickey Ruskin had a small ranch, or farm. I dumped them there, and tried to use the truck to run over them a few times, but that didn't work. Nothing happened. I didn't get all that excited about it, nothing really came of them. I don't even know where they are anymore. But nothing really happened.

JS : But there exist a few pieces made of stainless steel. *Tippecanoe* is stainless and galvanized steel.

JC : Is it ? If you say so.

JS : Well, it must certainly be made from one of those Judd boxes.

JC : Let's say yes, because I'm sure that it will make a big difference to somebody if we say yes. » John Chamberlain, « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 20-21.

⁴⁰⁰ *Tippecanoe*, 1967 (acier galvanisé et acier inoxydable ; 101,5 x 106,5 x 91,5 cm). Collection David Whitney, New York. Cat. rais. #301.

Ce rapport a priori antinomique entre geste et outil industriel est également à la base d'une autre série de sculptures réalisées en Plexiglas en 1970 :

« Ces sculptures en Plexiglas (cat. n°389-411) ont été réalisées dans l'Est de Los Angeles en 1970. Des boîtes fabriquées en Plexiglas ont été fondues dans des fours suffisamment grands pour que l'on puisse s'y tenir, et à l'intérieur desquels elles étaient manipulées par Chamberlain au moment où elles se ramollissaient. Sur les sculptures était ensuite appliqué sous vide un film de différents minéraux, en utilisant la machine dans l'atelier de Larry Bell. Une deuxième série (cat. n°412-416) a été réalisée en 1970-71, quand Chamberlain habitait à Little Sycamore Canyon, en Californie. La plupart des sculptures a été nommée d'après des villes et des régions du nord de l'Arizona. »⁴⁰¹

Il subsiste un nombre relativement important d'exemplaires de cette série — l'artiste a fait fabriquer une trentaine de boîtes, et le catalogue raisonné compte 23 numéros appartenant à cette série. Chamberlain la considère comme un prolongement des sculptures en acier galvanisé⁴⁰² car comme ces dernières, leurs proportions sont basées sur celles d'un paquet de cigarettes Lucky Strikes.

Chamberlain ne se souvient plus du nom de l'entreprise auprès de laquelle il a commandé la fabrication des boîtes en Plexiglas. Il se rappelle en revanche avoir loué un grand four pour les façonner à chaud :

« La température devait être d'environ 295° Fahrenheit (soit 146° Celsius). Lorsqu'elles (les boîtes) se mettaient à fondre, je devais aller à l'intérieur et les sortir. L'idée était qu'elles fondent et s'effondrent sur elles-mêmes, et de pouvoir jouer avec elles à ce moment-là. Une fois sorties du four, à une température plus basse, elles redeviendraient plus dures. Après cela il fallait les remettre au four à une température plus basse, dans ce cas 160° Fahrenheit (soit 71° Celsius), où elles devaient rester pendant douze heures pour recuire. Ensuite on les rapportait à l'atelier, qui était en

⁴⁰¹ « These Plexiglas sculptures (cat. n° 389-411) were made in East Los Angeles in 1970. Fabricated Plexiglas boxes were melted in walk-in ovens, where they were manipulated by Chamberlain at the moment of collapse. The pieces were then coated with various minerals, using the vacuum coater in the studio of the artist Larry Bell. A second series (cat. n° 412-416) was made in 1970-71, when Chamberlain was living in Little Sycamore Canyon, California. Most of the sculptures were named after towns and regions in Northern Arizona. » *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 117.

⁴⁰² « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 21.

fait celui de Larry Bell, ou quelque part à Venice, pas très loin de là. Tel que je m'en souviens, elles n'étaient pas satisfaisantes. Je voulais appliquer un traitement de surface avec la machine de Larry Bell. En fait, il fallait qu'elles soient extrêmement propres, et elles étaient difficiles à nettoyer en raison de leurs formes irrégulières. Bien que Larry se soit chargé de l'application du film, ça ne l'intéressait pas vraiment, et donc nous ne les avons traitées une seule fois au lieu des trois ou quatre fois nécessaires. Je pense que le film était du quartz ou de l'aluminium. Ces pièces étaient très chères à fabriquer et il n'y avait pas vraiment de marché pour elles, personne n'en voulait. Elles étaient trop grandes, en fait ; c'est l'une des raisons que j'ai trouvées. Si j'avais eu les moyens d'aller plus loin, je les aurais probablement faites bien plus petites, comme ça elles auraient été plus facile à manipuler. (...) Peu de ces pièces existent encore, bien que plusieurs exemples montrent à quel point c'était une bonne idée. »⁴⁰³

Bien qu'il semble avoir davantage maîtrisé le processus de mise en forme de ces boîtes de Plexiglas, Chamberlain n'a pas pour autant été immédiatement satisfait par les résultats obtenus, ce qui l'a conduit à ajouter une étape supplémentaire : au « modelage » à chaud du Plexiglas a ainsi succédé un traitement de la surface empruntant aux techniques habituellement utilisées pour appliquer des films métalliques sur les surfaces de vitrage — techniques faisant elles-mêmes l'objet d'une appropriation à des fins artistiques par l'artiste californien Larry Bell. La

⁴⁰³ « The temperature had to be about 295 degrees. Then they were melted and I had to go in at that heat and take them out. The idea of it was that they would melt and collapse on themselves, and you had to play with them at that moment. When you took them out of the oven, into a lower temperature, they would stiffen. After that they'd have to go back in the oven at a lower temperature, in this case 160 degrees, where they'd have to sit for twelve hours to anneal. Then they were transported back to the studio, which was actually back to Larry Bell's place, or someplace in Venice, close by there. As I remember, they were unsatisfactory. I wanted them shot or coated in Larry Bell's vacuum coater. Well, as it turns out, they needed to be superclean, and they were difficult to clean because of their irregular shapes. Although Larry did shoot them, he wasn't terribly interested and so we only shot them once instead of three or four times. I think the coating was quartz and aluminium. They were very expensive to make and there was no real market for them, nobody wanted them. They were too large, actually ; that was one of the things I found out. If I'd had the money to go ahead, I probably would have made them much smaller, so that they would have been easier to handle. (...) Few of the pieces exist anymore, though there are several examples that show what a good idea it was. » John Chamberlain in « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 21.

brillance du Plexiglas associée aux irisations produites par cette métallisation servent parfaitement les recherches de Chamberlain en matière de couleur et de lumière. Pour lui en effet, les proportions initiales des boîtes ne sont qu'un prétexte, et les nouveaux matériaux, un champ d'exploration et d'application de sa propre vision :

« Je travaillais avec des matériaux exotiques, qui étaient juste apparus au cours des cinquante dernières années. Je ne laissais pas le matériau surpasser ma folie, mais laissais ma folie travailler autour de l'exotisme du matériau, du médium. »⁴⁰⁴

Située *a priori* à l'opposé des *Plexiglas Sculptures*, tant sur le plan des matériaux que de celui de l'échelle, une autre série d'œuvres réalisées en 1969 participe pourtant de cette même logique exploratoire. Il s'agit de petites sculptures en papier (cat. n° 357-370), d'une quinzaine de centimètres de côté en moyenne, d'abord surnommées *Paper-Bag Series*, puis renommées *Penthouse Series* en 1981 car elles ont été réalisées dans le penthouse que Chamberlain occupait sur Park Avenue en 1969. Le principe très simple d'élaboration de ces sculptures est décrit comme suit par Chamberlain :

« Je peux prendre un matériau que je ne connais pas nécessairement ou dont je ne suis pas familier (et je crois que les matériaux ordinaires sont les meilleurs), et le réarranger d'une façon telle qu'il soit compatible avec ma folie particulière, mais que je n'ai jamais vue auparavant. Par exemple, mon travail avec les sacs en papier a débuté en gonflant un sac et le faisant éclater, ce que tout le monde a déjà fait. À part quand j'ai sentis que la résistance de l'air à l'intérieur du sac était vraiment cruciale et que c'était quelque chose à propos de quoi je ne connaissais rien. J'ai commencé à faire les sculptures. Alors je me suis rendu compte que quelqu'un pourrait regarder ces sacs, ces petites sculptures en papier, et penser que quelqu'un d'autre les avait simplement froissées et oublié de les jeter. Comment pouvais-je préserver la délicatesse du papier et la délicatesse des petites aquarelles que j'y avais appliquées ? Alors j'ai laissé goutter de la résine plastique transparente à l'intérieur des plis, et j'ai pensé que c'était là l'une des plus merveilleuses pièces d'ingénierie que j'avais vue depuis longtemps. C'est come cela que les choses s'accumulent :

⁴⁰⁴ « I was working in exotic materials that have just arrived in the last fifty years. I did not let the material transcend my madness, but let my madness work around the exoticism of the material, the medium. » John Chamberlain in « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 21.

vous trouvez quelque chose que vous ne connaissez pas en faisant ces choses, et plus elles semblent idiotes, plus vous obtenez d'elles.

JS : En versant la résine, vous tentiez de garder la torsion, ou le moment ?

JC : Je l'ai versée dans les plis, alors ça ne se voyait pas vraiment, mais cela rendait les sacs un peu plus lourds et également un peu plus résistants. Ainsi ce n'était plus quelque chose dont quelqu'un avait oublié de se débarrasser. »⁴⁰⁵

Ces *Paper-Bag Sculptures* ou *Penthouse Sculptures* sont à l'origine des sculptures en feuilles d'aluminium réalisées entre 1972 et 1974, dans des dimensions plus importantes et un matériau a priori plus durable. Leur processus de réalisation est proche des *Penthouse Sculptures*, mais s'en distingue par une plus grande sophistication :

« Afin de les rendre plus rigides et qu'elles restent dans l'état où je les avais mises, je devais placer deux sacs l'un à l'intérieur de l'autre, plastifiés avec de la résine. En d'autres termes, je devais réaliser la sculpture entre le moment où la résine était coulée et les sacs fabriqués, et le moment où la résine prenait. Donc j'avais quelque chose comme trente minutes pour faire une sculpture. Dans la mesure où les sacs mesuraient dans les vingt à trente ou quarante pieds de long, on peut les voir comme des choses faites à la va-vite. J'ai fait les dernières sculptures en feuilles d'aluminium alors que je vivais à Eugene, Oregon, en 1974. Quoi qu'il en soit, toutes ces méthodes, qu'il s'agisse du papier, du verre, ou de la mousse, sont des techniques

⁴⁰⁵ « I can take a material I'm not necessarily known for or familiar with (and I believe that common materials are the best materials) and rearrange it in a way that's compatible with my particular madness, but that I hadn't seen before. For instance, my work with paper bags started with me blowing up and popping a bag, as everybody has done. Except that when I felt that the air resistance inside the bag was very crucial and was something I didn't know about. I started making the sculptures. Then I felt someone might look at these bags, these little paper sculptures, and think someone had merely wadded them up and forgotten to throw them away. How was I going to retain the delicacy of the paper and the delicacy of the little watercolors I put on them ? So I dripped clear plastic resin down in the creases, and I thought that was one of the most marvelous pieces of engineering I'd seen for a long time. That's how it accumulates : you find out something that you didn't know by doing these things and the dumber they seem, the more you get out of them.

JS : By pouring the resin you were trying to contain the twist, or the moment ?

JC : I poured it down the creases, so it didn't really show, but it made the bag a little heavier and also made it a little stronger. And it was no longer something someone had forgotten to throw away. » John Chamberlain in « *Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain* » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 17.

de froissage qui étaient spécifiques aux matériaux eux-mêmes. Elles étaient particulières à ma propre obsession à propos de l'échelle et de la manipulation de ces différents matériaux, et ces œuvres sont toutes de vraies réussites, en dépit du fait qu'elles n'ont pas été des succès commerciaux. »⁴⁰⁶

Ces propos de Chamberlain sont révélateurs des fondements de son travail. Comme les autres *Junk Sculptors* et les *Neo-Dadas*, il introduit divers matériaux « non artistiques » dans sa sculpture, et notamment des matériaux à connotation fortement industrielle (carrosserie de voitures, Plexiglas, résine synthétique...) et utilise des procédés industriels ou des outils correspondant à l'échelle industrielle (qu'il s'agisse du camion utilisé comme presse, des compacteurs, du four, de la métallisation sous vide...). Pour autant, il ne cherche pas le « fini » propre à la production industrielle : d'ailleurs, lorsque son processus de travail commence à trop ressembler à celui de la production industrielle — dessins suivis d'une projection en volume, fabrication et finition de la surface — le résultat aboutit à l'opposé de ce qu'il recherche. Chamberlain ne cherche pas à obtenir un objet « streamlined » — et pour cause, il utilise la plupart du temps des instruments de destructions plus que des outils de fabrication, et le caractère performatif de sa production est une dimension importante (la question du temps passé à la réalisation revient régulièrement dans les propos de l'artiste).

Pour autant, il ne se pose pas dans l'attitude néo-dada du Français César utilisant une presse hydraulique pour « supprimer l'espace » en comprimant les volumes creux des voitures dans ses *Compressions*, et réalisant en public ses *Expansions* à base de mousse d'uréthane expansée. Chamberlain ne joue pas de la provocation néo-dada, pas plus qu'il n'accentue le caractère ready-made des objets qu'il utilise.

⁴⁰⁶ « In order to make them harden and stay where I finally put them, I would make two bags, one inside the other, laminated with a resin. In other words, I had to make the sculpture between the time that we got the resin in and the bags made, and the time that the resin set. So I had something like thirty minutes to make a sculpture. Since the bags measured anywhere from twenty to thirty to forty feet in length, they could be considered quickies. I made the last foil sculptures while I was in Eugene, Oregon, in 1974. By the way, all of these methods, whether paper, glass, or foam, are wadding techniques that were peculiar to the materials themselves. They were peculiar to my peculiar madness about scale and the manipulation of these different materials, and they're all quite successful, although commercially they were not successful. » John Chamberlain in « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 22.

Au contraire, comme l'anecdote des paquets de cigarette écrasés le révèle, Chamberlain utilise vraiment la machine comme un prolongement de la main, de façon à amplifier un geste appliqué au matériau. Ce « geste » — qu'il soit manuel ou produit par l'intermédiaire de la machine — participe de préoccupations d'ordre compositionnel. Certaines sculptures ne sont pas exemptes d'un certain lyrisme dont participent le mouvement des tôles donnant des « drapés » presque baroques⁴⁰⁷, voire d'un caractère dramatique, en particulier lorsque le déploiement des formes s'opère depuis un point de contact réduit avec le sol. La puissance de l'effet produit est alors proportionnel à l'échelle des sculptures, et donc aux masses mises en jeu. Cet attachement à la composition, à l'expression passant par le mouvement du matériau, et l'intérêt de Chamberlain pour la couleur — c'est-à-dire à l'opticalité moderniste — situent son œuvre dans l'orbite de l'Expressionnisme Abstrait plutôt que dans celle des *Neo-Dadas*, ce que Donald Judd a repéré dès 1964 :

« John Chamberlain a été le premier à employer des tôles d'automobiles et à utiliser avec succès la couleur dans la sculpture. Il a introduit les développements de l'Expressionnisme américain dans la sculpture et a remis en question l'idée conventionnelle de la sculpture en tant que masse solide. »⁴⁰⁸

Chamberlain lui-même assume pleinement cette filiation, comme il le confie à Julie Sylvester l'interrogeant sur les proximités avec l'Expressionnisme Abstrait que la critique a souvent prêtées à son œuvre :

⁴⁰⁷ « it's often been compared to Baroque structure », écrit Donald Judd dans le catalogue de *7 Sculptors*, exposition (novembre 1965 –janvier 1966), Institute of Contemporary Art, Philadelphie. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 190.

⁴⁰⁸ « John Chamberlain was the first to use automobile metal and to use color successfully in sculpture. He introduced the developments of American expressionism into sculpture and challenged the prevailing idea of sculpture as a solid mass. » Donald Judd, « Young Artists at the Fair and at Lincoln Center, *Art in America*, août 1964. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 131.

« Je suis certain que l'Expressionnisme Abstrait est ce avec quoi j'étais en accord de façon intuitive, que je sois, à l'époque, conscient ou non de ce qu'était l'influence — et pour autant que je le sois aujourd'hui. »⁴⁰⁹

En dépit des aspects industriels de son travail, le mode de conception et d'élaboration des sculptures de Chamberlain demeure en outre relativement artisanal : le sculpteur travaille principalement seul, puisque son besoin de préserver une possibilité d'improvisation implique qu'il « fabrique » lui-même. Dans ce sens, Chamberlain est plus proche du Di Suvero des années 1950 et du début des années 1960 (avant que ce dernier ne passe à la sculpture monumentale construite en acier soudé), de Stankiewicz et de David Smith, que de Donald Judd. Ce dernier a pourtant été l'un de ses proches amis en même temps qu'un véritable soutien et un admirateur de son œuvre — laquelle est largement représentée à Marfa, notamment grâce aux sculptures ayant appartenu à Judd.

L'emploi d'objets (pièces de carrosserie) et de matériaux industriels (acier galvanisé, mousse d'uréthane, feuille d'aluminium, Plexiglas, résine) ne se situe pas, comme on l'a vu, dans une lignée néo-dada, mais obéit plutôt à ce que l'on pourrait définir comme une logique néo-constructiviste. Il s'agit chaque fois pour l'artiste de matérialiser sa vision — ou, pour Chamberlain, d'obéir à sa « folie » — en utilisant à des fins expressives les propriétés physiques des matériaux et les possibilités de manipulations et d'interventions qui leur sont attachées. Ainsi, dans les *Foam Sculptures*, il joue de la capacité de compression et d'expansion de blocs de mousse d'uréthane pour produire une forme en les ligaturant avec des fils⁴¹⁰ ; il exploite la

⁴⁰⁹ « JS : You are often compared to the painters Franz Kline and Willem de Kooning, because of your use of color and concern for light and surface. How do you feel about being labeled an Abstract Expressionist Sculptor ?

JC : I'm sure that Abstract Expressionism is where I was intuitively in tune, whether or not I was conscious at the time of what influence was — or am even now. » « Auto/ Bio. Conversations with John Chamberlain » entretiens avec Julie Sylvester, in *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 14.

⁴¹⁰ L'emploi de ce matériau va même ouvrir, dès 1967, un champ de recherches et de propositions relevant davantage du domaine du design, avec les *Couches* (cat. rais n° I-XXIII). L'une de ces « furniture-sculptures » a même donné lieu à une édition, en 1970-1971, fabriquée par un fabricant de mobilier milanais, et diffusée par Daedalus Concepts (New York). Le nombre d'exemplaires fabriqués n'est pas connus, mais il semble n'en subsister que trois aujourd'hui, tous dans des collections privées

malléabilité et la transparence du Plexiglas façonné à chaud dans les *Plexiglas Sculptures* ; il tire profit de la contrainte que représente le temps de prise de la résine dans les *Aluminium Foil Sculptures*.

De ces multiples expérimentations naissent des œuvres souvent abouties et d'une belle qualité plastique, mais qui semblent toutefois demeurer aux yeux de l'artiste des essais sporadiques, ou un laboratoire d'idées dont la véritable destination est le corpus des sculptures faites à partir d'éléments de carrosserie. S'il opère une quelconque synthèse entre ces expérimentations et les sculptures en tôle automobile, celle-ci se tient plus dans la recherche du maintien d'une liberté dans le processus que dans une quelconque volonté d'intégrer les matériaux à la base de ces expériences dans les sculptures de grandes dimensions. Les sculptures de tôles froissées et soudées, parfois repeintes, demeurent la direction principale du travail de Chamberlain, jusqu'à aboutir à une certaine forme de classicisme.

A1.d) *Junk Sculptors*, un modernisme « impur » ?

La sculpture de Stankiewicz, Di Suvero, Chamberlain (mais aussi de Richard Hunt et Jean Follet...) se caractérise ainsi par le souci d'un maintien, dans le processus de conception et de réalisation des sculptures, des qualités expressives ou d'une certaine part de « gestualité » et d'improvisation, auquel contribuent pour une part les objets *ready-made* et matériaux de rebut qu'ils emploient. Leur sculpture entretient des liens d'influence et de proximité avec la sculpture construite moderniste de Julio Gonzalez, Alexander Calder, David Smith, et même Anthony Caro. Chez ces derniers comme chez les *Junk Sculptors*, la sculpture demeure la matérialisation d'une image qui possède son propre espace et sa propre échelle, à laquelle sont soumis, assujettis, les éléments *ready-made* qui y sont incorporés. L'unité de la sculpture domine en dépit des dimensions souvent importantes et de l'hétérogénéité des matériaux qui la composent. La plupart du temps, les objets

new-yorkaises. *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné Of The Sculpture 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, 1986, p. 220.

fonctionnent comme les éléments composant une image plus grande, et y sont attachés selon la stratégie compositionnelle soumettant la partie au tout.

La principale différence entre les œuvres de ces *Junk Sculptors* et celles de la plupart des sculpteurs modernistes pratiquant l'assemblage, c'est la tension plus grande entre l'espace de la représentation et l'autonomie de l'échelle des objets *ready-made* incorporés. Cette tension entre deux pôles *a priori* antagonistes est parfaitement exprimée par cette remarque d'Emmie Donadio à propos de Stankiewicz :

« ... comme les œuvres des poètes Beat, son art était résolument urbain, excentrique sinon pessimiste, vernaculaire. Il était pour l'essentiel, constitué de kitsch, dans le sens allemand original du mot *kitschen*, signifiant des matériaux 'récupérés dans la rue'. »⁴¹¹

En effet, Stankiewicz, Di Suvero et Chamberlain, introduisent, à la suite de David Smith mais avec en l'affirmant davantage en tant que tel, le kitsch de l'objet ou du matériau de rebut dans des compositions qui par ailleurs, sont toujours désireuses de préserver l'autonomie globale de la forme de la sculpture et les qualités de plasticité et d'invention chères au modernisme de Greenberg. Si l'accent mis sur l'objet en tant que tel, préservé au sein de la composition d'ensemble, est nouveau, en revanche le mode de conception et de réalisation demeure largement tributaire de l'héritage des assemblages cubistes, à travers l'influence de la sculpture soudée de Gonzalez et surtout de David Smith.

Même s'il paraît évident que Di Suvero et Chamberlain, compte-tenu des dimensions importantes de leurs sculptures, doivent recourir parfois à des moyens de manutention mécanique (treuil, grue de levage...), ces artistes demeurent, l'essentiel de leur temps, des créateurs solitaires dans l'atelier, concevant et réalisant lui-même, de ses mains, chacune de ses sculptures. Ils correspondent ainsi, chacun à leur manière, à une figure virile, héroïque et quasi mythologique de l'artiste américain

⁴¹¹ « ...like works of the Beat poets, his art was decidedly urban, off-beat if not always downbeat, vernacular. It was, for the most part, composed of kitsch, in the original German sense of the word *kitschen*, denoting material 'collected from the street'. » Emmie Donadio, « Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz », in *Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz*, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, 2003, p. 13.

d'avant-garde dans la période de l'après-guerre, hybride du « cow-boy » inspiré Jackson Pollock et du « bon travailleur » dont David Smith, avec son bleu de travail et ses lunettes de soudeur a fourni une image emblématique.

Si elle ouvre un champ de possibilités formelles extrêmement étendu, l'introduction de matériaux industriels (essentiellement le fer et l'acier de récupération, le bois de charpente) dans la sculpture américaine des années 1950-1960 appartient déjà à une histoire — depuis les assemblages cubistes et constructivistes des années 1910-1920. À l'exception notable de Chamberlain, les matériaux industriels employés (fer et acier) sont emblématiques de la révolution industrielle. L'atelier du sculpteur employant le fer (forgé et soudé) est réorganisé sur le modèle de celui du forgeron ou du maréchal-ferrand, qui appartient davantage à l'Amérique du XIX^{ème} siècle qu'à celle des *Sixties* — en particulier à New York, Brooklyn et leurs environs très urbanisés et industrialisés. Le mode « artisanal » de fabrication perdure, et le caractère industriel tient aux matériaux *ready-made*, à certains outils, mais pas au mode de conception et de réalisation des sculptures de ces artistes — qui d'ailleurs revendiquent cette part d'improvisation et d'expression.

L'exposition *The Art of Assemblage* organisée par William Seitz au MoMA en 1961 a contribué à faire des *Junk Sculptors* une catégorie distincte de celle des *Neo-Dadas*. Cette dernière appellation n'en a alors pas pour autant été clarifiée, car elle rassemble des pratiques et des œuvres d'une grande hétérogénéité, allant des environnements aux happenings, des *combine-paintings* aux *objects-sculptures* et au Pop Art, voire à certaines formes du Minimal Art, avant que ces deux appellations ne se généralisent dans la critique — au cours de la première moitié de la décennie pour le Pop Art, et à partir de 1966 pour le Minimal Art.

A2) Combines et apparentés

Si les *Junk Sculptors* deviennent une catégorie distincte de *Neo-Dadas*, il reste que leur production entretient avec celle d'une partie de ces derniers une proximité liée à la place de l'objet et du matériau de récupération et au processus d'élaboration des œuvres, lequel repose essentiellement sur le collage et l'assemblage. Cependant,

les artistes *Neo-Dadas* en question — parmi lesquels Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow, Ed Kienholz, Lucas Samaras, Claes Oldenburg, Bruce Conner, George Herms, Ed Bernal, John Outterbridge, Wallace Berman... — qui, à la charnière des années 1950 et 1960, assemblent objets de la vie quotidienne et matériaux de rebut, s'éloignent toutefois des *Junk Sculptors* sur plusieurs points. D'une part ils ne se revendiquent pas d'une identité de sculpteur, et d'autre part ils font appel à une gamme beaucoup plus étendue de matériaux et d'objets. En effet, les *Junk Sculptors* utilisent majoritairement des matériaux de construction provenant de l'industrie du bâtiment ou de l'automobile : le fer, l'acier et le bois, plus rarement le caoutchouc. Leur mise en œuvre, leur assemblage s'apparentent à un travail de soudeur, de charpentier, ou de simple bricoleur. Les sculptures *junk* sont des constructions conçues sur un mode compositionnel qui est encore relationnel : un jeu d'équilibre, de tensions et de rythme entre les masses, au sein duquel l'unité de la forme abstraite ou de la figure domine sur l'hétérogénéité des éléments assemblés. Force est de constater en revanche que les assemblages des *Neo-Dadas* présentent une hétérogénéité bien plus grande des matériaux, des objets et des images qu'ils incorporent⁴¹², que les œuvres des *Junk Sculptors*. À ceux déjà utilisés par ces derniers, s'ajoutent diverses matières plastiques, des bouteilles et des bidons, des panneaux de circulation et des enseignes, des éléments de mobilier et des ustensiles divers, des photographies, de la peinture, de la toile et du cuir, des animaux naturalisés... Cette hétérogénéité ne saurait être contenue par des stratégies compositionnelles exclusivement fondées sur des rapports de subordinations des éléments au « tout » formé par l'œuvre⁴¹³, au sein de laquelle la fragmentation est beaucoup plus importante, et les dissonances beaucoup plus nombreuses.

Telle que la développent ces *Neo-Dadas*, cette pratique de l'assemblage doit moins à la tradition cubiste et constructiviste qu'elle ne traduit une réception en acte des

⁴¹² Voir par exemple Robert Rauschenberg, *First Landing Jump*, 1961 (toile, métal, cuir, accessoires électriques, câbles, peinture à l'huile sur panneau, planche de bois, pneumatique d'automobile), 226,3x182,8x22,5cm. Don de Philip Johnson, MoMA, New York.

⁴¹³ Cette totalité que représente l'œuvre est par ailleurs rendue problématique dans le cas des *Combine-paintings*, assemblages et environnements incorporés ou servant de décor à des manifestations de type « happening » ou à des chorégraphies.

productions Dada du début du XX^{ème} siècle⁴¹⁴. On connaît l'influence des collages de Kurt Schwitters sur les collages et assemblages de Robert Rauschenberg, les *Combine-Paintings* réalisées à partir de 1953-54. Dans la mesure où les œuvres de ce dernier constituent, par leur antériorité sur celles des autres artistes américains et par leur prééminence sur la scène artistique américaine au cours des années 1960, symbolisée par l'attribution à Rauschenberg du Prix de la Biennale de Venise de 1964, nous proposons d'appeler ces artistes *Neo-Dadas* pratiquant des formes diverses d'assemblages des « *Combine-artists* » — qu'on me permette ce néologisme angliciste.

Comme il est fréquent, le « groupe » que nous appelons ici *Combines-artists* se caractérise d'une part par le caractère informel et temporaire de son existence (laquelle est une production purement théorique), et par la grande hétérogénéité des pratiques qu'il réunit. L'œuvre ultérieure des *Combine-artists* rendra bientôt manifestes les écarts entre eux, certains devenant les figures centrales du Pop Art, d'autres les principaux acteurs du mouvement Fluxus, des créateurs d'environnements et de *happenings*.

Mais entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, leurs pratiques respectives ont en commun l'introduction d'objets manufacturés plutôt ordinaires et les matériaux de rebut dans des œuvres par conséquent d'une grande hétérogénéité visuelle et matérielle. Ces objets et matériaux sont agencés par collage et assemblage, selon une logique librement associative et combinatoire qui ne se traduit cependant pas par un abandon complet de la peinture — ses matériaux, ses supports, et même la gestualité expressionniste, fut-elle présente à l'état résiduel ou à travers des formes parodiques, prise dans les mailles d'une grille orthogonale plus ou moins régulière chez Rauschenberg.

Les *combine-paintings* de ce dernier, et les œuvres, fonctionnant aussi sur le mode du collage et de l'assemblage, de nombreux artistes parmi lesquels George Herms, Ed Bernal, Ed Kienholz, Claes Oldenburg (*The Street*), John Outterbridge, Wallace

⁴¹⁴ Sur le rôle joué par les artistes dans la réception critique de Dada à New York après la Seconde Guerre Mondiale, cf. Judith Delfiner, « Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan. La réception de Dada à New York, 1945-1957 », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°93, Paris, automne 2005, p. 60-83.

Berman, incorporent des matériaux, des images ou des objets qui, bien qu'inscrits à l'intérieur d'un ensemble, demeurent identifiables. Même lorsqu'il s'agit d'objets dégradés, de matériaux usagés et d'images altérées, leur intégrité visuelle est suffisamment préservée pour permettre aux objets et images en question de concourir, un peu comme une sorte de rébus, à la signification de l'œuvre, par associations visuelles ou littéraires. Les éléments incorporés valent ainsi à la fois pour leurs qualités plastiques au sein de la composition d'ensemble, mais aussi en tant que signes autonomes, choisis pour ce qu'ils véhiculent en propre, individuellement. Quelle que soit l'échelle des œuvres — du « tableau » en deux dimensions jusqu'aux environnements —, les objets, les matériaux et les images sont mis en relation et assemblés suivant une logique héritière de l'esthétique du choc propre au montage dada et surréaliste. Celle-ci permet d'introduire des décalages dans la perception et la compréhension des objets et espaces produits, qu'il s'agisse des assemblages de Bruce Conner, des inquiétants « tableaux » d'Ed Kienholz, ou des environnements d'Allan Kaprow.

Les scènes conçues par Kienholz présentent en effet une forme de continuité avec les collages et assemblages surréalistes, en particulier par leur aspect narratif, et le décalage introduit par la présence, au sein de décors ou d'arrangements d'objets évoquant une réalité quotidienne, de détails étranges, comme les figures animales dans la scène de bar intitulée *The Beanery* (1965). Les environnements de Kaprow, issus de sa pratique du collage et de l'assemblage dont ils constituent un développement à l'échelle de l'espace quotidien, engagent plus activement le spectateur dans des dispositifs au sein desquels l'objet *ready-made* joue un rôle essentiel. *Yard* (1961) le confronte à un environnement difficilement praticable constitué d'une accumulation de pneumatiques usagés — l'objet ordinaire devenant le vecteur d'une expérience singulière, dans un dispositif qui n'est pas complètement étranger à celui des attractions de fête foraine. Les objets essentiellement domestiques de *Push and Pull* sont quant à eux soumis aux aléas des manipulations du public invité à modifier la configuration spatiale de l'œuvre — l'artiste créant ainsi une situation propice à l'intervention de l'arbitraire et des lois du hasard, en partie héritière des processus de création dadaïstes et surréalistes.

La logique de collage et d'assemblage propre à l'élaboration des œuvres des *Combine-Artists*, ainsi que leur caractère parfois provocateur et leur éventuel

contenu politique apparentent bien ces dernières à un certain esprit « dada », renouvelé dans son échelle — « à l'américaine » : grands formats et environnements. Mais si on observe ces œuvres sous l'angle de leur processus de conception et de réalisation, elles reposent toujours sur la mise en œuvre d'un mode de travail « traditionnel », en quelque sorte « post-cubito-constructo-dadaïste ». Le *Combine-Artist* travaille seul comme les peintres modernistes et les *Junk Sculptors*. Là où il se distingue de ces derniers, c'est qu'il fait appel un savoir-faire minimum : au forgeage, à la découpe et à la soudure du métal se substituent des techniques rudimentaires d'assemblage — collage, clouage, emboîtement... pour autant — et c'est une nouvelle preuve du caractère extrêmement mouvant des classifications de l'art américain de cette période — ces attitudes n'excluent pas des formes plus collectives ou collaboratives de production. C'est bien entendu le cas des happenings et performances théâtrales et/ ou chorégraphiques, mais également celui d'artistes dont les pratiques vont contribuer, au cours de la seconde moitié des années 1960, à l'intégration de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies : Oldenburg, avec Gemini G.E.L., Rauschenberg, avec Billy Klüver, et les artistes ayant collaboré au programme E.A.T. (Experiments in Art and Technology). Mais ces exemples appartiennent à un autre moment de leur parcours, et nous y reviendrons plus loin.

B) Du *Neo-Dada* au « Néo-Constructivisme »

L'intégration d'objets trouvés et l'emploi de matériaux issus de la production industrielle ont été motivés par la conscience des possibilités ouvertes par la sculpture soudée de David Smith d'une part, la redécouverte au cours des années 1950 des expérimentations dadaïstes et surréalistes dans le domaine du collage et de l'assemblage, ainsi que par l'exemple des Constructivistes russes, que la parution en 1962 de l'ouvrage de Camilla Gray *The Great Experiment : Russian Art 1863-1922*⁴¹⁵ a contribué à faire connaître auprès des artistes.

Au cours de la première moitié des années 1960, les œuvres d'un certain nombre d'artistes, au premier rang desquels Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd et Robert Morris, traduisent une évolution dans le mode d'intégration des éléments *ready-made*. S'il s'agit pour ces artistes, comme pour les *Junk Sculptors* que nous venons d'évoquer et les « Object Makers » dont il sera question dans le chapitre suivant, de « solder » le reliquat moderniste en mettant définitivement la part « expressionniste » à distance. Mais ces artistes renouent simultanément avec un autre aspect du modernisme, étranger à la doctrine greenbergienne, mais bien présent dans les avant-gardes européennes comme le Constructivisme russe et le Bauhaus. Ils ne cherchent pas, en effet, à produire des images combinant la signification des différents objets trouvés, pas plus qu'à jouer de la force expressive du fragment, des traces d'usure ou de la rouille. Leur mode d'intégration d'éléments *ready-made* est davantage fondé sur l'exploitation des propriétés physiques des matériaux, plutôt que sur les allusions et références dont l'objet trouvé est susceptible de véhiculer.

S'ils continuent pour certains, dans un premier temps, d'utiliser des objets trouvés et des matériaux récupérés — en partie pour des raisons économiques⁴¹⁶ —, ces

⁴¹⁵ Camilla Gray, *The Great Experiment : Russian Art 1863-1922*, Thames & Hudson, Londres et New York, 1962.

⁴¹⁶ Sur le contexte économique et la situation des jeunes artistes new-yorkais (Oldenburg, Johns, Rauschenberg et Judd) de la fin des années 1950 à la fin des années 1960, cf. Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale university Press, New Haven & Londres, 2009.

artistes s'écartent cependant de l'esthétique *junk*. On peut parler dans leurs œuvre d'une perte d'identité de l'objet, au profit du matériau en tant que tel : l'objet trouvé est mis en œuvre de façon à ce que sa forme, sa fonction, son identité initiales ne soient plus reconnaissables et ne participent plus directement à la construction du sens de l'œuvre. Ce qui progressivement passe au premier plan, ce sont les qualités matérielles de l'objet, et non sa fonction de signe. Ce changement s'accompagne d'une nouvelle orientation des choix des artistes en direction de matériaux neufs, et non « trouvés » : des matériaux généralement communs, empruntés aux domaines de la menuiserie, de la métallerie et de la construction en bâtiment. Le fait que ces matériaux soient neufs, exempts de toute trace antérieure d'utilisation ou de marque d'usure, permet d'évacuer le pathos résiduel qui demeure attaché à l'objet « qui a vécu », pour concentrer l'attention de l'artiste, et avec lui, du spectateur, sur les propriétés spécifiques du matériau et de la forme produite — voire de sa situation dans l'espace.

Aussi peut-on parler, à propos des œuvres de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd et Robert Morris, d'une intégration de l'objet puis du matériau qui évolue d'un mode « néo-dada » (dans les premiers assemblages d'Andre, les objets de Flavin, ou les reliefs et objets de Morris) vers un mode « néo-constructiviste », qui caractérise leurs œuvres qualifiées de « minimalistes ».

B1) Carl Andre

Une lettre de Hollis Frampton à Ennon Develing, publiée en guise d'introduction au catalogue de l'exposition *Carl Andre* au Haags Gemeentemuseum en 1969, apporte de nombreuses informations concernant la période des débuts de Carl Andre, à la fin des années 1950. Frampton a côtoyé Andre à cette époque, puisque l'artiste s'est installé temporairement dans le petit appartement délabré qu'il occupe alors dans Mulberry Street. Le photographe et cinéaste souligne la particularité d'Andre, dès cette époque, par rapport aux autres artistes :

« Les autres plasticiens que je connaissais alors étaient des « artistes d'atelier », entretenant un espace de travail et s'affairant bourgeoisement dans la préservation et la diffusion de leur œuvre. Mais Carl Andre travaillait partout où il pouvait se trouver,

avec ce qui était à portée de main. Son atelier était son esprit, pour ainsi dire. Quiconque admirait une pièce était le bienvenu pour l'abriter, et quelques-uns l'ont fait, mais rien ne l'encomrait bien longtemps. Lorsqu'il déménageait, les œuvres étaient abandonnées derrière lui. Si ça devenait trop encomrant, il s'en débarrassait. Comme il s'est souvent déplacé et a beaucoup produit, beaucoup de choses ont disparu. »⁴¹⁷

Les quelques pièces qui subsistent ainsi que les nombreuses photographies prises par Hollis Frampton lui-même des œuvres et des espaces de travail de ses amis artistes — en particulier Frank Stella et Carl Andre —, ainsi que les témoignages des protagonistes, permettent néanmoins de reconstituer les débuts du travail de sculpteur de Carl Andre.

En 1958-59, Andre réalise les *Negative Sculptures*, un ensemble de sculptures abstraites, verticales, totémiques, en taillant des cavités rectangulaires, dont le fond est parfois incurvé, dans l'une des faces de poutres en bois de construction récupérées, probablement sur les chantiers de démolition du Lower Manhattan. *Last Ladder* (1959)⁴¹⁸ présente ainsi, sur sa face principale, cinq rectangles creusés ; la courbure du fond de chaque rectangle suit un mouvement opposé à celui du rectangle voisin, produisant une sorte de rythme visuel dédoublé ou alterné sur la totalité de la séquence. Les autres faces du bloc sont laissées brutes, et présentent de larges fissures, et les trous dans lesquelles venaient se loger les tire-fond lorsque ces poutres faisaient encore partie d'une charpente. *Last Ladder* comme l'ensemble des pièces de cette série, est évocatrice de formes architecturales (colonnes, échelles), et témoigne d'une forte influence de l'œuvre de Brancusi (en particulier les *Coqs* et les *Colonnes sans fin*). Il nous semble qu'une caractéristique importante de ces *Negative Sculptures* n'a pas été — ou pas suffisamment — relevée et soulignée : ces sculptures sont en effet complètement atypiques dans la production

⁴¹⁷ « The other plastic artists I knew then were « studio artists », maintaining a workspace and taking a bustling bourgeois interest in preserving and disseminating their work. But Carl Andre worked wherever he happened to be, with what was at hand. His studio was his mind so to speak. Anyone who admired a piece was welcome to shelter it, and a few did, but nothing encumbered him for long. When he moved, the work was left behind. If it became too copious, he discarded it. Since he has moved often, and produced much, a great deal is gone. » Hollis Frampton, « Introduction. Letter to Ennon Develing », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 8.

⁴¹⁸ Carl Andre, *Last Ladder*, 1959 (bois ; 214 x 15,6 x 15,6 cm.) Collection Tate Modern, Londres.

artistique d'alors, à New York ou dans le reste des Etats-Unis, car elles renouent avec la pratique de la taille directe, alors que l'essentiel de la production en matière de sculpture est le fruit de procédés tels que la construction soudée ou l'assemblage de matériaux hétérogènes. Il ne s'agit par pour autant, chez Carl Andre, d'une forme de repli ou de « retour au métier », outre le fait que le sculpteur ne semble manifester aucun intérêt particulier pour la qualité des essences de bois qu'il emploie, sa technique de taille est plutôt rudimentaire : les traces d'outils et les irrégularités des cavités en témoignent.

À la fin de l'année 1959, on note toutefois que la structure de pièces comme *Cedar Piece* (1959)⁴¹⁹ et *Pyramid (Square Plan)* (1959)⁴²⁰ devient plus complexe, et que leur aspect matériel devient moins « frustré » : le bois semble neuf, correctement équarri, et les découpes faites par l'artiste sont plus nettes et précises. Andre, qui a passé l'été chez sa famille à Quincy (Massachusetts), sous prétexte d'aider son père à faire des travaux dans la maison familiale, rapporte dans le nouvel appartement plus spacieux que Frampton occupe sur East Broadway, une scie circulaire dont il a appris à se servir. À l'aide de sa scie circulaire, il réalise donc une petite dizaine de « pyramides », faites de poutres de bois de charpente ordinaire de section de 2 x 4 pouces (environ 5 x 10 cm.), assemblées par encoches à la manière des cabanes en rondins. Chacune de ces œuvres peut être assemblée selon deux configurations différentes, ou être démontée afin d'être stockée ou transportée. Bien que les proches d'Andre admirent ces œuvres, elles restent globalement ignorées des critiques, et connaissent une fin tragi-comique :

« Ce travail restait simplement là. En septembre 1960, j'ai quitté l'appartement. Le nouveau locataire, le marchand d'art Richard Bellamy, était d'accord pour stocker les pyramides, dans la mesure où Carl n'avait pas d'autre endroit. Assez curieusement, Bellamy, qui devait faire preuve d'une intuition considérable dans le domaine du Pop

⁴¹⁹ Carl Andre, *Cedar Piece*, 1959 (détruite), reconstruite en 1964. La version de 1959 est réalisée avec des tasseaux de bois d'environ 5 x 10 cm., tandis que la seconde version de 1964 est composée de tasseaux de section carrée d'environ 10 cm. de côté (bois de cèdre ; 173,5 x 92 x 92 cm.) Collection Museum für Gegenwartskunst, Bâle. Source : Classeur « Carl Andre. Book One 1958-73. Sculpture Poems Installations », Archives Paula Cooper Gallery, New York.

⁴²⁰ Carl Andre, *Pyramid (Square Plan)*, 1959 (détruite), reconstruite en 1970 (pin ; 100 x 78,7 x 78,7 cm.) Collection Dallas Museum of Art, Dallas, Texas.

Art et de ses abord immédiats, a débité les pyramides pour en faire du bois de chauffage au cours de cet hiver là. »⁴²¹

Avant que Carl Andre ne se lance dans la construction de ses « pyramides », plusieurs petites sculptures en bois, présentant des découpes selon des angles variés, témoignent des premières expérimentations du sculpteur avec la scie circulaire : *Maple French Curve Exercise* et *Maple Spindle Exercise* (1959)⁴²². Ces sculptures sont le produit de plusieurs découpes opérées sur un bloc de bois, et font partie d'un ensemble de petites pièces, réalisées par Andre à la fin des années 1950 et au début des années 1960, dans lesquelles il emploie divers matériaux trouvés (bois, Plexiglas, plastique...), auxquels il fait subir des sortes d'interventions minimum, qui consistent exclusivement en de simples retraits de matière. Ainsi *Untitled (Negative Sculpture)* (1958)⁴²³ est un bloc de Plexiglas transparent. Ses différentes faces présentent des traces d'usinage, tandis que de nombreux trous de différents diamètres percés à travers le bloc forment une trame orthogonale interne, visible depuis la surface. *Maple and Plastic Exercise* (1959)⁴²⁴ est à la fois plus simple et plus complexe : plus simple, car le bloc de Plexiglas ou de plastique transparent est un parallélépipède régulier, et il n'est traversé que par deux trous,

⁴²¹ « So it simply stood here. In September of 1960, I gave up the apartment. The new tenant, the art dealer Richard Bellamy, agreed to store the pyramids, since Carl hadn't room. Curiously enough, Bellamy, who was to show considerable prescience in the Pop Art area and its adjacent precincts, saw fit to burn the pyramids for firewood during that winter. » Hollis Frampton, « Introduction. Letter to Ennon Develing », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 10.

⁴²² Dimensions et localisation actuelle inconnues. Ces deux sculptures, ainsi qu'une troisième, un peu plus tardive (*Fir Crankshaft Exercise*, 1964) figurent sur une suite de trois photographies prises par James Dee en 1995. Les prises de vue se sont déroulées dans l'atelier de Rosemarie Castoro, et les sculptures disposées sur le plateau d'une scie circulaire, afin d'en évoquer le mode de fabrication. Sur l'une des trois photographies, *Maple French Curve Exercise* n'est pas posée correctement. Source : Classeur « Carl Andre. Book One 1958-73 Sculpture Poems Installations », Archives Paula Cooper Gallery, New York.

⁴²³ Carl Andre, *Untitled (Negative Sculpture)*, 1958 (Plexiglas transparent ; 14,9 x 6,7 x 4,1 cm.). Localisation actuelle inconnue. Source : Classeur « Carl Andre. Book One 1958-73 Sculpture Poems Installations », Archives Paula Cooper Gallery, New York.

⁴²⁴ Carl Andre, *Maple and Plastic Exercise*, 1959 (bois, Plexiglas ; dimensions inconnues) Collection Barbara Andre, New York.

percés à proximité de chacune de ses extrémités ; plus complexe, car ce bloc repose, sans y être fixé sur une « base » de bois, en forme de H basculé horizontalement.

À partir de 1960, les conditions de vie d'Andre infléchissent sa production artistique et contribuent à l'introduction d'autres matériaux dans sa sculpture. Andre travaille alors pour la Pennsylvania Railroad, la compagnie des chemins de fer des Meadowlands (New Jersey)⁴²⁵, et se consacre surtout à l'écriture de poèmes, ainsi qu'à la mise en œuvre de petites sculptures. Pour ces dernières, Andre collecte toutes sortes de petits objets métalliques récupérés aux abords des voies : crochets, ressorts, roulements à billes... Il les assemble de façon approximative, guidé et contraint par la gravité et les limites structurelles des éléments. Andre intitule certaines de ces pièces « *Dada Forgeries* » (« contrefaçons Dada ») : en effet, s'il est intéressé par les possibilités offertes par le *ready-made*, il souhaite le débarrasser des jeux associatifs de Dada et du Surréalisme.

« D'une manière assez soudaine, il a trouvé le moyen de se sortir de cet embarras. Les rebuts de chemin de fer ont été abandonnés, tandis qu'il commençait à faire des achats afin de collecter des modules identiques bon marché auprès de magasins de surplus, des résidus de l'industrie de l'acier, du verre, du plastique et de l'aluminium. L'aboutissement de cette série fut un groupe de petites pièces faites en combinant des barres identiques d'acier laminé mesurant 1 x 1 x 3 pouces (environ 2,5 x 2,5 x 7,6 cm.) chacune, afin de former les lettres capitales I, T, U, L, un poteau et un linteau, et ainsi de suite. »⁴²⁶

⁴²⁵ Il s'agit d'une compagnie convoyant du frêt. Andre y occupe la fonction de chef de train, et garde ce travail jusqu'en 1964.

⁴²⁶ « Rather abruptly, he found his way out of the quandary. The leavings of the railroad were abandoned, as he began to shop for collections of identical modules, cheap at surplus houses, the tailings of industry in steel, glass, plastic and aluminium. The endpoint of this series was reached in a group of small pieces made by combining identical bars of rolled steel measuring 1 x 1 x 3 units, into forms like capital letter I, T, U, L, post-and-lintel, and so forth. » Hollis Frampton, « Introduction. Letter to Ennon Develing », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 11. Frampton ajoute qu'Andre souhaite produire ces pièces à une plus grande échelle, mais sa proposition auprès de Leo Castelli est demeurée sans suite.

Au cours de l'été 1962, Andre projette d'emménager dans un petit appartement à Brooklyn, laissant derrière lui un « atelier », qu'il appelle sa « friche d'intérieur »⁴²⁷, ainsi que tout ce qu'il contient. L'artiste convient avec Hollis Frampton que ce dernier prenne des photographies de l'endroit et des œuvres qu'il contient. Frampton raconte :

« La « friche d'intérieur » était un refuge compliqué dans un étage de salon d'un immeuble du Lower East Side. Une scie d'ébéniste, dans la cave au-dessous, retentissait comme un carrillon. La chasse d'eau de toilettes automatique fuyait comme les chutes du Niagara. Des enfants avaient cassé les vitres des fenêtres des mois auparavant. Il y avait des œuvres terminées empilées sur chaque surface horizontale et suspendues aux murs... Je pense qu'il devait y avoir une sculpture dans la baignoire. Je ne sais pas quelle quantité d'œuvres se trouvait là : le film est venu à manquer avant que le travail n'ait été terminé. »⁴²⁸

Comme le montrent les photographies prises par Frampton ce jour-là, le « indoor vacant lot » d'Andre contient plusieurs catégories d'objets : des peintures-collages, avec des objets incorporés (gants, parapluies, etc.) et couverts de peinture brillante ; des assemblages chaotiques de bois trouvé et de clous (que Frampton surnomme « menuiserie perverse polymorphe ») ; des stalagmites de ciment pigmenté ; des *Pizzas* en ciment, avec des fragments de vaisselle et de verre fichés dedans ; sur des morceaux de toile grossière, de petits amoncellement de boudins de ciment coloré fort à propos surnommés « *Dog Turd* » *Sculptures*⁴²⁹...

L'emplacement de cet « atelier » dans un quartier populaire du sud de Manhattan, la profusion d'objets saturant l'espace, et l'aspect de certains d'entre eux font

⁴²⁷ « indoor vacant lot » Hollis Frampton, « Introduction. Letter to Ennon Develing », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 11.

⁴²⁸ « The 'vacant lot' was a complicated parlor-floor hole in a Lower East Side tenement. A cabinet-maker's saw in the basement below rang like a carrillon. A broken automatic toilet flushed Niagara. Children has stoned out the windows months before. There was finished work stacked on every horizontal surface and hanging on the walls... I think there must have been sculpture standing in the bathtub. I don't know how much was there : the film ran out before the job was done. » Hollis Frampton, « Introduction. Letter to Ennon Develing », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 11.

⁴²⁹ Carl Andre, *Untitled* (« *Dog Turd* » *Sculptures*), 1962 (œuvres détruites). Les titres (*Dog Turds*, *Pizzas*) ne sont pas de l'artiste, mais ont été attribués par Hollis Frampton, probablement pour pouvoir les identifier plus facilement sur les photographies.

naturellement venir à l'esprit la comparaison avec *The Store*, qu'Oldenburg installe dans le Bowery au cours de l'hiver 1961-62. Dans les deux cas, on se trouve face à des espaces saturés d'œuvres, où lieu de production et lieu de « monstration » des œuvres se confondent. Toutefois, des différences notables existent : là où le projet d'Oldenburg est prémédité, organisé à la manière d'une véritable entreprise, l'inventaire photographique dont Andre charge Frampton est envisagé *a posteriori*, alors que l'artiste doit quitter les lieux et abandonner sa production — alors que l'abondante production du *Store*, en revanche, fait l'objet d'une exposition au cours de l'automne 1962 à la Green Gallery. Enfin, alors que *The Store* est d'emblée conçu comme un lieu public, avec une vitrine ouverte sur la rue, le « vacant lot » d'Andre a tout de l'appartement insalubre fort peu accueillant.

La charge critique de l'activité artistique d'Andre porte différemment de celle d'Oldenburg, fondée sur la fantaisie et l'humour d'une situation et d'objets incongrus. C'est aussi ce que révèle l'ensemble de photographies de Frampton : davantage que de procéder à un véritable inventaire des œuvres (en tant qu'objets esthétiques autonomes), il semble plutôt témoigner d'une période d'activité de l'artiste, reflétant ainsi les conceptions de Carl Andre, influencées par le Constructivisme, selon lesquelles cette activité revêt des implications sociales et politiques :

« En réaction à une société qui voit en l'artiste une machine produisant des objets d'art, et pour souligner le caractère conceptuel et idéal de l'art, des artistes comme Carl Andre ne fabriquent désormais plus d'objets, mais utilisent plutôt la matière d'une façon telle que « l'art » est bien souvent difficile à remarquer. »⁴³⁰

De la fin des années 1950 jusque vers 1965, Carl Andre organise en effet son activité d'artiste de façon à ne pas avoir à dépendre d'elle pour subvenir à ses besoins : il gagne sa vie comme « col bleu » dans le transport ferroviaire ; il bénéficie de l'hospitalité de ses amis qui l'hébergent, lui, son outillage et ses œuvres, ; il ne s'encombre pas du transport et de la préservation des œuvres produites à un endroit

⁴³⁰ « As a reaction to a society which sees the artist as an art object producing machine and to stress the conceptual and ideational character of art, artists like Carl Andre do not construct objects any more, but rather use matter in such a way that the 'art' many times is difficult to notice. » Enno Develing, « The Course of development : Sculpture as Form – Sculpture as Structure – Structure as Place (Carl Andre) », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 38.

lorsqu'il doit le quitter ; il n'a donc aucun « stock » d'œuvres disponibles, exposables — et susceptibles d'être vendues.

Ses choix concernant les matériaux qu'il emploie et leur mode de mise en œuvre répondent à la même logique économique :

« Son choix de matériau est déterminé par l'environnement et par les « moyens de production » disponibles. Autrement dit, il (Andre) estime que son œuvre sera aussi déterminée par l'investissement en termes de capital. C'est pourquoi il déclare « mes éléments sont tous plus ou moins des standards de l'économie, parce que je crois en utilisation des matériaux de la société sous des formes telles que la société ne les utilise pas ». »⁴³¹

Ainsi, de la fin des années 1950 à la fin de la décennie suivante, la totalité des matériaux constituant l'œuvre de Carl Andre provient d'opportunités diverses : récupération d'objets de rebut (poutres, tuyaux métalliques, clous), achat à bas prix de chutes de matériaux divers (acier, Plexiglas, plastique...) provenant des découpes industrielles, ou de matériaux bon marché (ciment, bloc de polystyrène, briques réfractaires ou de béton — et même, ballots de paille).

La mise en œuvre de ces divers matériaux répond au même souci d'économie — tant sur le plan financier que plastique : les matériaux sont soit creusés ou taillés, sommairement assemblés par des clous ou de la colle⁴³², empilés, disposé au sol, alignés, dispersés... La question de la pérennité de ses œuvres ne préoccupe pas Carl Andre, qui aborde donc les matériaux en fonction des possibilités qu'ils lui offrent à un moment donné.

Mais la question des implications sociales et politiques de l'activité artistique selon Carl Andre ne s'arrête pas au choix de matériaux de rebut et à son désintéressement vis-à-vis du « capital » représenté par un stock d'œuvre préservées. Elle le conduit également à remettre radicalement en cause ses propres interventions sur les objets

⁴³¹ « His choice of material is determined by the environment and by the available « means of production ». In other words he feels his work will also be determined by the capital investment in it. That is why he states « my particles are all more or less standards of the economy, because I believe in using he materials of the society in the form the society does not use them ». » Enno Develing, « The Course of development : Sculpture as Form – Sculpture as Structure – Structure as Place (Carl Andre) », *Carl Andre*, catalogue de l'exposition (23 août – 5 octobre 1969), Haags Gemeentemuseum, 1969, p. 41.

⁴³² La dernière sculpture dans laquelle les éléments sont collés entre eux est probablement *Cock*, 1963, Collection Lee Lozano.

et matériaux qu'il collecte. Le « déclic » semble s'être produit en 1960, au cours d'une discussion dans l'atelier avec Frank Stella — ce dernier travaille alors à ses *Black Paintings*, tandis qu'Andre réalise encore des sculptures en bois taillé. L'anecdote a sans doute été maintes fois reprises, notamment par Diane Waldman en 1970 :

« Stella fit un jour remarquer à Andre, qui travaillait alors sur l'une de ses colonnes sculptées seulement sur un côté, que l'envers, intact, était aussi de la sculpture. Andre racontait : « Je me suis rendu compte que le bois était mieux avant qu'après que je ne l'aie coupé. Je ne l'avais amélioré d'aucune façon. » Il poursuivait : « Jusqu'à une certaine époque, je taillais dans des choses. Puis je me suis rendu compte que la chose que je coupais était la coupe. Plutôt que la coupe dans le matériau, j'utilise maintenant le matériau comme coupe dans l'espace. »⁴³³

L'épisode est repris par Bill Marvel, dans son compte-rendu de l'exposition *Carl Andre* au Dallas Museum of Fine Arts en 1979. Les précisions qu'il apporte, fondées sur les déclarations des artistes se remémorant l'épisode, donnent à le voir sous un jour nouveau et non dénué d'une certaine cocasserie :

« La préférence d'Andre pour des poutres non sculptées et autres matériaux employés tels quels date d'une remarque faite en 1960 par Frank Stella, avec lequel il partageait un atelier. À cette époque Andre sculptait encore le bois, faisant des sculptures en forme de totems qui reflétaient l'influence de Brancusi. L'une d'elles en particulier a attiré l'attention de Stella, qui passa la main de haut en bas sur la face opposée, non sculptée, de l'œuvre. « Frank a dit : 'Tu vois, ça aussi c'est de la sculpture', se souvient Andre. J'ai alors eu l'illumination que ce que je faisais à la poutre ne l'améliorait pas. » Au cours d'un récent dîner avec Stella, Andre a rappelé sa remarque au peintre, et le changement qu'elle avait provoqué dans son œuvre. « Et Frank m'a dit : 'Mais ce n'est pas du tout ce que je voulais dire ! Ce que je

⁴³³ « ... Stella once remarked to Andre, who was then working on one of his column cut only on one side, that the untouched rear side was sculpture too. Andre said « I realized the wood was better before I cut it than after. I did not improve it in any way. » Andre also said : « Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space ». » Diane Waldman, « Holding the Floor », *Art News*, vol. 69, n°6, octobre 1970, (p. 60-62 et 75-79), extrait, p. 62. Le texte est publié à l'occasion de l'exposition *Carl Andre* au Solomon R. Guggenheim, New York. Diane Waldman, ancienne collaboratrice d'*Art News*, conservatrice au Guggenheim, a assuré le commissariat de l'exposition et rédigé le texte du catalogue.

voulais dire, c'est que la sculpture n'est pas comme la peinture, qu'elle présente plus qu'une seule face.' »

Andre s'est amusé du fait qu'il avait trouvé l'idée d'un corpus entier d'œuvres sur la base d'une erreur curieusement attrayante. « J'ai entrepris dans les années 1960 de créer une sculpture qui soit complètement dénuée d'allusions humaines, se souvient-il. J'ai compris que c'était impossible. » Il ressort que rien de ce qui a été touché par des mains humaines ne présente aucune allusion humaine.

« Donc non seulement mon œuvre est basée sur une mauvaise compréhension d'une remarque de Frank Stella, mais elle résulte d'une quête qui ne saurait être accomplie. » »⁴³⁴

Puisque l'action de tailler le bois, ou n'importe quel autre matériau, ne contribue pas à l'améliorer, et puisque le rôle de l'artiste ne doit pas se limiter à celui d'une « machine » à fabriquer des œuvres, il est logique que l'activité artistique de Carl Andre s'oriente, à partir de 1964-65, vers l'arrangement dans l'espace de matériaux se présentant généralement sous la forme d'éléments ou de modules *ready-made*.

Cette présence directe du matériau non modifié par l'artiste est diversement comprise — rarement dans le sens où le souhaiterait Andre — à partir du moment où son œuvre commence à être exposée. Jusqu'en 1964, la sculpture de Carl Andre est très largement inconnue, en dehors de son cercle d'amis et d'une poignée de critiques et de marchands pas toujours intéressés. La première présentation publique

⁴³⁴ « Andre's preference for uncarved timbers and other unaltered materials dates from a remark made in 1960 by Frank Stella, with whom he shared a studio. At that time Andre was still carving wood, making totem-like sculptures that reflected the influence of Brancusi. One particularly attracted Stella who ran his hand up and down the back, uncarved side of the work. « Frank said, 'You know, that's sculpture, too', Andre recalled. « I got the illumination then that what I was doing to the timber was not improving them. » At a recent dinner with Stella, Andre reminded the painter of his remark and of the difference it had made in his work. « And Frank said to me, 'But *that's* not what I had meant at all ! What I meant was that a sculpture is not like painting, that it has more than one side. » Andre chuckled, as though he found the idea of an entire body of work based upon a mistake oddly appealing. 'I set out in the 1960s to create sculpture that was utterly without human allusions', he recalls. 'I found that was impossible.' Nothing touched by human hands, it turns out, is without human allusions. « So not only is my work based on a misunderstanding of a remark by Frank Stella, it's the result of a quest that could not be fulfilled. » » Bill Marvel, « Sculpture holds its message in calm restraint », *Dallas Times Herald*, 24 juillet 1979, p. 2C – 7. Article paru à l'occasion de l'exposition *Carl Andre* au Dallas Museum of Fine Arts.

la sculpture de Carl Andre a lieu à l'occasion de l'exposition *8 Young Artists*, organisée par Eugene C. Goosen⁴³⁵. Le parti-pris de Goosen est en faveur de jeunes artistes (jamais montrés à New York) radicalement abstraits :

« Si quelques-unes de ces œuvres n'ont pas encore exprimé toutes leurs possibilités, elles sont malgré tout la preuve précieuse du courage qu'il faut pour être simple et direct, et pour jouer tout ou rien dans la recherche du grand art. »⁴³⁶

Ce style « simple et direct », rejetant tout « maniérisme autobiographique »⁴³⁷, tout symbolisme et tout romantisme, est à l'opposé de l'Expressionnisme Abstrait, en particulier de ses versions de seconde main exposées dans les galeries de Tenth Street. Les peintres mettent l'accent sur la perception claire et immédiate de la couleur ; les sculpteurs, sur la régularité de l'organisation des éléments qui composent leurs œuvres (selon des schémas symétriques ou des grilles), l'ordonnance claire des proportions. Dans la « Note sur la sculpture » qui conclut son essai, Goosen situe ainsi les sculptures d'Antoni Milkowski et de Carl Andre⁴³⁸ dans la lignée « classique » de celles de Tony Smith — alors qu'aucun des jeunes artistes n'a connaissance de l'œuvre de ce dernier avant l'exposition *Black, White and Gray* qui a lieu l'année suivante.

⁴³⁵ *8 Young Artists*, octobre 1964, Hudson River Museum, Yonkers (New York). Outre une sculpture de Carl Andre, *8 Young Artists* présente les œuvres des peintres Walter Darby Bannard, Robert Barry, Robert Huot, Patricia Johanson, Douglas Ohlson et Terrence Syverson, et du sculpteur Antoni Milkowski.

⁴³⁶ « If a few of these works have not lived up to all their possibilities, they are still valuable evidence of the courage it takes to be simple and direct and to go for all or nothing in the quest for high art. » Eugene C. Goosen, « *8 Young Artists* », texte d'introduction de l'exposition, octobre 1964, Hudson River Museum, Yonkers (New York). Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 165-169. Citation p. 165-166.

⁴³⁷ « ...none of these artists engages in the biographical mannerism associated with Abstract Expressionism. » Eugene C. Goosen, « *8 Young Artists* », texte d'introduction de l'exposition, octobre 1964, Hudson River Museum, Yonkers (New York). Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 165-169. Citation p. 166.

⁴³⁸ La sculpture de Carl Andre figurant dans *8 Young Artists* est *Cedar Piece*, 1959 (œuvre détruite) ; 1964, refabriquée à l'occasion de cette exposition (bois de cèdre ; 173,5 x 92 x 92 cm.). Collection Museum für Gegenwartskunst, Bâle (Suisse).

En réalité, les sculptures d'Andre faites de poutres superposées et emboîtées les unes au-dessus des autres ont peu à voir avec la recherche expressive de Tony Smith, et sont plutôt à mettre en relation directe avec son intérêt pour l'œuvre de Brancusi d'une part, et le mode opératoire adopté par Frank Stella pour ses « peintures à bandes » de la fin des années 1950 et du début des années 1960. La modularité d'une sculpture d'Andre vise à exposer la physicalité de ses matériaux — alors que ces matériaux s'effacent, dans une sculpture de Tony Smith, au profit de ce que l'ordre géométrique, cristallin, est susceptible de révéler. Cette dimension transcendante est évidemment complètement étrangère à l'œuvre d'Andre. Le plus curieux est que Goosen lui-même, dans sa conclusion, met l'accent sur la présence matérielle de la sculpture :

« ... nous sommes ici de nouveau en présence de la possibilité de l'expérience directe du plus concret de tous les arts. »⁴³⁹

Influencée par la théorie moderniste de Greenberg, l'approche de la sculpture de Carl Andre par Goosen met l'accent sur la recherche de l'essence du médium. Toutefois, à l'opposé de Greenberg, Goosen ne postule pas la primauté de l'opticalité : dans « son » modernisme, la sculpture revendique son caractère tactile qui est le propre de son médium, avec la perception de chaque forme en tant que telle. Sans vraiment le savoir, Goosen développe une interprétation du modernisme plus proche des conceptions constructivistes. Comme le souligne James Meyer, il existe un parallélisme entre l'accent mis par Goosen sur la matérialité des surfaces et les stratégies anti-compositionnelles, et les concepts de « faktoura » et de « konstruktion » développés par les Constructivistes Russes⁴⁴⁰. En définitive, l'œuvre de Carl Andre se tient à la croisée de deux conceptions du modernisme :

⁴³⁹ « ... here again we are presented with the possibility of the direct experience of the most concrete of all the arts. » Eugene C. Goosen, « 8 Young Artists », texte d'introduction de l'exposition, octobre 1964, Hudson River Museum, Yonkers (New York). Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 165-169. Citation p. 169.

⁴⁴⁰ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 112. Il précise en note (#144, p. 290) que les artistes n'ont, au début des années 1960, qu'une connaissance très partielle et très vague du Constructivisme Russe. Il rappelle par ailleurs le rôle déterminant, que nous avons déjà signalé, de la parution en 1962 de l'ouvrage de Camilla Gray, *The Great Experiment : Russian Art 1863-1922*, (Thames & Hudson, Londres, 1962) dans la diffusion de l'histoire et des enjeux de cette avant-garde.

l'artiste adopte la position essentialiste de Greenberg lorsqu'il définit son activité comme relevant spécifiquement de la sculpture ; mais il oppose au primat de l'opticalité défendue par le critique un matérialisme qui fait écho au modernisme révolutionnaire des Constructivistes.

Les expositions (collectives et personnelles) auxquelles Carl Andre participe au cours des trois années suivantes témoignent de la singularité de son rapport au matériau et à la question du « faire ».

En janvier 1965, il fait partie de la sélection d'artistes abstraits « hard edge » présentés dans l'exposition *Shape and Structure*, organisée par Henry Geldzahler, Barbara Rose et Frank Stella à la Tibor de Nagy Gallery (New York). Bien qu'il semble, selon James Meyer, que Stella est le principal instigateur de cette manifestation, Carl Andre n'est sollicité qu'après qu'Anthony Caro aie décliné la proposition de participer à l'événement. Les autres artistes présentés sont pour l'essentiel des peintres : Neil Williams, Larry Bell représentent la tendance « shaped canvas » ; Larry Zox et Darby Bannard peignent sur des formats rectangulaires classiques ; Charles Hinman et Will Insley réalisent des polyptyques. Outre Carl Andre, les artistes qui exposent des œuvres en trois dimensions sont Robert Murray, Robert Morris et Donald Judd.

Murray présente *TO* (1963), une sculpture en aluminium composée de deux volumes verticaux (une poutre en T et un cylindre)⁴⁴¹. La pièce de Judd, surnommée « Swimming Pool » (1964)⁴⁴² est l'une des premières qu'il fait fabriquer, en métal, par l'entreprise Bernstein Brothers ; la sculpture de Morris est *Untitled (Wall/ Floor Slab)* (1964)⁴⁴³, l'un des volumes de son exposition à la Green Gallery le mois précédent. L'œuvre de Carl Andre, *Redan* (1965)⁴⁴⁴, est constituée de trois lits superposés de courts et massifs tronçons de poutre, tous identiques, l'ensemble formant un petit muret en zig-zag courant sur le sol. Il est significatif que l'œuvre initialement prévue

⁴⁴¹ Robert Murray, *TO*, 1963 (aluminium peint ; deux éléments : tube, hauteur 271,1 cm. ; « poutre », hauteur 275 cm.) Collection Art Gallery of Ontario, Toronto.

⁴⁴² Donald Judd, *Untitled* (« Swimming Pool »), 1964 (acier galvanisé, peinture-laque rouge cadmium clair) Collection Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld (Allemagne).

⁴⁴³ Robert Morris, *Untitled (Wall/ Floor Slab)*, 1964 (bois, contreplaqué peint). Œuvre détruite.

⁴⁴⁴ Carl Andre, *Redan*, 1965 (bois, 28 modules). Collection Art Gallery of Ontario, Toronto.

par Andre n'est pas *Redan*, mais *Well* (1964)⁴⁴⁵ une structure verticale et fermée, faite de l'empilement de tronçons de poutre. Le problème est que la configuration de cette sculpture en fait peser tout le poids sur une petite surface, et que le plancher de la Tibor de Nagy Gallery risque de ne pas pouvoir supporter la charge. Andre décide donc de reconfigurer les éléments composant *Well* en fonction des contraintes matérielles du lieu, tout en préservant le respect des propriétés du matériau modulaire qu'il utilise. *Well* devient donc *Redan*, et il s'agit là de la première sculpture de Carl Andre conçue en fonction d'un lieu. Cet épisode a une valeur bien plus qu'anecdotique, car il montre ce qui distingue la sculpture d'Andre des œuvres de Murray, Morris et Judd : tandis que ces derniers présentent des pièces faites d'éléments soudés, rivetés ou cloués — et que seule la sculpture de Morris est en relation avec l'espace architectural qui l'accueille —, Andre propose une sculpture dans laquelle les éléments ne sont ni façonnés par lui, ni fixés par des moyens mécaniques, mais simplement posés, arrangés par l'artiste dans une configuration provisoire.

En avril de la même année, Andre repense cette relation de l'œuvre au lieu à l'occasion de sa première exposition personnelle qui lui consacre la Tibor de Nagy Gallery, suite au dessistement d'un artiste et sur le conseil de Barbara Rose. L'exposition bénéficie du soutien financier de Larry Aldrich, collectionneur et conservateur de musée : Andre lui demande simplement 600 \$. Quelques semaines plus tard, un camion livre un important chargement de blocs de polystyrène (utilisés dans l'isolation de conteneurs réfrigérés et pour le ballast des bateaux). Chaque bloc, standard, blanc, tel que sorti du moule industriel, mesure 9 pieds de long (environ 275 cm.). Ce matériau présente l'avantage d'être relativement abordable, d'une légèreté qui ne risque pas de mettre en péril le fragile plancher de la galerie, et chacun de ses éléments, pesant un peu plus de 18 kilos, peut être manipulé par une personne seule — en l'occurrence, Carl Andre, qui insiste pour monter seul les trois sculptures, intitulées *Crib*, *Compound* et *Coin*, qui remplissent littéralement l'une des

⁴⁴⁵ Carl Andre, *Well*, 1964 (détruite), refabriquée en 1970 (bois ; 28 modules ; 213 x 122 x 122 cm.)
Collection Museum Ludwig, Cologne.

deux salles d'exposition de la galerie⁴⁴⁶. Comme *Well* et *Redan*, chacune d'elles résulte d'un principe élémentaire d'empilement de modules identiques, sans aucun élément de fixation. Pour imposantes qu'elles soient, les trois sculptures de la *Styrofoam Show* apparaissent comme des formes transitoires, des combinaisons temporaires. De fait, elles peuvent être démontées, et leurs éléments transportés et stockés redeviennent un ensemble d'unités standardisées, de modules identiques et interchangeables, d'objets ordinaires.

C'est sans doute la combinaison d'éléments *ready-made* et l'absence de fixation de la forme qui contribue au fait que *Crib*, *Coin* et *Compound* sont perçues — au grand dam de Carl Andre — davantage comme des démonstrations conceptuelles, des idées duchampiennes, que comme des sculptures :

« Les blocs de polystyrène ne sont pas attachés... de sorte que les structures sont démontées après l'exposition, cessant d'exister autrement que comme des idées. »⁴⁴⁷

Le fait est que l'ambiguïté du statut « post-duchampien » ou « proto-conceptuel » des sculptures de Carl Andre persiste, notamment lors de l'exposition personnelle suivante. Celle-ci, connue sous le nom de *Brick Show*, a lieu en mars 1966, également chez Tibor de Nagy, mais cette fois dans les nouveaux locaux de la galerie, sur West 57th Street, plus vastes et correspondant davantage au « white cube » des galeries comme celles de Leo Castelli et Richard Bellamy. Andre y présente une série de huit sculptures intitulées *Equivalents* et numérotées de I à VIII, réalisées avec des briques silico-calcaires, agencées sur le sol suivant les formes de rectangles de proportions variées. Toutes les sculptures comportent toutefois le même nombre de briques (120) disposées sur deux couches, selon un principe de permutation simple : trois rangées de vingt briques ; quatre rangées de quinze ; cinq rangées de douze ; six rangées de dix ; chaque combinaison est réalisée une fois en disposant les briques dans le sens de la longueur, et une autre fois en les disposant dans le sens de la largeur de la sculpture. Ce qui donne les huit sculptures « équivalentes ».

⁴⁴⁶ Dans l'autre salle, qui ouvre sur la rue, Andre montre des sculptures de dimensions modestes, faites d'empilements de pièces de métal, de bois ou de béton.

⁴⁴⁷ « The styrofoam logs are not attached... so that the structures are dismantled after the show, ceasing to exist as anything but ideas. » Lucy R. Lippard, « New York Letter », *Art International*, vol. 58, n°9, septembre 1965.

Une fois encore, ces œuvres sont décrites comme des œuvres néo-dada, relevant du ready-made. Comme Lucy Lippard, David Bourdon, dans « The Razed Sites of Carl Andre »⁴⁴⁸, le premier essai important consacré à l'œuvre de l'artiste, insiste sur ce caractère *ready-made*, en rappelant d'abord la déclaration de Carl Andre à propos de *Lever*⁴⁴⁹, la sculpture constituant sa contribution à *Primary Structures*⁴⁵⁰ en 1966 :

« Tout ce que je fais (...) c'est mettre au sol la *Colonne sans fin* de Brancusi au lieu de la dresser dans le ciel. »⁴⁵¹

D'une certaine manière, la *Colonne sans fin* de Brancusi a, dans la sculpture d'Andre, pris la place occupée par l'urinoir dans *Fountain* de Marcel Duchamp — c'est un motif *ready-made*, à défaut d'être un objet industriel. Le basculement opéré par Andre, de la verticale à l'horizontale, rappelle le geste de Duchamp. La suite de sa déclaration insiste en revanche sur la disparition du socle et la relation de la sculpture avec le sol et l'espace — mais on y retrouve, sous un angle différent, les connotations sexuelles du ready-made de 1917 :

« L'essentiel de la sculpture est priapique, avec l'organe masculin en l'air. Dans mon travail, Priape est mis à terre. La position intéressante est d'arpenter le sol. »⁴⁵²

Cette insistance sur le caractère *ready-made* s'appuie aussi sur le fait que les sculptures d'Andre sont constituées d'éléments identiques, standardisés, interchangeables, et que n'obéissent pas aux lois de la « composition » traditionnelle — tout comme le ready-made. Comme ces sculptures sont destinées à être

⁴⁴⁸ David Bourdon, « The Razed Sites of Carl Andre », *Artforum*, octobre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 103-108.

⁴⁴⁹ Carl Andre, *Lever*, 1966 (137 briques réfractaires, 11,4 x 22,5 x 6,4 cm. chaque ; dimensions totales 11,4 x 22,5 x 883,9 cm.) Collection National Gallery of Canada.

⁴⁵⁰ *Primary Structures : Younger American and British Sculpture*, Kynaston McShine (cur.), The Jewish Museum, New York, 26 avril – 12 juin 1966.

⁴⁵¹ « All I'm doing (...) is putting Brancusi's *Endless Column* on the ground instead of in the sky. » Carl Andre, cité par David Bourdon, « The Razed Sites of Carl Andre », *Artforum*, octobre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 103-108. Citation p. 104.

⁴⁵² « Most sculpture is priapic with the male organ in the air. In my work, Priapus is down on the floor. The engaged position is to run along the earth. » Carl Andre, cité par David Bourdon, « The Razed Sites of Carl Andre », *Artforum*, octobre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 103-108. Citation p. 104.

démontées à la fin de l'exposition, l'artiste n'a pas besoin de lieu pour les conserver, et David Bourdon en conclut, reprenant les termes de Lucy Lippard :

« Les œuvres d'Andre apparaissent seulement lorsque c'est nécessaire. Quand elles ne sont pas exposées, les œuvres sont démantelées et cessent d'exister, sauf en tant qu'idées. »⁴⁵³

Ainsi, une fois les briques retournées à leur statut d'objets industriels, standardisés, multiples et quelconques, la sculpture subsiste quant à elle, « en tant qu'idée » — à l'état conceptuel. Cette double ambiguïté — le caractère néo-dada attaché au ready-made, et la primauté du statut « d'idée » de l'œuvre — tient sans doute à la lutte qui oppose, dans la perception et la réception de l'œuvre, la matérialité des briques et le système d'organisation. La matérialité est rabattue sur le ready-made ; le système d'organisation — l'idée —, associé au contexte, est considéré comme étant l'œuvre, ce qui, en 1978, fait écrire à David Bourdon :

« Andre définit son art comme une « sculpture post-atelier », dans la mesure où il conçoit la plupart des nouvelles œuvres pour des lieux d'exposition spécifiques. La disposition est considérée comme faisant partie intégrante de l'œuvre, et la forme de chaque pièce est en grande partie déterminée par l'espace pour lequel elle est initialement construite. »⁴⁵⁴

Le fait qu'à la fin de la *Brick Show*, toutes les sculptures — sauf une, *Equivalent VII*⁴⁵⁵ — sont démantelées et que les briques sont renvoyées à l'usine⁴⁵⁶, comme

⁴⁵³ « Andre's works come into existence only when necessary. When not on exhibition, the pieces are dismantled and cease to exist except as ideas. » David Bourdon, « The Razed Sites of Carl Andre », *Artforum*, octobre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 103-108. Citation p. 107.

⁴⁵⁴ « Andre refers to his art as 'post-studio sculpture' since he devises most new work for particular exhibition sites. The setting is considered an integral part of the work, and the form of each piece is largely determined by the space for which it is initially constructed. » David Bourdon, « A Redefinition of Sculpture », *Carl Andre. Sculpture 1959-1977*, Catalogue de l'exposition (divers lieux, Etats-Unis, Canada, 1978-79-80), Jaap Rietman Inc., New York 1978, p. 14.

⁴⁵⁵ Nous ne sommes pas parvenus à localiser cette sculpture.

⁴⁵⁶ Nous ne sommes pas parvenus à déterminer laquelle de ces sculptures a « survécu » à la fin de l'exposition. Plusieurs *Equivalents* figurent en effet dans différentes collections publiques ou privées, et les dates qui leur sont attribuées ne précisent pas toujours s'il s'agit de refabrications ou de versions originales : *Equivalent I*, 1966-69 (12,5 x 228 x 68,5 cm.) Collection Kunstmuseum, Bâle ; *Equivalent V*, 1966-69, Collection The Museum of Modern Art, New York ; *Equivalent VI*, 1966 (12,5 x 274 x 57 cm.) Collection Saatchi, Londres (dans la mesure où les *Equivalents* de 1966 sont constitués

l'ont été les blocs de polystyrène de l'exposition précédente, n'a pu que nourrir ce type d'interprétation. En revanche, l'idée d'une « sculpture post-atelier » se révèle particulièrement juste concernant le modèle d'activité artistique de Carl Andre. À partir de la *Styrofoam Show* en effet — et même, dès *Shape and Structure* quelques mois auparavant —, les œuvres présentées par Carl Andre dans les différentes expositions, personnelles ou collectives, auxquelles il participe, reposent toutes sur l'arrangement de matériaux *ready-made* : à la différence de nombre de ses contemporains, le sculpteur ne « fabrique » pas, ni ne fait fabriquer, ses sculptures selon des techniques traditionnelles ou industrielles ; il ne se désintéresse pas absolument des nouveaux matériaux (il utilise des alliages de métaux et des matières plastiques), mais ceux-ci sont traités de la même manière que les matériaux plus « ordinaires (bois, acier) : en fonction de leurs propriétés matérielles spécifiques.

Qu'il s'agisse de la *Brick Show*, de *Eight Cuts*⁴⁵⁷ en 1967, de la série des *Squares* entamée en 1967⁴⁵⁸ et dont certains figurent en 1969 dans l'exposition personnelle d'Andre à la Dwan Gallery (New York), ou de *37 Pieces of Work* (1969)⁴⁵⁹, installé à l'occasion de l'exposition *Carl Andre* au Solomon R. Guggenheim Museum (New York) en 1970, le sculpteur n'est, pas plus qu'un expérimentateur de nouvelles techniques de fabrication, un inventeur de formes inédites : toutes ses œuvres sont le fruit d'arrangements de matériaux-modules suivant des configurations géométriques simples.

de briques silico-calcaires, et que l'exemplaire de la Collection Saatchi est, d'après la légende du catalogue, constitué de briques réfractaires, il s'agit en réalité d'une refabrication de 1969) ; *Equivalent VIII*, 1966-69 (12,7 x 68,6 x 229,2 cm.) Collection Tate Modern, Londres.

⁴⁵⁷ *Eight Cuts*, exposition personnelle de Carl Andre, Dwan Gallery, Los Angeles, 1967 (environ 9 x 12 m.). L'œuvre figure aujourd'hui dans la Collection Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Suisse.

⁴⁵⁸ La première œuvre de cette série semble être *64 Steel Square*, 1967 (acier laminé à chaud ; 64 modules, 1 x 20,3 x 20,3 cm. chacun) Collection The National Gallery of Art, Washington, D.C.. L'œuvre figure dans l'exposition *Carl Andre Sculpture 1959-1977* (divers lieux, Etats-Unis, Canada entre 1978 et 1980), Jaap Rietman Inc., New York 1978. La notice (p. 54) précise que Carl Andre a utilisé des plaques d'acier déjà découpées au format carré, achetées à une entreprise de récupération sur Canal Street, dans le Lower Manhattan.

⁴⁵⁹ Carl Andre, *37 Pieces of Work*, 1969 (aluminium, cuivre, acier, magnésium, plomb, zinc ; 10,98 x 10,98 m.).

L'interprétation que propose Barbara Rose en 1978, s'appuyant sur le retrait de l'artiste vis-à-vis de la question du « faire », conforte la prééminence de l'idée sur la matérialisation :

« En redéfinissant les termes du « faire » comme ne relevant ni de la fabrication industrielle ni du travail artisanal, mais comme l'œuvre de l'esprit revendiquant sa suprématie sur la matière, Andre suggère un monde dans lequel l'imagination domine. Notre connaissance du fait que ses structures tiennent par juxtaposition plutôt qu'en étant boulonnées, clouées ou soudées ensemble, à la manière des constructions utilitaires ou même de la sculpture antérieure, les place dans une sphère étrangère. »⁴⁶⁰

L'activité de l'esprit domine d'ailleurs au point que plusieurs œuvres présentent une double datation. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre détruite, la première date est celle de la fabrication initiale, la seconde, celle de la refabrication. Dans d'autres cas, les deux dates correspondent l'un à la date de conception, l'autre à la date de fabrication ; ces dates sont parfois distancées de plusieurs années, ce qui étire la relation entre idée et matérialisation au point de dissocier ces deux états de l'œuvre — ou plutôt, ces trois états, si l'on prend en compte les refabrications. D'une certaine façon, ces datations multiples impliquent que la sculpture existe à partir du moment où elle est conçue : sa matérialisation, ou ses matérialisations successives, seraient de l'ordre de l'opportunité et de la contingence. Aussi, aucune des versions matérielles — des actualisations de l'idée — ne saurait prétendre au statut d'original. C'est pourtant exclusivement à travers ces matérialisations que le spectateur peut véritablement faire l'expérience de l'œuvre — ce qui écarte l'interprétation fondée sur le caractère néo-dada lié aux éléments *ready-made*, et la lecture conceptualisante (à laquelle l'interprétation de Barbara Rose n'échappe pas) basée sur la primauté de l'idée, du schéma d'organisation des modules, et ne prenant pas en compte les effets spécifiques des matériaux choisis sur l'espace et le spectateur. Andre insiste, en

⁴⁶⁰ « Redefining the terms of « making » as neither industrial fabrication nor handicraft, but the work of the mind insisting on its supremacy over matter, Andre hints at a world in which the imagination dominates. Our knowledge that his structures cohere through juxtaposition rather than being bolted, nailed or welded together in the manner of utilitarian or even previous sculpture construction puts them in an alien sphere. » Barbara Rose, « A Retrospective Note », *Carl Andre. Sculpture 1959-1977*, catalogue de l'exposition (divers lieux, Etats-Unis, Canada, entre 1978 et 1980), Jaap Rietman Inc., New York 1978, p. 11.

effet, sur l'importance des conditions de l'expérience physique de la sculpture par le spectateur :

« Vous pouvez vous tenir au milieu (de l'œuvre), regarder droit et ne pas voir cette sculpture du tout, parce que la limite inférieure de votre vision périphérique est au-delà du bord de la sculpture. »⁴⁶¹

James Meyer cite une autre déclaration de l'artiste, qui témoigne de son exigence envers le spectateur, à qui il demande une attention très poussée envers les multiples aspects sensoriels de sa sculpture :

« Un certain nombre de propriétés des matériaux est transmis lorsque l'on marche dessus : il y a des choses telles que le son d'une œuvre et la sensation de frottement... Se tenir au milieu d'un carré de plomb vous procurerait une sensation entièrement différente que se tenir au milieu d'un carré de magnésium. »⁴⁶²

La sollicitation de plusieurs sens du spectateur (vue, toucher, ouïe) correspond parfaitement aux conceptions de Carl Andre : la sculpture est non seulement une forme et une structure, mais aussi un « lieu », à parcourir et à expérimenter physiquement.

Le retrait de l'artiste vis à vis des processus de fabrication n'implique donc pas un quelconque désintérêt envers la question de la matérialité de l'objet sculptural. La position d'Andre est différente de celles de la plupart des artistes qui, au cours des années 1960, ont recours à des matériaux et des procédés industriels dans la fabrication de leurs œuvres. Andre n'intervient pas lui-même pour transformer les matériaux, mais ne délègue pas non plus la fabrication. À vrai dire, il supprime en quelque sorte cette étape, puisqu'il travaille exclusivement avec des matériaux préfabriqués qui lui servent de modules. À la différence des artistes qui ont recours à

⁴⁶¹ « You can stand in the middle of (the work) and you can look straight out and can't see that piece of sculpture at all because the limit of your peripheral downward vision is beyond the edge of the sculpture. » Carl Andre, in Phyllis Tuchman, « An Interview with Carl Andre », *Artforum*, vol. 8, n°10, juin 1970, p. 56.

⁴⁶² « There are a number of properties which materials have which are conveyed by walking on them : there are things like the sound of a piece of work and its sense of friction... Standing in the middle of a square of lead would give you an entirely different sense than standing in the middle of a square of magnesium. » Carl Andre, « Questions for Carl Andre », Calgary, 1982. Manuscrit non publié, non paginé. Cité par James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 198.

l'industrie pour déléguer tout ou partie de la fabrication de leurs œuvres, Carl Andre n'entretient aucune relation avec des fabricants. Le modèle collaboratif sur lequel son travail s'appuie limite ses contacts à de simples fournisseurs.

B2) Dan Flavin

Si l'emploi d'objets trouvés est également décelable dès les premières œuvres de Dan Flavin, ceux-ci font l'objet d'un mode d'intégration à l'œuvre fort différent de celui que l'on peut observer dans les sculptures détruites de « l'atelier » photographié au cours de l'été 1962 par Frampton. Le point essentiel sur lequel les pratiques des deux artistes diffèrent est que Carl Andre envisage d'emblée sa pratique comme relevant du champ de la sculpture, tandis que les œuvres précoces de Dan Flavin, bien qu'intégrant des éléments en trois dimensions, partagent davantage de caractéristiques avec la peinture — en particulier avec les *Combine Paintings* de Rauschenberg, même si à la différence des compositions complexes de ce dernier, dans le cas de Flavin, l'objet trouvé et collé sur la surface irrégulière de tableaux quasi monochromes grassement brossés est isolé, et s'impose avec la présence d'une figure : boîte en fer-blanc écrasée dans *Apollinaire Wounded (to Ward Jackson)* (1959-60)⁴⁶³ ; tournevis usagé dans *Gus Schultze's Screwdriver (to Dick Bellamy)* (1960)⁴⁶⁴. Le format réduit de ces œuvres, l'évidence matérielle de l'objet confronté à un espace ou une forme abstraite les rapproche des « faux ready-mades » obtenus par moulage, tirés en bronze et peints par Jasper Johns à la même époque (*Flashlight I* (1958)⁴⁶⁵, une réplique de lampe torche « sociée » ; *Light Bulb* (1960)⁴⁶⁶, moulage grandeur nature d'une ampoule électrique, posé sur un bloc

⁴⁶³ Dan Flavin, *Apollinaire Wounded (to Ward Jackson)*, 1959-60 (boîte en fer-blanc écrasée, peinture à l'huile et crayon sur aggloméré et plâtre sur pin ; 34,3 x 49,2 x 2,2 cm.) Collection Stephen Flavin.

⁴⁶⁴ Dan Flavin, *Gus Schultze's Screwdriver (to Dick Bellamy)*, 1960 (tournevis, peinture à l'huile et crayon sur aggloméré et acrylique sur balsa ; 39 x 44,4 x 4,4 cm.) Collection Stephen Flavin.

⁴⁶⁵ Jasper Johns, *Flashlight*, 1958 (*Sculp-metal* sur lampe torche et bois ; 13,3 x 23,2 x 9,8 cm.) Collection Sonnabend.

⁴⁶⁶ Jasper Johns, *Light Bulb*, 1960 (bronze peint à l'huile ; 10,8 x 15,2 x 10,2 cm.) Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art.

rectangulaire) ; ou encore aux peintures du Californien Joe Goode⁴⁶⁷, comme *Milk Bottle Painting, Two Part Blue* (1961-62), associant toile peinte monochrome et objet également peint (bien que le format de ces dernières soit beaucoup plus important que celui des œuvres de Flavin).

L'incorporation d'ampoules électriques dans les petits « autels » que Flavin réalise en 1962 marque certes une étape importante de l'évolution vers son travail ultérieur, mais continue d'obéir à la logique *Neo-Dada* des premiers « tableaux objets ». Les titres choisis y contribuent parfois, comme dans *Barbara Roses* (1962-1964)⁴⁶⁸. La dédicace de l'artiste à son amie critique d'art nourrit l'humour visuel de la pièce, composée d'un pot de fleurs en terre cuite surmonté d'une douille en porcelaine blanche, servant elle-même de support à une ampoule électrique d'un modèle *Aerolux Flowerlite* plutôt kitsch, puisque le filament est en forme de roses. En 1965-66, Flavin réalise une seconde version de cette œuvre, suite à la publication de l'article de Barbara Rose « ABC art ». Il opère alors deux modifications : l'ampoule de fantaisie *Flowerlite* est remplacée par une ampoule classique, blanche, à incandescence ; et le titre-dédicace est un jeu de mots aux évidentes connotations sexuelles, mais qui renvoie aussi au débat sur l'Art minimal : *Mini-White (De-Flowered Abstract Antidote to the Barbara Roses)*, c'est-à-dire « mini-blanc (antidote abstrait dé-floré à *Barbara Roses*, ou « aux roses de Barbara », dans une traduction plus approximative).

Un autre assemblage de 1962, *East New York Shrine (to Bruce Glaser)*⁴⁶⁹, associe une « base » constituée d'un récipient trouvé — une boîte de conserves de tomates de marque « Pope » — surmonté d'une douille de porcelaine. Celle-ci supporte une ampoule électrique décorative contenant l'image d'une Vierge Marie, actionnée par un interrupteur dont la chaînette est prolongée par des perles de rosaire et un gland de passementerie. Le titre (« le reliquaire », ou « le lieu de pèlerinage » de l'East

⁴⁶⁷ Joe Goode, *Milk Bottle Painting, Two Part Blue*, 1961-62 (huile sur toile et bouteille de lait peinte à l'huile ; 173,6 x 167,6 cm.) Collection de l'artiste.

⁴⁶⁸ Dan Flavin, *Barbara Roses*, 1962-64 (pot de fleurs en terre cuite, douille en porcelaine et interrupteur à chaîne, ampoule *Aerolux Flowerlite* ; 8 ½ de haut x 4 de diamètre) Collection The Estate of Dan Flavin, New York.

⁴⁶⁹ Dan Flavin, *East New York Shrine (to Bruce Glaser)*, 1962-66 (boîte de conserve en fer-blanc, douille en porcelaine avec interrupteur à chaînette, ampoule électrique *Aerolux*, perles de verre noir ; hauteur 30 cm., diamètre 11,5 cm.) Collection Edward Plunkett.

New York) fait référence à un quartier de Brooklyn alors habité par les classes populaires et des immigrants en provenance d'Europe et des Antilles). Son association avec l'image pieuse et la marque déposée (« pape ») contribue au caractère humoristique de l'œuvre, sans doute la plus irrévérencieuse que l'artiste a pu concevoir à l'égard de la religion — ce qui la situe, là encore, dans une perspective *Neo-Dada* —, ce que confirme l'inscription « votive », apposée à la base de la boîte : « HOLY MOTHER LOADED WITH GRACE PLEASE HELP PLUNK SONJA – DAN FLAVIN – 1963 »⁴⁷⁰. Outre la publication de l'anthologie de Motherwell plus de dix ans auparavant et le mouvement enthousiaste de réception de Dada par les jeunes artistes, cette connexion avec Dada a sans doute été nourrie par la confrontation avec les œuvres exposées en 1961 lors de *The Art of Assemblage*, organisée par William Seitz au Museum of Modern Art de New York, où Flavin gagne alors sa vie en travaillant comme gardien⁴⁷¹. Dès 1960, cette proximité avec le courant *Neo-Dada* est illustrée par le choix de Martha Jackson d'inclure deux « collages » de Flavin (*Apollinaire Wounded (to Ward Jackson)*, 1959-60, et *Mira Mira (to Mrs. Brody)*, 1960) dans la sélection présentée lors de l'exposition *New Forms – New Media*. Celle-ci comprend également des œuvres de Joseph Cornell, Robert Rauschenberg,

⁴⁷⁰ Cette inscription votive est en fait l'amorce d'un jeu de références à tiroirs, ainsi que l'a noté James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 95-96 : la forme de l'œuvre et cette inscription impliquent en effet « que la grâce papale serait accordée au spectateur par la simple traction de la corde de rosaire et l'illumination « miraculeuse » d'une Vierge en toc. « Plunk » était aussi une référence à un ami de Flavin, Edward Plunkett, dont les péchés étaient apparemment si terribles qu'il pourrait seulement être pardonné par l'intervention de la Vierge elle-même. De même que les *icônes* ont banalisé les prétentions sacrées des icônes chrétiennes, *East New York Shrine* impliquait que la religion était devenue un geste mécanique et absurde pour l'ancien séminariste. » (« that papal grace would come to the viewer with the mere pull, or plunk, of the rosary cord and the tawdry Virgin « miraculously » lit up. « Plunk » was also a reference to Flavin's friend Edward Plunkett, whose sins were evidently so dire that he could only be forgiven through the intervention of the Virgin herself. Just as the *icons* banalized the sacred claims of Christian icons, so the *East New York Shrine* implied that religion had become a mechanical, absurd gesture for the former seminary student. »).

⁴⁷¹ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 97. Le tournevis maculé de peinture incorporé par Flavin dans *Gus Schultze's Screwdriver (to Dick Bellamy)* (1960) a d'ailleurs appartenu à un vieux peintre en bâtiment travaillant au Museum of Modern Art à la même époque. Le titre de l'œuvre relie l'objet « ready-made » à son propriétaire initial.

Jasper Johns, Jim Dine, Louise Nevelson, Lee Bontecou, Claes Oldenburg et John Chamberlain — c'est-à-dire, pour l'essentiel, des artistes identifiés à l'esthétique *Neo-Dada* et *Junk*, auxquels Flavin se retrouve donc assimilé.

La réception critique de son œuvre, durant la première moitié des années 1960, se polarise d'ailleurs autour de l'ambivalence de la position de Flavin, entre ambition formaliste et attraction pour Dada, ainsi que le rappelle James Meyer :

« La juxtaposition par Flavin de mots et d'objets extraits de leurs associations et contextes habituels suggère ici une mémoire, dans ses tout premiers objets, de l'héritage historique du collage dadaïste et cubiste. Bien que Flavin ait insisté pour que le rapport entre son travail et Dada soit mis à distance, cette vision rétrospective néglige son utilisation d'objets trouvés à partir de la fin des années 1950 — une formule qui a fait que les premiers spectateurs se sont écriés « Duchamp ! » à propos de son travail. »⁴⁷²

En effet, alors qu'il réalise les esquisses des premières *Icons*,

« Flavin, avec sa femme Sonja, travaillait sur un groupe d'œuvres intitulées « East New York Shrines ». En 1962, il a conçu la forme des œuvres qui devaient ensuite être achevées au cours de l'année 1966. En tout, dix objets lumineux assemblés avec une boîte standard et une douille de porcelaine produisent une illumination kitsch révélant une image de la Vierge Marie. Tout compte fait, ces œuvres sont des objets très pratiques (ils font 28,9 cm. de haut) et peuvent être placés en divers endroits comme de petits autels familiaux. Le message de ces objets ne laisse aucun doute : non seulement l'artiste, avec acharnement, élève des lampes kitsch au statut d'objets d'art, mais il les combine aussi ironiquement avec une boîte de tomates, la marque *Pope* (« pape ») imprimée sur l'étiquette. De sorte que la Vierge se retrouve fichée au-dessus du successeur symbolique de son fils, réputé avoir été conçu de manière immaculée. Dans ce cas, *Pope* ne se réfère pas au Saint-Père, mais au producteur de « tomates entières pelées ». Flavin nous confronte à la question de l'apparence et de la réalité ou de la véritable croyance et la piété hypocrite. »⁴⁷³

⁴⁷² « Flavin's juxtaposition of words and objects removed from their usual contexts and associations here suggests a memory, in his earliest objects, of the historical legacy of cubist and dadaist collage. Although Flavin insisted that the connection between his work and dada was remote, this hindsight view overlooks his use of found objects starting in the late fifties — a formula that caused early viewers to cry « Duchamp ! » upon his work. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 97.

⁴⁷³ « Flavin, together with his wife Sonja, worked on a group of works entitled « East New York Shrines ». In 1962, he developed the shape of the works that were then to be completed through

Ce travail de montage d'éléments *ready-made* (boîtes de conserve, pots de fleur, ampoules électrique décoratives), le jeu avec une imagerie kitsch préexistante et le caractère ironique de la proposition font de ces œuvres des objets proches de la sensibilité *Neo-Dada*.

La suite des huit *Icons*, conçues et réalisées entre 1961 et 1964, procède en revanche d'une logique sensiblement différente, moins *Neo-Dada* et davantage inspirée par le radicalisme de l'abstraction suprématisiste de Malevitch et culture matérialiste de Tatline. Les *Icons* ressemblent moins à des objets que les « autels » : ces derniers étaient posés sur un socle ou un plan horizontal ; les « icônes » sont accrochées au mur, comme des tableaux. L'imagerie disparaît, mais le halo lumineux qui les enveloppe ainsi que les titres en forme de dédicace tendent à leur conférer un caractère votif. En les intitulant « icônes », Flavin fait référence à un temps où le peintre était moins considéré comme un artiste que comme un artisan, et à une portée hautement spirituelle de l'œuvre, réintroduite dans l'histoire des avant-gardes avec en particulier l'abstraction radicale et mystique de Malevitch.

Cette double relation de l'œuvre de Flavin aux icônes traditionnelles et au Constructivisme russe transparaît notamment dans un dessin de 1962, intitulé *Iconostases (for Icon I, II, III, and IV)*⁴⁷⁴ : le titre désigne le mur qui, dans l'espace liturgique orthodoxe, sépare l'espace des fidèles de celui où se tiennent les prêtres ; c'est aussi celui qui est orné par les icônes, jusqu'à parfois en être saturé. Mais les

1966. All in all, ten luminescent objects put together with a standard can and a porcelain bracket create kitschy illuminated light that reveals an image of the Virgin Mary. On balance, these works are very handy objects (they are 11 ^{3/8} in. high) and can be situated in various places serving as little family altars. The message of these objects is unmistakable : not only does the artist raise fiercely kitschy lamps to the status of works of art, he also combines them ironically with a can of tomatoes, the brand name « Pope » printed on the label. This way the Virgin is enthroned above the nominal successor of her son, who was purportedly conceived immaculately. In this case the « Pope » does not refer to the Holy Father but to the producer of « whole, peeled tomatoes ». Flavin confronts us with the question of appearance and reality or truthful belief and hypocritical piety. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 22.

⁴⁷⁴ Dan Flavin, *Iconostases*, 1962 (crayon sur papier ; 27,9 x 35,4 cm.) reproduit in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 21.

configurations choisies par Flavin dans son dessin⁴⁷⁵ renvoient plus directement aux expérimentations sur les possibilités d'investissement de l'espace par la peinture menée par plusieurs artistes Suprématistes et Constructivistes : Kasimir Malevitch, lors de la *Dernière exposition futuriste 0.10*, en 1915 à Petrograd ; Pavel Mansourov, qui concevait ses accrochages de tableaux en investissant également la totalité du mur ; Vladimir Tatline jouant avec les angles morts de l'exposition dans ses *Contre-reliefs d'angle* ; El Lissitsky et son *Proun Raum* de 1923.

Et en effet, les modalités de présentation des *Icons* évoluent entre 1963 et 1969 : après plusieurs expériences d'agencements différents, sous forme de dessins ou d'installation dans l'atelier, les *Icons* sont présentées, à l'occasion de la première exposition personnelle de l'artiste à la Kaymar Gallery⁴⁷⁶, sur une ligne horizontale, bord à bord, presque comme un polyptyque⁴⁷⁷.

Progressivement, chacune de ces pièces est considérée de manière individuelle et autonome. À la suite des accrochages réalisés sous le contrôle de l'artiste au cours de la seconde moitié des années 1960, les présentations actuelles des *Icons* prennent systématiquement le parti de les isoler comme des tableaux. Paradoxalement, c'est cet isolement qui, en « libérant » la lumière qu'elle émettent et qui déborde sur les mur, le sol et le plafond de la galerie, leur permet d'embrasser davantage l'espace dans sa globalité. Ce débordement de l'œuvre au-delà de ses limites matérielles correspond au mode d'exposition des œuvres en tubes fluorescents, qui, à partir de la seconde moitié des années 1960, prennent de plus en

⁴⁷⁵ D'autres dessins, légèrement antérieurs, laissent transparaître ces préoccupations concernant les possibilités d'associations d'*Icons* entre elles (certaines figurant sur ces dessins n'ont jamais été réalisées), et la capacité de ces agencements variés à investir l'espace d'exposition dans son ensemble : *Sketchbook Drawing*, 30 novembre 1961 ; *Sketchbook Drawing*, 20 mars 1962. Reproduits in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 11.

⁴⁷⁶ *Dan Flavin : Some Light*, Kaymar Gallery, New York (5-29 mars 1964). Il s'agit de la première exposition de Flavin comportant exclusivement des œuvres lumineuses : des *Shrines* disposés en vitrine, une suite d'*Icons*, ainsi que des œuvres en tubes fluorescents accompagnées des schémas correspondant.

⁴⁷⁷ Deux *Icons* (*Icon IV* et *Icon V*) sont toutefois présentées de manière isolée en janvier 1963, lors de l'exposition « New Work : Part I » à la Green Gallery, New York (8 janvier – 2 février 1963). Mais il s'agit d'une exposition collective, ce qui implique des compromis dans le parti-pris d'accrochage des œuvres.

plus en compte l'architecture de l'espace d'exposition, qui participe tout entier à l'expérience de l'œuvre.

Ce rapport au Constructivisme est encore plus clairement exprimé, dans un entretien radiophonique de Flavin avec Bruce Glaser en 1964⁴⁷⁸, deux ans après la publication du livre de Camilla Gray *The Great Experiment : Russian Art 1863-1922*. À la première question de Glaser, portant sur le rapport des trois artistes invités au Constructivisme Russe, Flavin répond :

« Jusqu'à présent, j'ai fait une tentative réfléchie d'équilibrer la lumière électrique silencieuse dans un ensemble décisif, ligne par ligne, et par ailleurs à l'intérieur de la boîte que forme la salle d'exposition. Cette décoration spectaculaire est fondée sur la jeune tradition d'une révolution plastique qui a saisi l'art russe il y a seulement quarante ans. Ma joie est de tenter de construire à partir de cette expérience « incomplète », comme j'ai jugé bon de le faire. *Monument 7*, en lumière fluorescente « blanc froid » évoque la mémoire de Vladimir Tatlin, le grand révolutionnaire, qui rêvait d'un art en tant que science. Il se présente, telle une injonction potentielle et éclatante, à la place de son dernier planeur, qui n'a jamais quitté la terre. »⁴⁷⁹

Le passé de séminariste de l'artiste et les dédicaces accompagnant pratiquement chacune des œuvres lumineuses de Flavin ont pu conforter des interprétations exclusivement « spiritalisantes » de son œuvre. L'examen des *Icons* révèle toutefois une tension produite entre la dimension spirituelle et mystique induite par

⁴⁷⁸ Cet entretien est celui au cours duquel Frank Stella et Donald Judd sont également interviewés sur la radio WBAI-FM (New York) en février 1964, dans le cadre d'une émission intitulée « New Nihilism or New Art ? ». Flavin étant peut être intervenu au cours de l'enregistrement, a demandé que sa contribution ne soit pas diffusée. La conversation entre Glaser, Stella et Judd a été retranscrite par Lucy R. Lippard, « Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser », *Art News*, septembre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 148-164.

⁴⁷⁹ « Thus far, I have made a considered attempt to poise silent electric light in crucial concert point to point, line by line and otherwise in the box that is a room. This dramatic decoration has been founded in the young tradition of a plastic revolution that gripped Russian art only forty years ago. My joy is to try to build from that 'incomplete' experience as I see fit. *Monument 7* in cool white fluorescent light memorializes Vladimir Tatlin, the great revolutionary, who dreamed of art as science. It stands, a vibrantly aspiring order, in lieu of his last glider, which never left the ground. » Dan Flavin, Interview with Bruce Glaser, 1964. Première publication sous le titre « The Artists Say » dans l'édition d'été du magazine *art Voices*, New York, 1965. Cité in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 26 (référence en note, p. 33, note #68).

cette appellation, et la matérialité de l'objet produit, qui comporte chaque fois un monochrome de format carré, dont le châssis est en épaisse saillie par rapport au mur. Les propos que l'artiste tient à leur sujet en août 1962 témoignent de cette tension recherchée :

« Mes icônes n'exaltent pas le Sauveur dans des cathédrales compliquées. Ce sont des concentrations construites célébrant des espaces dépouillés. Elles délivrent une lumière limitée. »⁴⁸⁰

À la différence des assemblages antérieurs de Flavin, les *Icons* exploitent davantage les propriétés de la lumière. En effet, dans *Barbara Roses* et *East New York Shrine*, les ampoules ne produisent qu'une lumière relativement faible, et en tout cas impropre à éclairer un espace, ce qui n'est pas le cas des icônes — en particulier lorsque sont utilisés des tubes fluorescents colorés, plus puissants qu'une simple ampoule à incandescence, et qui diffusent davantage de lumière autour de l'œuvre. Surtout, ces tubes fluorescents, tout comme les ampoules à incandescence colorées présentes dans certaines des *Icons*, évacuent l'imagerie *pop* véhiculée par les filaments décoratifs des ampoules de type *Flowerlite*, et privilégient la qualité de la lumière en tant que telle.

Néanmoins, certaines des icônes — *Icon VI (Ireland Dying) (to Louis Sullivan)* (1962-63)⁴⁸¹ et *Icon VIII (the Dead Nigger's Icon) (to Blind Lemon Jefferson)* (1962-63)⁴⁸² — comportent des lampes clignotantes, ce qui perturbe leur perception en fatiguant davantage le regard. Ces lampes jouent un rôle ambivalent : elles n'attirent pas l'attention sur l'éventuel débordement lumineux sur le mur, mais au contraire concentrent le regard sur l'œuvre, allant pourtant simultanément jusqu'à

⁴⁸⁰ « My icons do not raise up the blessed Saviour in elaborate cathedrals. They are constructed concentrations celebrating barren rooms. They bring a limited light. » Dan Flavin in *Three Installations in Fluorescent Light*, catalogue de l'exposition, Kunsthalle & Wallraff-Richartz Museum, Cologne, 1973, p. 83. Cité in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 10 et p. 31, note #14.

⁴⁸¹ Dan Flavin, *Icon VI (Ireland Dying) (to Louis Sullivan)*, 1962-63 (peinture à l'huile sur Masonite, douille en métal peint, globe de verre, ampoule à incandescence rouge et réflecteur clignotant ; 64,1 x 63,9 x 26 cm. (sans compter la lampe et sa douille) ; 65,4 x 65,2 x 26 cm. (lampe et douille comprises)) Collection Chinati Foundation, Marfa, Texas.

⁴⁸² Dan Flavin, *Icon VIII (the Dead Nigger's Icon) (to Blind Lemon Jefferson)*, 1962-63 (peinture à l'huile sur Masonite, douilles en porcelaine, interrupteurs à chaînette, ampoules à incandescence rouges, réflecteurs clignotants ; 71,1 x 71,1 x 25,7 cm.) Collection particulière, New York.

compromettre son unité visuelle dans *Icon VIII*, dont le clignotement des quatre ampoules placées dans les angles tronqués du châssis est désynchronisé.

Alors que dans ses « autels » (*Shrines*), l'utilisation de matériel électrique évoque l'usage qui en est parfois fait dans les décorations religieuses populaires, et exploite plutôt ses qualités d'image pouvant être associé à d'autres (le motif et la marque déposée sur l'étiquette d'une boîte de tomates en conserve par exemple), dans les *Icons*, la mise en œuvre répond davantage à une logique constructive. Ce glissement d'une esthétique *Neo-Dada* vers une esthétique « néo-constructiviste » peut aussi se mesurer à l'aune de l'œuvre d'un artiste comme Andy Warhol, qui, à la même époque, travaille la question de l'icône contemporaine. À l'opposé de Flavin, Warhol préserve et exploite les possibilités offertes par l'imagerie, en particulier dans *Gold Marilyn Monroe* (1962)⁴⁸³, et *Round Marilyn (Gold Marilyn)* (1962)⁴⁸⁴. Toutefois, la nature duchampienne des œuvres ultérieures de Flavin, exclusivement faites de tubes fluorescents, a fait l'objet de débats au sein de la réception critique de l'époque, en raison précisément des œuvres antérieures (tableaux-collages⁴⁸⁵, *Shrines* et *Icons*). Barbara Rose⁴⁸⁶, dans un article paru peu de temps après l'exposition du printemps 1964 à la Kaymar Gallery, considère les tubes fluorescents comme une variation, un développement des ready-mades de Marcel Duchamp, bien qu'elle signale qu'ils en diffèrent par leur signification essentiellement perceptuelle. En revanche, dans ses comptes-rendus des expositions de Flavin entre 1964 et 1966, Lucy Lippard⁴⁸⁷ dénie un quelconque héritage duchampien dans les tubes fluorescents. Elizabeth Baker⁴⁸⁸, sans doute induite en erreur par la visibilité plus

⁴⁸³ Andy Warhol, *Gold Marilyn Monroe*, 1962 (peinture acrylique, encre sérigraphique, peinture dorée et peinture aérosol sur toile ; 211,5 x 144,8 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

⁴⁸⁴ Andy Warhol, *Round Marilyn (gold Marilyn)*, 1962 (encre sérigraphique et peinture dorée sur toile ; deux toiles circulaires, 45,7 cm. de diamètre chacune) Collection Froehlich, Stuttgart (cat. rais. #284). Cette œuvre comporte tout de même une peinture entièrement monochrome sur l'une des deux toiles qui la composent.

⁴⁸⁵ Avant son exposition à la Kaymar Gallery, Flavin a présenté des aquarelles et des « constructions » à la Judson Gallery, New York, 8 mai – 5 juin 1961.

⁴⁸⁶ Barbara Rose, « New York Letter », *Art International*, vol. 8, n°5-6, été 1964, p. 80.

⁴⁸⁷ Lucy R. Lippard, « New York », *Artforum*, vol. 2, n°11, mai 1964, p. 54 (sur l'exposition à la Kaymar Gallery) ; « New York Letter », *Art International*, vol. 9, n°1, février 1965, p. 37 (sur l'exposition à la Green Gallery) ; « New York Letter : Off Color », *Art International*, vol. 10, n°4, avril 1966, p. 74.

⁴⁸⁸ Elisabeth C. Baker, « The Light Brigade », *Art News*, vol. 66, n°1, mars 1967, p. 54.

tardive des tendances « minimales », assigne au Pop Art, dans son rapport à la culture de masse, le rôle de catalyseur de l'emploi de la lumière — ce contre quoi Flavin s'inscrit en faux, répliquant que c'était la peinture, et non le Pop, qui avait joué ce rôle⁴⁸⁹. Et en 1968, Philip Leider⁴⁹⁰ considère quant à lui que l'expérience que fait le spectateur face à l'œuvre de Flavin est tellement agréable qu'il en a tendance à tendance à oublier la réalité la plus terre-à-terre : que tout ce matériel a été « acheté en magasin ».

Le caractère ready-made du matériau a permis à Flavin de se concentrer non sur la fabrication, mais sur les questions qui l'intéressaient vraiment, portant sur les possibilités d'un art de la lumière électrique — c'est-à-dire d'un art essentiellement concerné par des questions liées à la perception. Dans ce sens, non seulement il s'écarte radicalement des positions *Neo-Dada*, qui introduisent, *via* le ready-made, des jeu d'associations plus langagières que formelles ou perceptuelles. Mais Frances Colpitt montre aussi que l'emploi spécifique d'éléments *ready-made* par Flavin distingue le mode de conception de ses œuvres par rapport aux artistes dont il a été le plus fréquemment rapproché : Donald Judd et Sol LeWitt :

« En 1961, peu de temps après l'achèvement des peintures avec des boîtes écrasées fixées dessus, il a commencé à prendre des notes à propos d'un « art de la lumière électrique ». En réfléchissant d'abord en termes de matériaux, et secondairement à la forme qu'ils devraient prendre, il diffère d'artistes comme Judd qui ont été principalement concernés par des questions formelles. Les *Icons* de 1962 de Flavin dérivent des reliefs, les lumières électriques remplaçant les boîtes en fer-blanc. L'élimination du support pour les tubes fluorescents en 1963 a libéré la lumière de son héritage Dada et la *réalité* du matériau est considérée comme un acquis. C'est le choix initial d'un produit industriel, et non ce qu'il en fait, qui le distingue de Judd et LeWitt. »⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Dan Flavin, « Some Other Comments... More Pages from a Spleenish Journal », *Artforum*, vol. 6, n°4, décembre 1967, p. 21.

⁴⁹⁰ Philip Leider, « The Flavin Case », *New York Times*, 24 novembre 1968, sec. 2, p. 27. Mentionné par Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 13.

⁴⁹¹ « In 1961, shortly after completing the paintings with attached crushed cans, he began making notes for « electric light art ». By thinking in terms of materials first, and the form they ought to take secondly, he differs from artists like Judd who were primarily concerned with (p14) formal issues. Flavin's *Icons* of 1962 follow from the reliefs, with electric lights replacing the tin cans. The elimination

Aussi, bien que l'œuvre tridimensionnelle et lumineuse de Flavin provienne de sa pratique antérieure de la peinture, il est plus proche, dans sa manière d'envisager la forme à partir du matériau et de ses propriétés, d'un sculpteur comme Carl Andre — ce dernier se distinguant toutefois du premier par le fait qu'il n'a jamais choisi *a priori* un seul et unique matériau comme base de son œuvre.

L'abandon de l'imagerie confère une place de premier plan aux matériaux, couleurs, textures employés ; Flavin, qui se charge de la fabrication, y apporte un soin tout particulier :

« Toutes les icônes sont fabriquées avec une grande habileté, avec un savoir-faire particulièrement visible au verso »⁴⁹²

En effet, comme le révèlent les photographies publiées dans le catalogue consacré aux *Icons*, l'intérieur en forme de boîte des *Icons* permet de comprendre comment l'artiste les a fabriquées :

« Une structure robuste maintenue par de la colle et des vis, constituée de tasseaux de pin, supporte la partie avant et les côtés des boîtes rectangulaires, qui sont en général faites de panneaux de fibres de type Masonite, et peintes à l'huile ou à l'acrylique sur une préparation au Gesso. »⁴⁹³

Curieusement, c'est précisément le soin excessivement précautionneux apporté à la fabrication qui trahit son caractère « amateur » : le nombre et l'épaisseur des entretoises des châssis sont trop importants par rapport au format plutôt restreint des *Icons* — ces entretoises sont emboîtées les unes dans les autres, collées et vissées sur le panneau de fibres constituant la face avant de l'œuvre ; en outre, des platines et des équerres métalliques viennent inutilement consolider le tout.

of the support for the fluorescent tubes in 1963 freed the light from its Dada ground, and the *fact* of the material is taken for granted. It is the initial choice of an industrial product, not what he does with it, that distinguishes him from Judd and LeWitt. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 13-14.

⁴⁹² « All the icons are made with great skill, with the craftsmanship particularly evidenced on the reverse » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 10.

⁴⁹³ « A robust structure held together by glue and screws and consisting of pine (p11) struts supports the front and the narrow sides of the rectangular boxes, which tend to be made of Masonite fiberboard and are painted with oil or acrylic on a Gesso ground. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 10. Dans les trois dernières *Icons*, la peinture est toutefois appliquée directement sur le panneau de fibres non préparé.

« Il faut préciser que tout le travail électrique pour les icônes était exécuté par Sonja Flavin, l'épouse de l'artiste à cette époque. »⁴⁹⁴

Cet aspect du travail est aussi conforme à ce que l'on peut attendre d'un bon bricoleur (en l'occurrence, d'une bonne bricoleuse) : un électricien professionnel aurait sans doute davantage maintenu les câbles de façon à ce que leurs extrémités ne risquent pas glisser des dominos et des douilles. Mais les montages d'origine ont manifestement été réparés et modifiés au fil du temps, certains éléments remplacés, d'autres ajoutés (notamment des adaptateurs et convertisseurs pour que les œuvres puissent être raccordées à un circuit électrique européen) — tout cela brouille quelque peu la perception de la configuration initiale des branchements.

Dans plusieurs exemples d'*Icons*, il est évident que les dimensions du matériel électrique ont déterminé, au moins partiellement, les dimensions ou les proportions de l'œuvre (comme c'est le cas, chez Donald Judd, de plusieurs peintures avec inclusion d'objet et de certaines des premières œuvres tridimensionnelles). Dans *Icon I (the Heart) (to the Light of Sean McGovern Which Blesses Everyone)* (1961-62)⁴⁹⁵ et *Icon III (Blood) (the Blood of a Martyr)* (1962)⁴⁹⁶, le côté du carré formé par le plan monochrome est donné par la longueur du support du tube fluorescent, tandis que dans *Icon VII (Via Crucis)* (1962-64)⁴⁹⁷, le tube fluorescent a déterminé la longueur, et par conséquent l'inclinaison, de la ligne de coupe du chanfrein dans l'angle supérieur droit châssis. D'après ce que montrent les photographies, il semble que le diamètre de la douille de porcelaine servant de support à l'ampoule a dicté l'épaisseur du châssis — une douzaine de centimètres — de *Icon II (the Mystery) (to*

⁴⁹⁴ « It should be noted that all electrical work for the icons was done by Sonja Flavin, the artist's wife at the time. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 31, note #16.

⁴⁹⁵ Dan Flavin, *Icon I (the Heart) (to the Light of Sean McGovern Which Blesses Everyone)*, 1961-62 (peinture à l'huile sur gesso sur aggloméré et pin, tube fluorescent rouge et son support ; 73,7 x 63,8 x 11,9 cm.) Collection Stephen Flavin.

⁴⁹⁶ Dan Flavin, *Icon III (Blood) (the Blood of a Martyr)*, 1962 (peinture à l'huile et linoléum sur gesso acrylique, sur support de Masonite et pin, ampoule à incandescence rouge, et tube fluorescent rouge ; 86,7 x 63,5 x 14,9 cm. (tube fluorescent et ampoule compris)) Collection Chinati Foundation, Marfa, Texas.

⁴⁹⁷ Dan Flavin, *Icon VII (Via Crucis)*, 1962-64 (peinture acrylique sur aggloméré et tube fluorescent blanc « lumière du jour » ; 71,1 x 71,1 x 25,7 cm.) Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York.

John Reeves) (1961)⁴⁹⁸. Dans *Icon V (Coran's Broadway Flesh)* (1962)⁴⁹⁹, le même diamètre, multiplié par le nombre de douilles identiques (sept) définit la longueur des côtés du châssis.

En dépit de son caractère concentré dans le temps, le corpus des *Icons* ne peut toutefois pas véritablement être considéré comme un ensemble, encore moins comme une série. En effet, entre 1961 et 1963, Flavin réalise un très grand nombre d'esquisses pour des projets d'*Icons* : la plupart n'a jamais été fabriquée. L'ensemble des *Icons* restées à l'état de projet est donc beaucoup plus important que celui rassemblant celles qui ont été fabriquées, comme le rappellent Corinna Thierolf et Johannes Vogt :

« Ainsi, le groupe des huit *Icons* réalisées est seulement la partie visible de l'iceberg, il faut chercher le corpus des œuvres dans leur ensemble parmi les multiples configurations de croquis rapides et d'études détaillées. »⁵⁰⁰

Flavin poursuit cependant ces recherches jusqu'en 1964-65, et dessine de nouvelles *Icons* qui ne seront elles non plus jamais fabriquées, après avoir conçu *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*⁵⁰¹, sa première pièce n'étant pas un objet fabriqué par ses soins, mais un simple tube électrique fluorescent et son support.

« On sait pourtant qu'aucune des icônes conçues après le 25 mai 1963 n'a été réalisée. Flavin a consacré tous ses efforts à la nouvelle approche offerte par le simple usage des tubes fluorescents tels quels. »⁵⁰²

⁴⁹⁸ Dan Flavin, *Icon II (the Mystery) (to John Reeves)*, 1961 (peinture à l'huile sur gesso sur aggloméré et pin, douille en porcelaine, interrupteur à chaînette, ampoule à incandescence orange « Firelogs Vacuum » ; 76,2 x 63,8 x 11,9 cm.) Collection Stephen Flavin.

⁴⁹⁹ Dan Flavin, *Icon V (Coran's Broadway Flesh)*, 1962 (peinture à l'huile sur gesso sur aggloméré, douilles en porcelaine, interrupteurs à chaînette, ampoules « bougies » à incandescence en verre clair ; 105,9 x 105,9 x 25,1 cm.) Collection particulière, New York.

⁵⁰⁰ « The group of the eight *icons* realized is thus only the tip of the iceberg, the body of the work as a whole is to be sought in the many-part structures of fleeting sketches and detailed studies. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres 2009, p. 11.

⁵⁰¹ Dan Flavin, *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, 1963 (tube électrique fluorescent de couleur jaune, accroché en diagonale ; longueur du tube : 244 cm.) édition de trois exemplaires. Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York.

⁵⁰² « Yet it is telling that none of the icons devised after May 25, 1963 were actually realized. Flavin dedicated all his efforts to the new approach offered by simply using fluorescent tubes on their own. »

Au sein des huit *Icons* fabriquées, trois présentent des particularités qui méritent d'être signalées, dans la mesure où elles peuvent annoncer une part de l'évolution à venir du travail de Flavin : *Icon VIII*, que le clignotement désynchronisé des quatre ampoules placées sur les angles coupés rend difficile à percevoir en tant que forme stable et met l'accent sur la perception de la lumière en tant que telle ; *Icon V*, plus grande que les autres et dont les lumières débordent largement sur chacun des quatre côtés ; et *Icon IV*, sur laquelle nous allons nous attarder davantage.

Icon IV est en effet d'un format presque deux fois plus important que les *Icons* précédentes, et diffère en termes de matérialité par rapport aux trois premières *Icons* comme aux trois dernières : sa surface présente une texture complètement différente, puisqu'il ne s'agit plus ici de panneaux de Masonite peints, mais d'un plaquage de Formica blanc — c'est la première fois dans l'œuvre de Flavin, qu'apparaît une surface parfaitement lisse, vierge de toute trace d'exécution manuelle. Il faut toutefois préciser que l'œuvre visible aujourd'hui est une seconde version, réalisée avec l'accord de l'artiste en 1969 à l'occasion de l'exposition de Flavin au Musée d'Ottawa. En effet, la version originale, achevée vers la mi-juillet 1962 (comme les dessins⁵⁰³ et en particulier un diagramme à l'échelle 1 daté du 14 juin 1962⁵⁰⁴ permettent de l'établir), est endommagée lors d'une exposition à la Green Gallery en janvier 1963, et ensuite détruite. Il n'y a aucune certitude que la seconde version (1969) soit une copie conforme de la première (1962) : mais sur le diagramme de juin 1962, la surface blanche est matérialisée par un réseau orthogonal et serré de courts traits de craie grasse ; sur le fond brun du papier, ces tracés confèrent à la surface une texture tramée, qui rappelle celle des autres *Icons* peintes à la main, davantage que celle, parfaitement lisse, du Formica — ce qui pourrait correspondre à la texture initiale de la surface de la version de 1962 :

Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 31, note #21.

⁵⁰³ Dan Flavin, *Sketchbook Drawing*, 23 février 1962 (crayon page de carnet) ; *Untitled*, 18 juillet 1962 (crayon sur papier ; 27,9 x 35,4 cm.). Œuvres reproduites in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 14.

⁵⁰⁴ Dan Flavin, *Full-Scale Diagram for Icon IV*, 1962 (14 juin 1962), (craie grasse blanche et crayon sur papier brun ; 135,7 x 166 cm.) Œuvre reproduite in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 14.

« Selon Sonja Flavin (conversation du 10 octobre 2007), nous pouvons supposer que la première version était d'une apparence plus manuelle, et qu'il est tout à fait probable qu'un matériau différent a été employé. C'est certainement le verso de l'œuvre qui diffère de la façon la plus frappante des autres *Icons*. Manifestement conçus pour une fabrication commode et rapide, les cinq morceaux de Formica sont joints ensemble sur leurs bords par de simples bandes, ce qui contraste totalement avec la méthode de construction complexe de Flavin, avec des châssis en croix en bois de pin. L'approbation par Flavin, plusieurs années plus tard, envers une reproduction de l'œuvre non exécutée par lui reflète le changement continu de sa méthode de travail pendant les années 1960. Il a progressivement renoncé à fabriquer ses œuvres (dans le cas des tubes fluorescents le câblage, etc). »⁵⁰⁵

En outre, le modèle de tube fluorescent utilisé dans *Icon IV* a lui aussi fait l'objet d'un changement de parti-pris de la part de Flavin : ayant d'abord choisi, pour la reconstruction de 1969, un tube fluorescent de couleur « blanc froid », il se rend compte que celui-ci ne produit pas un contraste satisfaisant avec la surface du Formica ; il opte donc finalement pour un tube fluorescent « lumière du jour », pour produire un contraste léger⁵⁰⁶. Tous ces éléments de descriptions correspondent à la version de 1969, puisqu'il n'est pas possible de déterminer avec certitude quels sont les matériaux qui composent la version originale détruite :

« Il est possible que la version originale ne présentait pas de parties en Formica, mais était fabriquée de la même manière que les sept autres *Icons*. Il n'y a aucune autre options ici que de se référer à la seconde version de l'œuvre exécutée en 1969 et autorisée par Dan Flavin. »⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ « According to Sonja Flavin (conversation, Oct. 10, 2007), we can assume that the first version was more manual in appearance, and that quite possibly different material was used. The reverse of the work most certainly differed strikingly from the other *icons*. Highly geared to practical and swift production, the five Formica parts are joined together at the edges by straightforward strips, contrasting totally with Flavin's elaborate construction method with pinewood cross beams. Flavin's approval several years later for a reproduction of the work not then made by him reflects the continuous change in his method of working throughout the 1960s. He increasingly gave up actually producing his works (in the case of the fluorescent tubes the cabling etc.). » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 31, note #30.

⁵⁰⁶ Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 31, note #31 ; et catalogue de l'exposition, Musée d'Ottawa, 1969, p. 142.

⁵⁰⁷ « It is possible that the original version did not use Formica sections but was made in a manner similar to the other seven icons. There is no option here other than to refer to the second version of

On peut supposer que Flavin commence à s'intéresser, dès le milieu de l'année 1962, aux possibilités matérielles et techniques de distanciation vis-à-vis du caractère « manuel » des *Icons* en bois, peintes à la main. Rien ne permet toutefois d'étayer sérieusement cette hypothèse, car les *Icons* fabriquées après *Icon IV* présentent la même surface peinte irrégulière que les précédentes. En outre, si une œuvre marque précisément le moment de revendication d'une telle distanciation, c'est moins *Icon IV* (dans sa version de 1962) que *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, réalisée, comme son titre l'indique, près d'un an après *Icon IV*. Le choix du Formica blanc, en 1969, correspond sans doute à la fois mieux à la visée initiale de l'œuvre (la commémoration de la disparition prématurée du frère de l'artiste) et au complet retrait de Flavin par rapport au processus de fabrication de ses œuvres — retrait justement initié par *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, un simple tube fluorescent standard, et son support, fixé en diagonale sur le mur.

À partir de cette œuvre en effet, Flavin se détourne de la méthode de travail adoptée pour les *Icons* — une méthode qui aboutit, à partir de l'assemblage de matériaux hétérogène (bois, peinture, lumière) à la production d'images. Il adopte une attitude plus radicale, comme il l'indique dans son *Autobiographical Sketch* :

« À partir d'un schéma récent, j'ai proclamé la « diagonale de l'extase personnelle » (*The Diagonal of May 25, 1963*), une applique ordinaire longue de huit pieds (environ 244 cm.) avec un tube fluorescent de n'importe quelle couleur disponible dans le commerce. En premier, j'ai choisi « l'or ». »⁵⁰⁸

Si la référence à la couleur « or » dans le texte et le dessin qui y correspond⁵⁰⁹ fait le lien avec la thématique des « icônes », de même que la première version de l'œuvre, effectivement en couleur « or », *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, Flavin opte finalement pour un choix plus « matérialiste », moins

the work made in 1969 and authorized by Dan Flavin. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 31, note #32.

⁵⁰⁸ « From a recent diagram, I declared the diagonal of personal ecstasy (the diagonal of May 25, 1963), a common eight-foot strip with fluorescent light of any commercially available color. At first, I chose 'gold' » Dan Flavin, cité in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 23 (citation originale in catalogue d'exposition, Cologne, 1973, p. 87).

⁵⁰⁹ *The Diagonal of Personal Ecstasy*, 1963 (crayon sur papier ; 7,6 x 12,5 cm.), reproduction in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 23.

symbolique, lors de la première présentation de cette œuvre au Wadsworth Atheneum en janvier 1964. Il choisit alors un tube fluorescent blanc « lumière du jour », mais conserve le titre et la dédicace. Ce choix est à l'évidence lié à la thématique de l'exposition, puisqu'il s'agit de *Black, White, and Gray*, organisée par Samuel Wagstaff, Jr. Pour la seconde présentation de l'œuvre, en mars de la même année à la Kaymar Gallery, le tube fluorescent est d'une couleur « blanc froid », le titre est toujours *The Diagonal of May 25, 1963*, mais l'œuvre est cette fois dédiée à Robert Rosenblum. Ces dédicaces sont les seuls éléments « personnels » et émotionnels dans les œuvres en tubes fluorescents où la « main » de l'artiste est absente. Le choix du dédicataire survient tantôt après la conception de l'œuvre, tantôt simultanément, comme pour la pièce d'angle *Monument 4 for Those who Have Been Killed in Ambushes (to P. K. who Reminded Me about Death)* (1966)⁵¹⁰ — ici la dédicace introduit un sujet et presque une forme de narration.

Dans le cas de *The Diagonal*, l'évolution du titre traduit aussi la volonté d'une prise de distance accrue entre l'artiste et son œuvre : entre le moment de conception de l'œuvre et celui de sa première exposition publique, on passe en effet du très intime *The Diagonal of Personal Ecstasy* au plus factuel *The Diagonal of May 25, 1963*.

Cette distance et la volonté de s'en remettre aux choses elles-mêmes sont également exprimées dans la dédicace à Willam d'Ockham de *The Nominal Three* (1963)⁵¹¹ : au XII^{ème} siècle, opposé à Thomas d'Aquin, le Franciscain William d'Ockham prétendait, selon l'ancien séminariste Flavin, que :

« La réalité existe seulement dans des choses individuelles et les universaux sont simplement des signes abstraits. Cette vue l'a poussé à exclure une question comme celle de l'existence de Dieu de la connaissance intellectuelle, la ramenant exclusivement à la foi. »⁵¹²

⁵¹⁰ Dan Flavin, *Monument 4 for Those who Have Been Killed in Ambushes (to P. K. who Reminded Me about Death)*, 1966 (tubes fluorescents rouges ; pièce d'angle : 244 x 244 cm.) édition de trois exemplaires. Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York.

⁵¹¹ Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963 (tubes fluorescents blanc froid ; hauteur : 244 cm.) édition de trois exemplaires. Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York.

⁵¹² « reality exists solely in individual things and universals are merely abstract signs. This view led him to exclude question such as the existence of God from intellectual knowledge, referring them to faith alone. » Extrait d'une lettre de Dan Flavin à Mel Bochner, 1^{er} novembre 1966, cité in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 25.

Pourtant, au tout début des années 1960, Dan Flavin (à la différence de Carl Andre) ne manifeste pas encore ce désir de distance. Il organise son activité artistique à partir d'un espace d'atelier relativement classique, sur Washington Street « au cœur de l'ancien quartier du marché de viande en gros de Manhattan, sur le West Side, juste en-dessous de la 14^{ème} Rue, et tout près des quais de l'Hudson River »⁵¹³. Il y construit lui-même les *Shrines* et les *Icons* — le câblage électrique des premiers comme des secondes étant toutefois confié à son épouse Sonja. Le processus de production des *Icons* révèle aussi un certain nombre de décisions esthétiques arbitrairement prises par l'artiste (la longueur du tube fluorescent ne détermine pas celle du côté de *Icon IV* par exemple), et de changements entre les dessins ou diagrammes plus aboutis et l'aspect final des œuvres. Flavin prend donc des décisions au cours du processus de fabrication lui-même : un dessin détaillé d'*Icon VI (Ireland Dying)*⁵¹⁴ mentionnant le titre et des indications techniques, montre que Flavin a finalement modifié la découpe de l'angle inférieur gauche⁵¹⁵. Un autre dessin de 1963⁵¹⁶ pour une *Icon* dédiée à Morris Louis, mais non réalisée, montre un carré noir dont deux des angles opposés sont garnis chacun d'une ampoule, et reliés entre eux par un tube fluorescent traversant en diagonale le plan monochrome noir⁵¹⁷.

À partir de l'exposition à la Green Gallery en novembre 1964, qui consiste en une installation d'œuvres exclusivement composées de tubes fluorescents non modifiés⁵¹⁸, le rapport de Flavin à l'atelier évolue. Si l'artiste conserve son atelier, il

⁵¹³ Dan Flavin, « ...dans la lumière du jour ou le blanc froid ; Une esquisse d'autobiographie » (1964-1969), cité in *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 191.

⁵¹⁴ Dan Flavin, *Icon VI (Ireland Dying)*, 1962 (pastel et crayon sur papier ; 27,9 x 35,6 cm.) Reproduit in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 17.

⁵¹⁵ Dan Flavin, *Icon VI (Ireland Dying) (to Louis Sullivan)*, 1962-63 (peinture à l'huile sur Masonite, douille en acier peint, cabochon de verre, ampoule à incandescence rouge et disque clignotant ; 65,4 x 65,2 x 26 cm. lampe comprise).

⁵¹⁶ Daté du 28 juin 1963. Reproduit in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 18.

⁵¹⁷ Cette configuration fait directement référence à une peinture de Morris Louis intitulée *No End*, 1962 (résine acrylique (Magna) sur toile ; 160 x 160 cm.) Collection Estate of the Artist.

⁵¹⁸ Une œuvre semble marquer le passage des *Icons* aux lumières fluorescentes : il s'agit de *One of May 27, 1963*, 1963-64 (tube fluorescent et dix ampoules à incandescence rouges, douilles en

l'utilise davantage comme un bureau de conception que comme un atelier de fabrication : d'une part, il n'y a plus rien à « fabriquer », puisque les œuvres de Flavin sont constituées de matériel électrique standard⁵¹⁹ ; d'autre part, l'attention de l'artiste se reporte sur les conditions d'exposition plutôt que sur celles de la fabrication — la galerie, le centre d'art ou le musée devenant les endroits où les pièces sont réalisées, à partir des plans établis par l'artiste dans son bureau :

« Flavin a conçu l'exposition de la Green Gallery comme une installation, produisant à l'avance plusieurs schémas pour l'exposition. Si le fait que cette transition ait eu lieu à la Green Gallery, identifiée à une esthétique de l'installation, n'est sans doute pas une coïncidence, il est vrai que Flavin s'était orienté dans cette direction depuis quelque temps. »⁵²⁰

Enfin, une donnée économique doit être prise en compte : Flavin, alors en début de carrière, n'a pas les moyens d'acquérir l'ensemble du matériel électrique nécessaire à la réalisation de ses pièces, et pour chaque exposition, fait parvenir à la galerie ou au musée l'ensemble des caractéristiques techniques des œuvres, le nombre, les dimensions et les couleurs des tubes fluorescents nécessaires, ainsi que les éventuelles modifications à effectuer dans l'espace architectural. Toutes les pièces

porcelaine, sur acrylique sur aggloméré et pin ; 122 x 20 x 16,5 cm.) Collection Howard et Donna Stone. Dans cette œuvre, la « boîte » en bois, supportant l'applique du tube fluorescent et les douilles des ampoules, épouse les dimensions de l'applique au point que les douilles semblent directement fixées dessus.

⁵¹⁹ Flavin s'est intéressé aux possibilités offertes par les tubes au néon, mais il renonce à les utiliser car il sont trop coûteux (cf. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 100). Les tubes fluorescents sont bien meilleur marché, et plus faciles à se procurer. En outre, les tubes fluorescents se présentent déjà dans des dimensions et des couleurs standard, alors que les tubes au néon, utilisés pour la fabrication d'enseignes lumineuses, doivent être façonnés suivant la forme désirée, et offrent une large gamme de coloris. Le fait que Flavin cherchait alors à prendre ses distances avec les problèmes de fabrication a certainement joué un rôle déterminant dans sa préférence pour les premiers, au détriment des seconds.

⁵²⁰ « Flavin conceived the Green Gallery show as an installation, producing several diagrams for the exhibit in advance. While it does not seem coincidental that Flavin made this transition at Green, a gallery identified with an installation aesthetic, it is true that he had been moving in this direction for some time. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 100. Un schéma de la galerie avec la projection de l'installation est reproduit p. 101 (*Untitled (Green Gallery)*, (crayon sur papier), 1964.

sont « réalisées » sur place — c'est-à-dire fixées aux emplacements prévus et raccordées à l'alimentation électrique.

Les premières expositions personnelles, en 1964-1965 à la Kaymar Gallery et à la Green Gallery, sont « montées », comme c'est souvent le cas chez les jeunes artistes, par Flavin lui-même, son épouse Sonja qui prend en charge toute l'installation électrique, et quelques amis artistes. Pour ses installations ultérieures, il s'appuie sur les techniciens embauchés directement par les galeries pour les montages d'expositions :

« James Ballard, devenu par la suite architecte, a été souvent employé par les galeries du 420, West Broadway à New York (les galeries Leo Castelli, Sonnabend et John Weber) pour installer un grand nombre de leurs expositions entre 1971 et 1982. Il se souvient avoir installé plusieurs expositions de Flavin assez complexes, en travaillant à partir d'instructions verbales concernant la position des tubes ; c'est à lui qu'il revenait de régler bon nombre des détails techniques. Il dit avoir été guidé par la « méthode Leo », qui voulait que les œuvres soient présentées de la manière la plus nette, régulière et uniforme possible. Flavin, que Ballard décrit avec respect comme l'artiste « le moins interventionniste » avec lequel il lui ait été donné de travailler, venait à la fin et corrigeait les détails. »⁵²¹

S'il fait lui-même ponctuellement appel à des techniciens ou des jeunes artistes pour l'aider à installer ses œuvres jusqu'au milieu des années 1970, ce n'est qu'en 1977 que Flavin engage à plein-temps un chef d'atelier, Robert Skolnik, qui réalise l'ensemble des œuvres et supervise leur installation :

« Skolnik, qui avait reçu une formation artistique et été manutentionnaire au Whitney Museum of American Art, noua des relations de travail étroites avec Flavin. C'était un artisan méticuleux et, soutenu en cela par Flavin, il se montrait perfectionniste. Les appliques étaient recouvertes d'une seconde couche de peinture blanche afin d'obtenir une finition plus nette et plus durable (même si les étiquettes syndicales disparaissaient parfois), et elles faisaient l'objet d'une inspection à la fabrique avant la livraison. Dans le cas de certaines commandes, notamment celle de la gare de Grand Central à New York, Skolnik a surpris l'assemblage d'appliques fabriquées sur mesure selon les instructions données par Flavin. Il a également fait faire des caisses

⁵²¹ Tiffany Bell, « La lumière fluorescente comme art », *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 116.

d'expédition spécifiques destinées aux œuvres éditées qui avaient trouvées acquéreur. »⁵²²

Il est à la fois surprenant et compréhensible que la complète délégation de la réalisation intervienne chez Flavin si tard après le premier exemple d'œuvre consistant en un simple tube fluorescent et son support, installés « tels quels » sur le mur. Surprenant, car dès lors que Flavin choisit son matériau, la lumière électrique sous forme de tubes fluorescents standard, il devient essentiellement un concepteur et la réalisation peut être d'emblée déléguée à n'importe quel électricien à qui l'on confierait les plans d'installation. Compréhensible, car une telle organisation du travail — recourant à la sous-traitance — implique évidemment des coûts supplémentaires, ce que l'artiste ne peut certainement pas assumer avant le milieu des années 1970, date à laquelle son œuvre (comme celle des autres « minimalistes ») fait désormais l'objet non seulement d'une reconnaissance critique, mais aussi — et surtout — d'un intérêt suffisant chez les collectionneurs privés et institutionnels d'art contemporain.

À défaut de pouvoir tout de suite mettre cette idée en pratique, Flavin peut rapidement envisager de déléguer tout le travail d'installation : en effet, l'essentiel des décisions est pris en amont : un matériau unique (les tubes fluorescents et leur support), quatre longueurs différentes (et quatre diamètres différents pour les appliques circulaires), dix couleurs de lumière. Le matériel est en général acheté auprès d'un revendeur local, et doit, autant que possible, conserver les étiquettes qui y sont apposées ; Flavin préfère employer des tubes de 3,8 cm. de diamètre, à embouts découverts en aluminium plutôt qu'en plastique noir ; il privilégie les modèles d'appliques dont les lignes sont les plus simples et nettes, ce qui lui permet d'ajuster plus précisément et étroitement les modules composant ses pièces. Concernant l'installation proprement dite, outre le schéma spécifique à chaque pièces, elle obéit à quelques règles simples : les câbles électriques sont dissimulés lorsque c'est possible ; sinon, ils doivent pendre à gauche (sauf si l'inverse produit un effet plus net) ; les œuvres sont — sauf cas particuliers — installées au ras du sol, ou juste au-dessus des plinthes. Ainsi que l'écrit Tiffany Bell :

⁵²² Tiffany Bell, « La lumière fluorescente comme art », *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 119.

« Même si l'essentiel était réglé en amont, le processus d'« exposition » de Flavin impliquait une part d'expérimentation, surtout au début de sa carrière. C'est généralement dans la galerie qu'il voyait ses installations lumineuses pour la première fois, s'intéressant alors à la façon dont les couleurs se mélangeaient, jugeant du rendu de telle ou telle construction, etc. Bien qu'il fût exclu, pour des raisons financières et par manque de temps, de procéder à des changements majeurs, des modifications limitées, portant sur la couleur d'un tube ou, parfois, la position d'une applique, étaient possibles. »⁵²³

Non seulement la méthode de travail de Flavin implique un part de hasard, car s'il peut les anticiper, il ne découvre les effets de ses agencements de tubes fluorescents colorés qu'un fois que l'installation est réalisée, mais elle est soumise à plusieurs contingences — surtout à partir des années 1970, lorsque son œuvre acquiert une visibilité internationale : d'abord, le type de matériel disponible auprès des fournisseurs les plus proches ; ensuite — et surtout — les différences entre les standards américains et les standards européens : par exemples, les appliques de 244 cm. qu'il utilise aux Etats-Unis ne sont pas disponibles en Europe (où elles mesurent 150 cm.). Aussi une même œuvre est susceptible de se matérialiser différemment suivant le lieu où elle est exposée.

En outre, une même œuvre peut faire l'objet de matérialisations multiples et simultanées — c'est-à-dire, comme l'indique Tiffany Bell, que Flavin commence à « éditer » ses œuvres en tubes fluorescents dès 1966, à l'occasion de sa première exposition en Europe, à la galerie Rudolf Zwirner⁵²⁴. La demande du marché s'accroissant, Flavin y répond en multipliant le nombre d'exemplaires d'une même œuvre : *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, de couleur jaune doré, compte ainsi neuf versions différentes (l'une d'elles, exposée en 1964 à la Kaymar Gallery, dédiée à Robert Rosenblum, est de couleur blanc froid). Les sept autres versions, qui n'ont pas de dédicataire, correspondent aux différentes couleurs

⁵²³ Tiffany Bell, « La lumière fluorescente comme art », *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 117.

⁵²⁴ Tiffany Bell, « La lumière fluorescente comme art », *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 119.

habituellement utilisées par Flavin. Seules la longueur et la disposition du tube en diagonale à partir du sol, sont des données constantes de l'œuvre.

Le fait de travailler à partir de matériaux standard, et d'éditer des multiples (à trois ou cinq exemplaires) a très vite conduit Flavin à inventorier et documenter ses œuvres, avec l'aide de son épouse. Avant de revenir sur ce point, précisons que dès les *Icons*, on peut observer avec quel soin particulier Flavin consigne les informations concernant les matériaux et les couleurs employés. En effet, outre leur format carré, les dimensions (pour sept d'entre elles) et l'association d'un monochrome et de lumière électrique :

« Une autre caractéristique qu'elles (les *Icons*) partagent toutes est la documentation de l'œuvre par Flavin. Les étiquettes au dos des pièces mentionnent non seulement, dans une écriture soignée, le titre et l'œuvre en question, mais inventorient aussi précisément les matériaux utilisés, mentionnant même parfois la référence exacte de la peinture employée, et dans le cas des tubes fluorescents ajoutant même « ACHETE CHEZ MACY'S ». Toutes ces caractéristiques sont inscrites en lettres capitales, ce qui suggère presque que Flavin voulait se prémunir contre toute mystification concernant ses *Icons*. Son intention était clairement d'énumérer chaque étape intervenant dans la production et tous les matériaux employés, en complète conformité avec le *credo* qu'il a formulé plus tard de cette façon : « c'est ce que c'est, pas autre chose ». »⁵²⁵

Cette caractéristique singulière apparaît dans le récent ouvrage consacré aux *Icons* par Corinna Thierolf et Johannes Vogt, dans lequel figurent des photographies du verso de ces pièces, évidemment invisible dans les conditions habituelles d'exposition. Outre le fait que ces photographies permettent de comprendre comment sont construites ces œuvres (menuiserie et câblage électrique), et font effectivement apparaître les étiquettes apposées à partir de 1963 par Flavin (parfois

⁵²⁵ « Another overarching feature they all share is Flavin's painstaking documentation of the work. The labels on the backs not only state in careful handwriting the title and size of the particular work, but also list precisely the material used, in part even stating the exact paint used, and in the case of the fluorescent tubes even adding « PURCHASED AT MACY'S DEP'T STORE ». All entries are made in upper-case letters, which almost suggests that Flavin wanted to pre-empt any mystification as regards his *icons*. His intention was clearly to enumerate each individual step in the production and all the materials used, fully in line with the creed he later formulated as « it is what it is and it ain't nothin'else ». » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 11.

de simples morceaux de rubans adhésif en papier beige), et sur lesquelles figurent, écrites à la main en lettres capitales, les données matérielles et techniques propres à chacune des œuvres. Grâce à elles, on apprend que *Icon I*, réalisée en 1961, est repeinte l'année suivante en « CAD. RED LGT » c'est-à-dire en rouge cadmium clair. La mention « PANORAS » figurant juste avant la couleur de la peinture reste assez énigmatique, car il ne semble pas s'agir d'une marque déposée de peinture ; en revanche, une galerie new-yorkaise porte encore ce nom à la fin des années 1950. Située au 62 West 56th Street, il s'agit de la galerie où Donald Judd a exposé ses peintures pour la première fois en 1957 — en revanche, nous n'avons trouvé aucune trace d'une exposition personnelle de Flavin dans ce lieu, ni de son éventuelle participation à une exposition de groupe, entre la fin des années 1950 et 1963-64⁵²⁶. Le reste des informations, dans cette œuvre comme dans les autres, concerne donc les matériaux (« huile sur gesso sur Masonite et pin »), les dimensions (« le carré mesure environ 25 1/8 pouces de côté ») et les références du matériel électrique (« l'applique est un modèle standard de deux pieds de long. Le tube est un modèle GE (pour *General Electric*) F20T12-R (rouge) – 20 Watts »)⁵²⁷. L'étiquette d'*Icon II* rassemble les mêmes informations ; c'est sur cette étiquette que Flavin précise que l'ampoule de modèle « Fire Logs Vacuum (Italy) », d'une puissance de 40 Watts a été achetée chez Macy's ; il ajoute que la douille de porcelaine est un modèle « Leviton 9816-C ». En plus de l'étiquette habituelle (ou Flavin précise, entre autres, que l'œuvre a été achevée le 19 décembre 1962, et qu'il a employé cette fois une peinture de marque Windsor & Newton), *Icon V* présente une seconde étiquette — ou plus exactement, deux morceaux de ruban adhésif en papier beige, sur lesquels figurent des instructions complémentaires :

⁵²⁶ Les mentions de la Panorás Gallery que nous avons trouvées concernent pour l'essentiel l'exposition *Don Judd. Paintings*, 24 juin – 6 juillet 1957.

⁵²⁷ Le texte complet de l'étiquette au dos de *Icon I* est le suivant « THE HEART (ICON I) (TO THE LIGHT OF SEAN MC GOVERN WHICH BLESSES EVERYONE) 1961-1962* OIL OVER COLD GESSO ON MASONITE AND PINE. THE SQUARE IS ABOUT 25 1/8" ON EACH SIDE. THE FIXTURE IS A STANDARD TWO FEET STRIP. THE BULB IS GE F20T12-R (RED) – 20 WATTS. *REPAINTED PANORAS CAD. RED LGT. ». Figure en outre la signature de Flavin, accompagnée de la date d'établissement de ce certificat. Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 38.

« Avertissement : la sculpture est câblée pour le courant électrique américain, et doit être reliée à un transformateur pour fonctionner avec le courant européen ! »⁵²⁸

Bien qu'inscrite en lettre capitales, l'écriture semble toutefois différente de celle, plus régulière, de l'artiste, et cet avertissement a peut-être été écrit par Robert Skolnik, l'assistant de Flavin, en prévision de l'envoi de l'œuvre pour une exposition en Europe. Au dos des *Icons VI, VII, et VIII*, toutes fabriquées à partir de 1963, est appliqué un modèle identique d'étiquette où, en plus du même type d'informations que celles précédemment évoquées, la signature de l'artiste figure à l'intérieur d'un logo imprimé — un rectangle aux angles arrondis, qui semble lui-même recouvrir en partie les lettres « OK » — ; l'adresse du loft-atelier de l'artiste (« 17 Broadway, Brooklyn 11, New York », au pied du Williamsburg Bridge) apparaît également au bas de l'étiquette, en lettres capitales manuscrites. Assez logiquement compte-tenu du fait qu'il s'agit d'une re-fabrication de 1969, seule *Icon IV* déroge à la règle, puisque ne figurent, au dos de l'œuvre, que le titre (sans mention de la dédicace), la date de fabrication de l'œuvre originale (1963) et un numéro d'inventaire (CAT #61), inscrits au stylo directement sur le contreplaqué.

Ces inscriptions au dos des œuvres témoignent du souci de Flavin de conserver les références des couleurs de peinture et du matériel électrique utilisé — conscient qu'il est de son usure et de son remplacement inévitables. Elles annoncent aussi, d'une certaine manière, le mode de « fonctionnement » des pièces ultérieures : elles témoignent de la conscience qu'a l'artiste du fait que ses œuvres nécessitent une installation — presque une re-création — à chaque exposition, et une maintenance pour palier l'usure des éléments électriques, mais aussi de la peinture. Ce souci de conservation de ses œuvres apparaît de manière singulièrement aiguë chez Flavin, sans doute parce que l'emploi de fournitures industrielles particulièrement soumises à l'usure et à l'obsolescence le rend plus rapidement conscient des problèmes qui ne manqueront pas de se poser dans la conservation et l'authentification de ses œuvres :

« Elles dispensent une lumière limitée »⁵²⁹

⁵²⁸ « Warning : the sculpture is wired for American electrical current and must have a transformer attached for use with European current ! » Inscription manuscrite sur ruban adhésif en papier beige, collé au dos de *Icon V (Coran's Broadway Flesg)*, 1962. Reproduite in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin. Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 54.

Aussi Flavin s'assure-t-il, grâce aux indications fournies par ces étiquettes, des conditions du renouvellement de la lumière dispensée.

À partir des œuvres en tubes fluorescents, c'est-à-dire en 1963-64, ce type d'étiquette et de notice technique disparaît du verso des œuvres. N'y figurent plus que le titre de l'œuvre, éventuellement les dimensions du tube, la signature de l'artiste ainsi que la date, inscrits au feutre sur le verso de l'applique. Dans ces œuvres, comme dans celles de Carl Andre à partir de 1965, la « fabrication » disparaît : les tubes existent déjà ; Flavin les choisit dans la gamme standard de fabricants de fournitures électriques. Les spécifications concernant les matériaux employées deviennent donc sans objet.

Mais le type d'identification et d'authentification apportées par le titre, la date et la signature de l'artiste entre en contradiction avec le caractère nécessairement éphémère du matériel qu'il emploie :

« Flavin a très vite renoncé à cette pratique pour se mettre à vendre des œuvres effectivement montées et accompagnées de dessins de sa main indiquant la disposition des différents éléments. Cette évolution montrait qu'il acceptait que le matériel puisse avoir à être remplacé et, plus indirectement, que ce n'était pas lui, en personne, qui montait les œuvres. »⁵³⁰

Toutefois, ces dessins ne constituent pas des œuvres à part entière et au même titre que les tubes fluorescents installés. Afin d'éviter toute confusion, Flavin commence à partir de 1966 à exécuter des « certificats » authentifiant les œuvres — en fait des esquisses rapides indiquant la forme et la situation générale de la pièce, son titre, ses caractéristiques techniques, la date et la signature de l'artiste, le tout manuscrit sur une feuille de papier à en-tête de la galerie où est réalisée la vente. À partir de 1970, ces certificats deviennent plus « formels » : soigneusement exécutés sur du papier quadrillé, et faisant apparaître les couleurs de tubes fluorescents, ils sont accompagné des mêmes « notices », mais cette fois dactylographiées (titre, date,

⁵²⁹ « They bring a limited light. » Dan Flavin in *Three Installations in Fluorescent Light*, catalogue de l'exposition, Kunsthalle & Wallraff-Richartz Museum, Cologne, 1973, p. 83. Cité in Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 10 et p. 31, note #14.

⁵³⁰ Tiffany Bell, « La lumière fluorescente comme art », *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition (9 juin – 8 octobre 2006), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 121-123.

couleur et dimensions des tubes fluorescents, positions dans l'espace, dates et lieu de l'exposition), auxquelles s'ajoutent, à côté de la signature de l'artiste, la mention « a certificate only » ou « This is a certificate only » (« Ceci est un simple certificat »). Ces documents sont pour la plupart également estampillés du sceau de la galerie.

Le méticuleux travail de consigne des matériaux et des fournitures, les consignes techniques et la démarche d'inventaire auxquels se livre Flavin — en cela aidé par Sonja, sa première épouse, qui a initié la recension de ses œuvres, poursuivi par d'autres ultérieurement — visent à garantir la protection de l'œuvre dans le temps. Si un élément doit être remplacé, il faut se référer aux références indiquées. Flavin a pris en compte et s'est adapté au principe industriel d'obsolescence programmée, et se plaît d'ailleurs à jouer avec l'idée d'un art « temporaire ». Au cours de l'été 1982, dans un entretien avec Tiffany Bell, c'est sur cet aspect que Flavin conclut, non sans un certain amusement. Lorsque son interlocutrice lui demande s'il aimerait « assurer une sorte de permanence à (ses) œuvres grâce à la Dia (Foundation) », l'artiste répond :

« Bon, vous savez déjà ce que j'en pense. On est bien obligé d'admettre la réalité de l'art temporaire. La permanence va à l'encontre de tout. Elle n'existe pas. Je ne l'attends pas. À une certaine époque, je me plaisais à dire que j'établissais les certificats sur du papier de mauvaise qualité pour être sûr qu'ils allaient se décomposer. J'aimerais exiger par testament que tout soit annulé à ma mort. Ce n'est pas complètement idiot. Après tout, je suis le seul à savoir comment les œuvres doivent être installées. Les interprétations posthumes sont toujours décevantes, je le sais. Donc, je préfère que tout s'envole dans le vent. Tout faire disparaître.

C'est du courant électrique muni d'un interrupteur. Discutable. Vous avez lu ce petit poème⁵³¹ que j'avais essayé d'écrire il y a des années sur l'art qui marche et qui s'arrête, ou qui s'arrête et qui marche ? Je m'en accommode. Et de la rouille, et du verre brisé. Vraiment, on n'a pas le choix. »⁵³²

⁵³¹ « Fluorescent/ Poles/ Shimmer/ Shiver/ Flick/ Out/ Dim/ Monuments/ Of/ On/ And/ Off/ Art » (Des mâts/ fluorescents/ chatoyent/ frissonnent/ s'éclipsent/ de/ monuments/ indistincts/ de/ sur/ et/ à partir de/ l'art »), 1961 (crayon sur papier ; 28 x 21,7 cm.).

⁵³² « Entretien de Dan Flavin avec Tiffany Bell », Wainscott, Long Island (New York), 13 juillet 1982. Première version parue in *Chinati Foundation Newsletter*, n°5, septembre 2000, p. 26-35. Une version révisée est publiée dans le catalogue de la rétrospective de l'artiste à la National Gallery of Art, Washington, D.C., 2005. La traduction d'où provient cet extrait est parue in *Dan Flavin. Une*

Avec ses œuvres en tubes fluorescents, Flavin partage l'attitude de « retrait » du peintre d'icônes russes, qui s'ingéniait à parfaire sa technique de façon à ce que l'image n'aie pas l'air d'avoir été faite à la main — chez Flavin, ce désir est doublement réalisé puisque d'une part, l'artiste ne fabrique pas ses œuvres, et que d'autre part les éléments qui les constituent ne sont effectivement pas fabriqués à la main, mais industriellement. Sous l'aspect de la fabrication, la distance entre l'artiste et son œuvre n'a fait que croître entre les premiers tableaux-collages, comme *Juan Gris in Paris (Adieu Picabia)* (1960-62)⁵³³, et les installations en tubes fluorescents de la seconde moitié des années 1960, comme *Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who Lacked Green)* (1966)⁵³⁴. Cette distanciation s'accompagne paradoxalement d'une accentuation de l'évidence matérielle des œuvres (les appliques et les tubes fluorescents sont parfaitement et au premier coup d'œil identifiables), mais aussi — et c'est peut-être ce point qui a pu faire oublier le précédent — d'un accroissement spectaculaire des effets produits par l'œuvre : en effet, à la différence des icônes traditionnelles dont l'or reflète la lumière ambiante, les *Icons* comme les œuvres en tubes fluorescents produisent leur propre lumière. Cette lumière nimbe les éléments matériels de l'œuvre et, dans le cas des installations importantes, l'espace d'exposition tout entier. Cette puissance de l'effet ne signifie pas pour autant que l'œuvre de Flavin vise exclusivement à produire une expérience quasi mystique : si la dimension spirituelle n'est pas étrangère à son travail, elle est contrebalancée, mise en crise par les matériaux mêmes qui l'inspirent. Comme le rappellent Corinna Thierolf et Johannes Vogt, cette lumière est « finie » :

« Les *Icons* de Flavin rayonnent de l'intérieur, pas seulement parce que nous ressentons qu'elles le font ou que la perception religieuse nous permet de penser qu'elles le font. Incontestablement, elles rayonnent ainsi grâce à la puissance électrique. En un sens, Flavin a fait de l'aspiration constante des œuvres religieuses

rétrospective, catalogue de l'exposition (9 juin – 8 octobre 2006), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 195-200 (citation, p. 200).

⁵³³ Dan Flavin, *Juan Gris in Paris (Adieu Picabia)*, 1960-62 (boîte de conserve écrasée et peinture à l'huile sur Masonite, et acrylique sur balsa ; 50,4 x 61 x 8,1 cm.) Collection Stephen Flavin.

⁵³⁴ Dan Flavin, *Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who Lacked Green)*, 1966 (tubes fluorescents verts avec diffuseurs ; deux sections : 122 x 610 cm. et 61 x 670 cm.) Collection Solomon R. Guggenheim Museum (Collection Panza), New York.

classiques une réalité, grâce à la lumière des *Icons*. Leur lumière peut être « limitée » (elle est réelle et n'a pas d'origine spirituelle), elle est cependant complètement réaliste dans son caractère profane, et dans ce sens, non-illusionniste. »⁵³⁵

De fait, les œuvres de Flavin reposent sur l'exploitation des énergies fossiles, hydrauliques ou nucléaires pour dispenser leur lumière. Au bout du compte, là où tout l'art du peintre d'icônes était de produire une image ayant à la fois l'air immatériel (son sujet demeure physiquement inaccessible) et inaltérable dans le temps, celui de Flavin, tout en s'en inspirant, aboutit à un art matériel fait à partir d'objets ordinaires, et soumis l'usure du temps.

Ce qu'il partage toutefois des ambitions du peintre d'icônes, c'est la notion d'expérience — dans le sens d'une intensification d'un temps de l'existence humaine :

« Il n'y a aucune frontière entre les œuvres de Flavin et le spectateur, ce qui signifie que son art est immédiatement accessible. On pénètre physiquement dans un cône de lumière, et on est inévitablement confronté avec l'interaction de la lumière naturel et de la lumière artificielle (colorée) ; et en même temps, on est confronté à la question de la relation de la technologie et de la nature de l'expérience quotidienne. »⁵³⁶

À partir de 1963, et avec *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*⁵³⁷, le recours aux seuls tubes fluorescents, à l'exclusion de tout autre matériau, dans des dimensions et de couleurs variées, va développer le potentiel de la lumière comme matériau à part entière, et étendre le champ de l'expérience de l'objet vers l'espace englobant le spectateur. Avec *The Diagonal of May 25, 1963* et toute la

⁵³⁵ « Flavin's *icons* radiate from within not just because we feel they do or religious perception enables us to think they do. They do so unmistakably thanks to electrical power. In a way, Flavin has made the constant claim of classical religious works a reality through the luminescence of the *icons*. Their light may be « finite » (it is actual and does not have a spiritual origin »), yet it is completely realistic in its profanity and in that sense not illusionist. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 10 et p. 21.

⁵³⁶ « There are no boundaries within Flavin's works and the viewer, meaning the art is immediately accessible. Physically one enters into a cone of light and is inevitably confronted with the interplay of (colored) artificial and natural light, and in the same breath one is confronted with the question of the relationship of technology and nature of everyday experience. » Corinna Thierolf & Johannes Vogt, *Dan Flavin - Icons*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 10 et p. 29.

⁵³⁷ Dan Flavin, *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, 1963 (tube fluorescent jaune, placé en diagonale ; longueur 244 cm.) Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York.

série des *Monuments (for V. Tatlin)* (1964), la présence matérielle de l'objet domine encore, même si la lumière et la couleur diffusées gagnent l'espace d'exposition. Les *Monuments (for V. Tatlin)* en particulier peuvent encore être perçus comme des « objets », ou des sculptures autonomes, dont la lumière « déborde » la forme — le mode d'installation de ces pièces à la Dia Foundation (Beacon), sur des cimaises en redan, va dans le sens d'une telle interprétation. C'est sans doute à partir de 1968, avec des pièces moins tributaires du mur, combinant plusieurs couleurs de lumière, dont certaines apparaissent de façon indirecte (le tube fluorescent et placé derrière l'applique), que s'accomplit un nouveau déplacement, de l'objet autonome lumineux vers l'installation et l'environnement lumineux et coloré. Les vues de la rétrospective *Dan Flavin* aux Galeries Nationales d'Ottawa en 1969 sont révélatrices des recherches de l'artiste en direction des possibilités offertes par des installations exploitant les qualités spatiales du lieu d'exposition.

B3) Donald Judd

B3.a) Des débuts en peinture, et la « fin » de la peinture

L'activité artistique de Donald Judd antérieure à 1960 est restée pratiquement méconnue jusqu'à la parution en 2002 du catalogue *Donald Judd. Early Works 1955-1968*⁵³⁸, dans lequel figurent des peintures sur toile qui ne figurent pas dans le catalogue raisonné établi en 1975 par Roberta Smith⁵³⁹, hormis quelques reproductions accompagnant son essai. Ces œuvres, marquées à la fois par la gestualité expressionniste de Robert Motherwell et Helen Frankenthaler, et le style hard-edge d'Al Held, Myron Stout et Leon Polk-Smith, et cependant de dimensions

⁵³⁸ Thomas Kellein, *Donald Judd. Early Works 1955-1968*, catalogue de l'exposition (Kunsthalle Bielefeld, 5 mai – 21 juillet 2002 ; The Menil Collection, Houston, 31 janvier – 27 avril 2003), Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002.

modestes, sont manifestement inspirées, jusqu'en 1956, par l'observation de paysages urbains (constructions, rues, barrières, squares...) dont elles expriment la structure par des réseaux plus ou moins dense de lignes épaisses de couleur foncée ou noire⁵⁴⁰. À partir de 1956 et jusqu'en 1958, les allusions figuratives cèdent la place à de larges tracés qui structurent puissamment un espace d'une profondeur restreinte et d'une frontalité qu'accentue l'organisation orthogonale de l'espace et les couleurs en grande partie appliquées de façon uniforme⁵⁴¹. En 1958 toutefois cette grille sous-jacente tend à disparaître au profit de réseau de courbes et de contre-courbes délimitant des formes planes dont l'emboîtement serré évacue pratiquement toute sensation de profondeur⁵⁴².

Ces dernières œuvres semblent n'avoir jamais fait l'objet d'une exposition publique à l'époque où durant les années qui ont suivi leur réalisation. En effet, outre une participation remarquée de Judd à l'*Annual New Jersey State Exhibition* au Montclair Art Museum en 1952 ainsi qu'à d'autres manifestations du même type au cours de la première moitié des années 1950, les seules expositions importantes des peintures de Donald Judd ont lieu à New York à la Panoras Gallery⁵⁴³ en 1955, à l'occasion d'une exposition collective, et 1957 pour un one-man-show⁵⁴⁴. À chaque fois l'accueil de la critique est favorable :

« En 1955, la presse louait ses « peintures abstraites amples et fluides », vraisemblablement les motifs de pont, et en 1957, quand Judd eut une exposition en

⁵³⁹ Brydon Smith (dir.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (24 mai-6 juillet 1975) Galerie Nationale du Canada, Ottawa, catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974.

⁵⁴⁰ Par exemples : *Untitled (AP 13)*, 1955 (huile sur toile ; 47,4 x 69 cm.), Collection Rainer Judd ; *Untitled (AP 4)*, 1955 (huile sur toile ; 78,8 x 94 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled*, 1956 (huile sur toile ; 109,2 x 124,5 cm.), Collection John J. Jerome (don de l'artiste).

⁵⁴¹ Par exemples : *Welfare Island (CH 813)*, 1956 (huile sur toile ; 76 x 101,5 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled (CH 817)*, 1956 (huile sur toile ; 94 x 86,5 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Entrance (CH 820)*, 1957 (huile sur toile ; 101,5 x 91,5 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁴² Par exemples : *Untitled (CH 812)*, 1958 (huile sur toile ; 71 x 101,7 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled (CH 815)*, 1958 (huile sur toile ; 76 x 91,5 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled (BW 2111)*, 1958 (huile sur toile ; 127,5 x 117,7 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁴³ La Panoras Gallery était située au 62 West 56th Street, New York.

⁵⁴⁴ *Don Judd. Paintings*, 24 juin – 6 juillet 1957, Panoras Gallery, New York.

solo à la Panoramas Gallery, où il montra les motifs de jardin aux tons chauds, noirs, verts et bruns sur des fonds peints en gris, la presse reconnut l'influence de Léger sur ses formes. »⁵⁴⁵

En dépit de ces critiques positives, Judd n'est pas satisfait par ce qu'il appellera plus tard un « spectacle stupide »⁵⁴⁶, et décide de ne plus montrer ses tableaux qui ne sont, selon lui, que des abstractions maladroitement, « à moitié cuites »⁵⁴⁷. S'il continue à peindre, il n'expose plus ses œuvres jusqu'en 1963 et, au tournant des années 1950-60, et surtout connu en tant que critique d'art — il rejoint la rédaction d'*Artnews* en septembre 1959, mais quitte le magazine assez rapidement (en décembre 1959) pour devenir un collaborateur régulier d'*Arts* (jusqu'en été 1961), puis à nouveau de janvier 1962 au début de l'année 1965 — *Arts* est alors devenu *Arts Magazine*.

Entre 1959 et 1963, sa peinture connaît de profonds changements : aux emboîtements complexes de formes des peintures de 1957-59, succèdent, entre 1959 et 1961, des peintures à l'apparence beaucoup plus dépouillée, dont la surface monochrome, modulée et à la texture grumeuleuse est parcourue de lignes souples, parfois dédoublées, qui semblent se poursuivre au-delà des limites du châssis⁵⁴⁸.

⁵⁴⁵ « In 1955 the press praised his « spacious and fluent abstract paintings », presumably the bridge motifs, and in 1957, when Judd had a solo exhibition at Panoramas, where he showed the warm-toned, black, green, and brown garden motifs on gray painted grounds, the press recognized the influence of Léger on his forms. », Thomas Kellein, « The Whole Space. The Early Works of Donald Judd », in Thomas Kellein, *Donald Judd. Early Works 1955-1968*, catalogue de l'exposition (Kunsthalle Bielefeld, 5 mai – 21 juillet 2002 ; The Menil Collection, Houston, 31 janvier – 27 avril 2003), Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002, p. 28.

⁵⁴⁶ Roberta Smith, « Donald Judd », in Brydon Smith (dir.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (24 mai-6 juillet 1975) Galerie Nationale du Canada, Ottawa, catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974, p. 9.

⁵⁴⁷ « half-baked abstractions », Roberta Smith, « Donald Judd », in Brydon Smith (dir.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (24 mai-6 juillet 1975) Galerie Nationale du Canada, Ottawa, catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974, p. 7. James Meyer, in *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 35, rappelle cette distance rapidement prise par Judd à l'égard de ses premières peintures. Celles-ci, bien que reproduites en noir et blanc en illustration du texte de Roberta Smith, ne figurent pas dans le catalogue raisonné des œuvres de Judd, ce qui est révélateur de la volonté de Judd de minorer leur importance dès 1975.

⁵⁴⁸ Par exemples : *Untitled (DSS 2)*, 1960 (huile sur toile ; 102 x 91,4 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled (DSS 7)*, 1960 (huile sur toile ; 165 x 125,5 cm.), Collection Judd

Les résidus spatiaux conventionnels encore présents dans les peintures de la seconde moitié des années 1950 ont ici disparu : la surface picturale dans sa totalité semble projetée au premier plan — ce qu'accroît la forte matérialité produite par la texture irrégulière du monochrome.

Une série de peintures datant de 1961-62 pousse plus loin cette exploration de la matérialité du support et du pigment. Certaines de ces œuvres semblent avoir été peintes sur des toiles plus anciennes dont les tracés courbes réapparaissent sous l'épaisse surface monochrome⁵⁴⁹. Toutes obéissent à un schéma général similaire : une surface monochrome, généralement rouge ou noire, obtenue en mélangeant la peinture (à l'huile ou acrylique) à de l'encaustique et de sable, où flotte, le plus souvent au centre, une « figure » — plus rarement deux⁵⁵⁰ — définie par le tracé curvilinéaire de son contour⁵⁵¹, ou par le hachurage oblique ou horizontal de sa surface⁵⁵².

La particularité partagée par la plupart de ces œuvres est le choix par Judd d'un support de Masonite (un panneau dur constitué de fibres de bois encollées) et non plus de toile tendue sur châssis ; l'artiste introduit également l'emploi de peinture acrylique, sans pour autant renoncer à l'huile, associant parfois les deux techniques dans une même œuvre. Ces nouveaux matériaux témoignent des recherches de Judd en direction d'un caractère plus immédiat et tangible de la peinture — celle-ci

Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled (DSS 15)*, 1961 (peinture acrylique (Liquitex) sur toile ; 171,4 x 123,2 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁴⁹ C'est le cas de *Untitled (DSS 20)*, 1961 (huile, encaustique et sable sur toile ; 114 x 114 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas, dont le fond pourtant noir laisse clairement apparaître un réseau de lignes courbes en complète opposition avec la figure centrale, un carré matérialisé par des hachures diagonales grises. Bien que les dessous de peintures antérieures ne resurgissent pas avec la même évidence ailleurs, on peut supposer que d'autres œuvres de 1961 sont « repeintes » sur des œuvres plus anciennes, qui ne plaisent plus à Judd ; toutes ont en commun le fait d'être peintes sur toile.

⁵⁵⁰ C'est le cas dans *Untitled (DSS 26)*, 1961 (peinture acrylique (Liquitex) et sable sur contreplaqué ; 122 x 243,8 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁵¹ *Untitled (DSS 19)*, 1961 (peinture acrylique (Liquitex), et sable sur Masonite ; 121,9 x 243,8 cm.), Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Don de M. et Mme Leo Castelli, 1972.

⁵⁵² *Untitled (DSS 21)*, 1961 (laissé inachevé par l'artiste), (huile, encaustique et sable sur toile ; 117 x 127 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; *Untitled (DSS 27)*, 1962 (huile et encaustique sur toile ; 175,3 x 258,5 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

n'est plus simplement un espace conventionnel de représentation, mais tend déjà à exister en tant qu'objet « solide », présent dans l'espace, comme le souligne Marianne Stockebrand dans la notice de *Untitled (DSS 19)*⁵⁵³, l'une des œuvres peintes sur Masonite :

« Le plan pictural est conçu pour avoir une présence très palpable, et le fait que dans ce cas Judd a employé de la Masonite comme support pictural (au lieu de la toile qu'il avait utilisée jusqu'alors) suggère que la solidité de ce matériau convenait à son concept d'immédiateté. »⁵⁵⁴

B3.a1) De l'espace pictural à la matérialité des « reliefs »

La description des caractéristiques plastiques de *Untitled (DSS 19)* peut s'appliquer à l'ensemble de la série de peintures réalisées sur Masonite en 1961-62. Cette matérialité conférée par la dureté du support est accentuée par le fait que la peinture (rouge, brun sombre ou noire) qui le recouvre est un mélange hétérogène d'huile, d'acrylique, d'encaustique et de sable, appliqué irrégulièrement, ce qui engendre une perception accrue de la tactilité de la surface. Une œuvre un peu atypique au sein de la série joue à plein de cette présence tactile de la surface irrégulièrement peinte : dans *Untitled (DSS 22)*⁵⁵⁵ en effet, un monochrome brun foncé est divisé en quatre parties identiques par deux lignes rouges orthogonales se croisant au centre du tableau. En plus du contraste de couleur, ces lignes sont « en creux » dans la surface — le monochrome a en réalité été peint sur quatre toiles indépendantes (ou sur des panneaux entoilés), fixées sur un panneau de dimensions légèrement

⁵⁵³ Donald Judd, *Untitled (DSS 19)*, 1961 (peinture acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite ; 121,9 x 243,8 cm.), Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Don de M. et Mme Leo Castelli, 1972.

⁵⁵⁴ « The picture plane is designed to have a very palpable presence and the fact that in this case Judd used masonite as a picture support (instead of the canvas that he had used up to this point) suggests that the solidity of this material suited his concept of immediacy. » Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 164.

⁵⁵⁵ Donald Judd, *Untitled (DSS 22)*, 1961 (huile, encaustique et sable sur toile et bois ; 157,7 x 124 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

supérieures à celles des quatre « quartiers » réunis, ce qui permet de ménager entre eux un intervalle, que l'artiste a peint en rouge de cadmium clair.

Ces œuvres participent pleinement du processus d'affranchissement de l'espace pictural qui aboutit aux reliefs — ces ultimes peintures en sont d'ailleurs contemporaines. Formellement parlant, les « peintures-reliefs » réalisées par Judd en 1961-62 ne présentent pas des configurations très différentes des peintures : en effet, elles sont toujours dominées par la présence d'une surface monochrome (rouge, noire ou brun sombre) et grumeuleuse, sur laquelle se détache une « figure » centrale géométrique. La différence — et elle n'est pas des moindres — est que cette « figure » est désormais constituée par un objet *ready-made* que l'artiste intègre dans le plan du tableau, réalisant encore un peu plus son souhait de faire de la peinture « une réalité en soi ». Il introduit ainsi dans ces monochromes des objets récupérés relativement quelconques : plaque de verre armé, moule à cake, lettres en Plexiglas, disque de cuivre... Dans ces œuvres, pourtant très éloignées de celles de ses modèles — et davantage sans doute que dans ses peintures de la seconde moitié des années 1950 — Judd parvient ici à toucher ce qu'il perçoit dans les œuvres des peintres expressionnistes abstraits :

« Judd admirait Pollock par-dessus tout, mais aussi Newman, Still et Rothko, pour avoir fait de leur œuvre « une réalité en soi, pas une représentation de la réalité »⁵⁵⁶. Vers 1962, Judd incorpora des objets trouvés dans ses peintures : dans l'un d'eux, un moule à cake, dans un autre la lettre « O » d'une enseigne en Plexiglas. Ces objets étaient des dispositifs formels inclus non pas pour leurs associations anecdotiques ou métaphoriques, mais parce qu'ils permettaient une profondeur sans créer une illusion. »⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Cette citation est extraite du BBC Open University Course, « Modern Art and Modernism », 1983 (programme consacré à l'Expressionnisme abstrait, par Donald Judd ; production de Charles Cooper). Le texte, dont une partie seulement fut radiodiffusée en 1983, est traduit dans son intégralité in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991 (p. 101-113), citation p. 105.

⁵⁵⁷ « Judd praised Pollock above all, but also Newman, Still and Rothko, for making « their work a reality not a picture of it ». By 1962 Judd had incorporated found objects in his paintings : in one a baking pan, in another the letter « O » from a plexiglas sign. These were formal devices included not for their anecdotal or metaphorical associations, but because they allowed depth without creating illusion. » Nicholas Serota, « Donald Judd : A Sense of Place », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 104.

Chez Judd, l'évolution de la peinture vers la troisième dimension passe par l'intégration d'objets *ready-made* dans la surface picturale. Ces premiers reliefs, que Donald Judd réalise en 1961-62, et dont plusieurs sont exposées en 1963 à la Green Gallery, se caractérisent par l'introduction d'éléments hétérogènes à la peinture, tout en se présentant encore sous la forme traditionnelle du tableau. Ils sont toutefois moins proches des *Combine-paintings* de Rauschenberg, à la structure complexe, que des tableaux-collages de Dan Flavin, qui isolent un seul objet sur une surface picturale dont la pâte porte l'empreinte des coups de brosse. De même, dans les tableaux-reliefs de Judd, la surface monochrome affiche fréquemment une matérialité accentuée : la peinture est mêlée de sable ou de cire, ce qui confère à la surface un aspect irrégulier, grumeleux. Leur caractère extrêmement structuré — tous les éléments sont positionnés selon une logique déductive : centrés, parallèles au bords du tableau. Le mode d'intégration de l'objet est toujours le même, quel que soit l'objet : placé au centre du tableau, il est littéralement encastré dans le plan. En d'autres termes — et c'est un point sur lequel les reliefs de Judd se différencient des tableaux-collages de Flavin —, l'objet n'est ni « collé », ni « sur » la surface peinte ; il est plus exact de dire qu'il est serti *dans* le plan pictural — dans son épaisseur —, où il ne fait qu'affleurer. C'est particulièrement notable dans une œuvre comme *Untitled (DSS 14)* (1961)⁵⁵⁸ : dans ce cas, l'objet intégré à la peinture (une plaque de verre armé) est en même temps le support de celle-ci. Entièrement recouverte de peinture au verso, la vitre est peinte au recto de façon à ménager une « fenêtre » rectangulaire au centre, ce qui laisse apparaître la grille métallique prise dans l'épaisseur du verre. L'emploi d'un tel support conditionne également le mode d'accrochage, à l'aide de quatre pattes de fixation en métal peint, du même type que celles utilisées pour fixer un miroir mural.

Une autre conséquence de l'introduction d'objets dans les monochromes est que leur châssis présente une épaisseur supérieure à celle d'un châssis standard. S'il est toutefois difficile de juger de cette interaction entre objet et châssis dans une œuvre

⁵⁵⁸ Donald Judd, *Untitled (DSS 14)*, 1961 (peinture à l'émail marron au recto d'une plaque de verre armé et peinture à l'huile rouge de cadmium clair au verso ; 45,7 x 78,7 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

comme *Untitled (DSS 31)* (1962)⁵⁵⁹ — où l'on n'a aucun moyen de juger de l'épaisseur du disque de cuivre inséré au centre —, dans d'autres œuvres, l'épaisseur du châssis correspond manifestement à l'épaisseur ou à la profondeur de l'objet incorporé, et permet de l'y intégrer. La projection de l'œuvre dans l'espace tridimensionnel trouve ainsi sa justification interne, ce qui est manifeste dans *Untitled (DSS 23)* (1961)⁵⁶⁰ :

« En mettant un moule à cake au centre d'un plan pictural, il créait une pièce qui avait une profondeur réelle, non illusoire. (...) La profondeur du moule à cake nécessitait un châssis de profondeur égale. Peint en noir comme la partie frontale, le châssis donne à la peinture un volume particulier et indique que le travail de Judd était progressivement en train d'acquiescer une troisième dimension. »⁵⁶¹

Les notices des œuvres du catalogue raisonné établi en 1975 portent la traduction de ce déploiement du tableau dans l'espace : c'est justement à partir de *Untitled (DSS 23)* (1961) qu'elles précisent l'épaisseur de la pièce — alors que ne figurent pour les peintures réalisées antérieurement à cette date que la hauteur et la largeur. Cette projection de la peinture dans l'espace est certes d'une ampleur encore limitée — il faudrait, à propos des œuvres de 1961-62 sans doute davantage parler d'un désir de projection : si le châssis gagne en épaisseur, la surface de ce qui est encore un tableau demeure pratiquement plane. Mais elle traduit chez Judd une forme d'aboutissement de la peinture — non pas en terme de « réussite », mais plutôt en

⁵⁵⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 31)*, 1962 (peinture à l'huile sur acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite, disque de cuivre ; 122 x 122 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas. La notice du catalogue raisonné ne précise d'ailleurs pas l'épaisseur du châssis, pourtant supérieure à la moyenne, comme on peut en juger sur une photographie montrant l'intérieur du Bank Building, Marfa, Texas (reproduite in Thomas Kellein, *Donald Judd. Early Works 1955-1968*, catalogue de l'exposition (Kunsthalle Bielefeld, 5 mai – 21 juillet 2002 ; The Menil Collection, Houston, 31 janvier – 27 avril 2003), Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002, p. 82-83.

⁵⁶⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 23)*, 1961 (peinture à l'huile noire sur Masonite et bois, moule à cake en aluminium ; 122,2 x 91,8 x 10,2 cm.), Collection The Museum of Modern Art, New York, Don de Barbara Rose.

⁵⁶¹ « By setting a baking pan into the centre of a picture plane he created a piece that had real, not illusory, depth. (...) The depth of the baking pan demanded a frame of equal depth. Painted black like the front, the frame gives the painting a particular volume and indicates that Judd's work was gradually acquiring a third dimension. », Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 166.

terme d'impossibilité à la poursuivre sous la forme qu'elle a adoptée jusque là (c'est-à-dire une forme héritée des critères modernistes).

B3.a2) Du « zéro » de la peinture vers un néo-constructivisme

Un exemple intéressant, bien qu'ambigu — ou intéressant *parce qu'ambigu* — de la situation aporétique dans laquelle se trouve Judd à cette époque est fourni par *Untitled (DSS 30)* (1962)⁵⁶². La notice du catalogue de l'exposition *Donald Judd*, à la Tate Modern en 2004, en donne succinctement la description dans la notice correspondant :

« Une lettre en Plexiglas jaune, basculée sur son côté, est insérée dans le plan pictural, de telle façon que la lettre semble être creusée dans la surface picturale. »⁵⁶³

Marianne Stockebrand emploie l'expression « objet étranger »⁵⁶⁴ pour désigner cet objet qui, dans la peinture, n'est pas de la peinture. On peut toutefois songer que Judd n'est pas le premier artiste à incorporer des éléments typographiques dans ses peintures — Braque et Picasso l'ont fait plus de 50 ans auparavant. Ce qui est singulier, c'est le fait que Judd ne semble justement pas chercher à exploiter la lettre en tant qu'élément typographique, mais en tant qu'objet et matériau.

Il existe — ou il a existé — au moins une autre œuvre reprenant les mêmes éléments et la même structure qu'*Untitled (DSS 30)*. Elle ne figure pas dans le catalogue raisonné des œuvres de Judd, bien qu'elle y figure, sur la reproduction d'une

⁵⁶² Donald Judd, *DSS 30*, 1962 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite, lettre « O » (ou chiffre « 0 ») en Plexiglas jaune ; 121,9 x 243,8 x 7 cm.), Collection Mrs. Paul Wattis, en prêt de longue durée au San Francisco Museum of Modern Art.

⁵⁶³ « a yellow Plexiglas letter, turned to its side, is inset into the picture plane so that the letter appears to be gouged out of the picture surface. » Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 169.

⁵⁶⁴ « alien object », Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 169.

photographie en couleurs⁵⁶⁵ datée de juillet 1964 et montrant l'atelier du 53 East 19th Street, que l'artiste occupe jusqu'en hiver 1969 (date à laquelle il emménage au 101 Spring Street, un bâtiment industriel datant de 1870 qu'il a acquis l'année précédente). Dans cette photographie, où l'atelier est manifestement très encombré, on voit, en bas à droite de l'image, le verso d'une pièce datant d'avant 1964, faite de trois larges planches de bois horizontales maintenues par un châssis en bois également. Appuyée contre le mur, cette œuvre semble en tout point similaire à *Untitled (DSS 30)*, hormis le fait que la lettre en Plexiglas jaune, basculée elle aussi à l'horizontale, n'est pas un « O » mais un « H ». La photographie révèle que la lettre est incluse dans le support de Masonite, précisément découpé à cet effet, de façon à ce que le spectateur en voit le verso, qui apparaît très certainement en creux au centre de la surface peinte. Il est difficile de juger de l'effet initial produit par cette œuvre, dans la mesure où il n'existe pas, à notre connaissance, de photographie qui en montre le recto, mais l'on peut supposer qu'ici comme dans *Untitled (DSS 30)*, la lettre d'enseigne en Plexiglas jaune n'est pas perçue en tant que lettre, mais comme une couleur, une matière, un dessin et une découpe opérée dans l'épaisseur de la peinture⁵⁶⁶.

Évidemment, il est tout de même tentant de penser que dans *Untitled (DSS 30)*, la lettre n'est pas une lettre, mais le chiffre « 0 ». En effet, d'après Marianne Stockebrand, *Untitled (DSS 30)* est la dernière œuvre de Judd avant le passage aux trois dimensions et le détachement du mur⁵⁶⁷. Dans cette hypothèse, le « 0 »

⁵⁶⁵ Brydon Smith (dir.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (24 mai-6 juillet 1975) Galerie Nationale du Canada, Ottawa, catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974, p. 35. Nos recherches ne nous ont pas permis d'en retrouver le titre, l'état actuel de conservation et la localisation.

⁵⁶⁶ Le contraste entre la surface irrégulière et mate de ces peintures et la surface lisse et brillante du Plexiglas peut d'ailleurs faire songer à celui que l'on observe dans certaines céramiques du Californien Kenneth Price, comme *Red*, 1962 (grès et bois ; 31,8 x 25,4 x 14 cm.), Collection The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

⁵⁶⁷ Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 169-170. Le catalogue de Thomas Kellein *Donald Judd. Early Works 1955-1968* va implicitement dans le même sens que Marianne Stockebrand : *Untitled (DSS 30)* y figure à la fin de la section « 1955-1962 », juste avant la reproduction du fameux essai de Judd « Specific objects », lequel introduit à son tour la section suivante du catalogue, « 1962-1968 », qui s'ouvre sur la première œuvre

correspondrait à un « zéro de la peinture », qui marque son aboutissement et sa fin, et donc la nécessité pour Judd de sortir des limitations de la bidimensionnalité et de la frontalité propres à la peinture.

Ce « zéro de la peinture », qui va déterminer l'évolution de l'œuvre de Judd et son passage vers la tridimensionnalité, ne doit toutefois pas être entendu comme relevant d'une quelconque revendication « anti-art » — ce que l'introduction d'éléments *ready-made* dans l'espace du tableau pourrait à tort laisser croire. L'incorporation d'objets *ready-made* ne relève pas chez Judd d'une attitude *Neo-Dada* (en dépit de certaines critiques de l'époque qui ont pu associer ces œuvres, présentées en 1963 à la Green Gallery, à cette tendance). L'observation des œuvres montre que l'on devrait plutôt parler à leur propos de logique « néo-constructiviste », car les objets ne sont pas employés pour leur potentiel d'évocation d'une forme de quotidienneté, mais comme des formes à la fois abstraites et produisant une tactilité immédiate.

L'intégration de ces objets se fait tout d'abord en préservant — au moins pour un temps — la forme conventionnelle du tableau : une surface plane rectangulaire, suspendue au mur à hauteur du regard. Cependant, la recherche par Judd d'une issue à l'aporie à laquelle aboutit le récit moderniste finit par faire céder une première limitation moderniste : si l'introduction d'objets engendre un accroissement de l'épaisseur du châssis (en particulier dans *Untitled (DSS 23)*, 1961), dans d'autres œuvres en revanche, l'objet introduit rompt la planéité du tableau. Dès 1961, *Untitled (DSS 25)*⁵⁶⁸ se présente comme un tableau dont les bords supérieurs et inférieurs incurvés, recouverts de plaques de tôle galvanisées, se projettent tels des corniches en avant du plan pictural. Plusieurs autres œuvres reprennent, au cours des deux années suivantes, le même principe, dans des dimensions et des proportions

complètement détachée du mur et reposant directement sur le sol, *Untitled (DSS 33)*, 1962 (peinture à l'huile rouge cadmium clair sur bois, peinture à l'émail noire sur tuyau de métal ; 121,5 x 55,5 x 83,5 cm.), Collection Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Bâle.

⁵⁶⁸ Donald Judd, *Untitled, (DSS 25)*, 1961 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair et sable, peinture à l'huile noire et blanche, tôle galvanisée sur bois ; 132 x 109,2 x 12,7 cm.)

différentes : *Untitled (DSS 34)* (1962)⁵⁶⁹ ; *Untitled (DSS 40)* (1963)⁵⁷⁰ ; *Untitled (DSS 42)* (1963)⁵⁷¹ ; *Untitled (DSS 43)* (1963)⁵⁷².

Dans deux œuvres de 1962 en revanche, ce n'est plus le plan du tableau qui s'incurve, mais l'objet incorporé (un tuyau d'asphalte ou un « coin » en tôle pliée) qui surgit hors de ce plan : dans *Untitled (DSS 28)* (1962)⁵⁷³, le plan monochrome est traversé par une fente horizontale dans laquelle est inséré un élément en tôle pliée formant un triangle (qui a parfois valu à cette pièce le surnom de « Kleenex Box » ou de « Letter Box ») pointant vers l'œil du spectateur. *Untitled (DSS 29)* (1962)⁵⁷⁴ se présente comme un monochrome rouge dont le « cadre », bien que suffisamment profond pour que l'œuvre évoque une boîte plate ou le caisson d'un tiroir, ne parvient pas à contenir entièrement le diamètre d'un tuyau d'asphalte formant une épaisse ligne barrant puissamment l'œuvre suivant son axe vertical. Dans cette œuvre comme dans d'autres peintures monochromes avec objet, l'objet est utilisé comme une mesure-étalon pour définir les dimensions de la peinture et sa forme :

« ces objets (...) étaient utilisés comme des moyens aidant à définir les dimensions et la forme de la peinture »⁵⁷⁵

⁵⁶⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 34)*, 1962 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur contreplaqué strié, peinture à l'huile noire sur bois, tôle de fer galvanisée et aluminium ; 193 x 244,5 x 30 cm.), Collection Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Bâle).

⁵⁷⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 40)*, 1963 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair et noire sur bois, tôle galvanisée, aluminium ; 127 x 106,7 x 14 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁷¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 42)*, 1963 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair et noire sur bois, tôle galvanisée, aluminium ; 193 x 243,8 x 29,8 cm.), Collection Mr. and Mrs. Robert A. M. Stern, New York.

⁵⁷² Donald Judd, *Untitled (DSS 43)*, 1963 (peinture à l'émail noire sur aluminium, émail couleur « Terre de Sienna » et tôle de fer galvanisé sur bois ; 132 x 107 x 15 cm.), Collection privée.

⁵⁷³ Donald Judd, *Untitled (DSS 28)*, 1962 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair et cire sur acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite et bois, peinture à l'huile noire sur bois, tôle d'aluminium pliée ; 122 x 243,8 x 19 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁷⁴ Donald Judd, *Untitled (DSS 29)*, 1962 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair, encaustique et sable sur toile et bois, peinture à l'émail noire sur bois, tuyau d'asphalte ; 128,3 x 114,3 x 24,4 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁷⁵ « these objects (...) were used as devices to help define the painting's size and shape », Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 170.

Ainsi la position verticale du moule à cake dans *Untitled* (DSS 23) détermine le format vertical de l'œuvre, et le basculement à l'horizontale de la lettre « O » (ou du chiffre « 0 ») correspond au format horizontal étiré d'*Untitled* (DSS 30), bien que dans ces deux cas les dimensions de l'œuvre et de l'objet ne soient pas exactement homothétiques. Le disque de cuivre d'*Untitled* (DSS 31) s'inscrit en revanche au centre d'un format parfaitement carré.

Ces exemples illustrent bien le fait que dès ses premiers tableaux-reliefs, Judd n'incorpore pas les objets sur le mode *Neo-Dada* de l'assemblage et de l'objet trouvé. Il se différencie sur ce point des tableaux-collages de Flavin ou des œuvres de Johns telles que *Thermometer* (1959)⁵⁷⁶. Judd opère sur un mode « néo-constructiviste » et suivant une logique déductive : il s'intéresse à leurs qualités de surface (ce ne sont pas des « objets-signes »), et les dimensions contribuent à déterminer celles de l'œuvre (format et épaisseur).

Dans tous les cas, les objets incorporés deviennent difficilement reconnaissables. Plutôt que comme des ready-mades « classiques », il s'agit davantage de matériaux de construction que d'objets de consommation. En effet, il ne s'agit pas tant d'une opération visant à détourner la fonction et le sens des objets en question, que de l'exploitation de leurs qualités plastiques : leur surface le plus souvent lisse et brillante — hormis celle du tuyau d'asphalte d'*Untitled* (DSS 29) — contraste avec la rugosité de la peinture, accentuée par l'adjonction de sable. À la différence des collages et des « autels » de Flavin, on ne peut déceler aucune connotation véritablement *Neo-Dada* dans ces œuvres hybrides, dont la logique se rapproche davantage de la « culture des matériaux » propres aux Constructivistes des années 1920.

Il faut toutefois noter que cette introduction d'objets et de matériaux industriels, et cette poussée vers les trois dimensions sont encore associées à des matériaux et procédés picturaux conventionnels : peinture à l'huile, encaustique, sable (déjà employé par les cubistes), mode d'application manuel (la peinture est parfois appliquée au doigt), supports traditionnels (toile marouflée sur panneau de bois). En

⁵⁷⁶ Jasper Johns, *Thermometer*, 1959 (peinture à l'huile sur toile, thermomètre ; 131,5 x 97,8 cm.), Collection Seattle Art Museum.

outre, les vues des expositions de 1963 à la Green Gallery⁵⁷⁷, ainsi que les photographies figurant dans le catalogue raisonné montrent que les œuvres sont suspendues au mur à l'aide de tringles de cimaise, comme des tableaux — signe que Judd n'a pas encore véritablement pensé cette question du mode d'accrochage, ou qu'il doit encore accepter ce type de compromis avec sa galerie. Ce télescopage d'une forme picturale « classique » et de l'amorce de ce que Judd appellera bientôt « objet spécifique » atteint un point de tension particulièrement fort dans *Untitled (DSS 29)*, comme l'expose Joshua Shannon :

« *Untitled (DSS 29)* fut la première œuvre de Judd à prendre la forme d'une boîte. Elle occupait une place suffisamment centrale dans la réflexion de l'artiste sur sa propre pratique qu'il l'a conservée tout sa vie, l'installant au-dessus de son lit au 101 Spring Street, où elle se trouve toujours. Malgré la revendication énergique du statut d'objet clamé par le tuyau d'asphalte placé au centre et son encadrement, dont la largeur est doublée par un tasseau de 2 x 4 pouces, l'œuvre est fondamentalement une peinture. La principale surface verticale est une toile sommairement agrafée à une planche de bois et recouverte d'une surface à présent craquelée faite d'encaustique, de sable et de peinture à l'huile. Sa texture est hétérogène et épaisse, s'agrégeant un peu en un motif ample qui, observé depuis quelque distance, forme juste une grille plutôt approximative. En assemblant la boîte, Judd a soigneusement ajusté le tuyau éraflée devant une planche verticale mal dégrossie, l'orientant de telle façon qu'une délicate ligne de ruban adhésif brillant fournisse une rime horizontale près du bord supérieur de la construction. Les côtés du cadre ont en outre été peints en noir, afin de produire un vif contraste avec la toile rouge vif. »⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ *New Work : Part I*, exposition collective, du 8 janvier au 2 février 1963, Green Gallery, New York, et *Donald Judd, one man show*, du 17 décembre 1963 au 11 janvier 1964, Green Gallery, New York.

⁵⁷⁸ « *Untitled (DSS 29)* had been Judd's first work to take the shape of a box. It was central enough to the artist's thinking about his own practice that he kept it all his life, installing it over his bed at 101 Spring Street, where it still hangs. Despite the robust claim to object status made by its centrally placed asphalt pipe and its double-wide frame of two-by-fours, the work is fundamentally a painting. The main vertical surface is a canvas, crudely stapled to a sheet of wood and covered in a now-cracking surface of wax, sand, and oil paint. Its texture is varied and thick, aggregating slightly in a loose pattern that, when looked at from a slight distance, just marks out a rather inexact grid. In assembling the box, Judd neatly fitted the scuffed pipe in front of a rough vertical plank, orienting it so that a tidy line of glossy tape would provide a rhyming horizontal line near the construction's upper edge. The sides of the frame, too, he painted black, contrasting them sharply with the bright red

Par leur projection dans les trois dimensions, les œuvres de 1961-62, qui ont encore l'apparence de tableaux tributaires du mur, tendent à devenir plus manifestement des objets « réels », plutôt que des espaces de représentation. Avec *Untitled (DSS 29)* — et dans un moindre mesure avec *Untitled (DSS 28)* — l'objet surgit en fort relief hors du plan pictural et impose sa matérialité, d'une façon nouvelle et beaucoup plus importante qu'avec les « peintures » (*Untitled (DSS 14)*, *Untitled (DSS 23)*, *Untitled (DSS 31)*) où sont incrustés des objets qui affleurent ou sont en retrait par rapport au plan pictural.

B3.a3) Premiers « objets »

Le pas vers les trois dimensions et l'autonomie de l'œuvre par rapport au support mural est franchi avec *Untitled (DSS 33)* (1962)⁵⁷⁹, pièce constituée de deux panneaux de bois assemblés en angle et reliés par un tube de métal coudé peint en noir. Il semble que cette pièce est d'abord conçue comme une pièce murale d'angle puis finalement installée librement au sol, sans aucun appui mural⁵⁸⁰. Cette œuvre obéit d'ailleurs aux mêmes principes constructifs que les peintures-reliefs, puisque la largeur des deux panneaux de bois a été déterminée par les dimensions du tube métalliques, dont les extrémités sont encastrées au centre de ceux-ci. Le projet initial de pièce d'angle l'inscrit bien entendu dans la lignée du *Contre-relief d'angle* (1915) de Vladimir Tatline, et souligne les accents constructivistes de la relation de Judd au matériau.

canvas. » Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 161.

⁵⁷⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 33)*, 1962 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois, peinture à l'émail noire sur tuyau en métal ; 121,5 x 55,5 x 83,5 cm.) Collection Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Bâle). Au moins deux autres « modèles » de cette œuvres ont été fabriqués, l'un en 1979, l'autre en 1988.

⁵⁸⁰ L'œuvre fait partie de la sélection présentée lors de « New Work : Part I », Green Gallery, New York, 1963. Une photographie de l'installation montre que *Untitled (DSS 33)* n'est pas la seule œuvre en trois dimensions, mais qu'elle est la seule à s'affranchir du mur pour prendre place au milieu de l'espace de la galerie.

Untitled (DSS 33), comme d'autres pièces tridimensionnelles réalisées en 1962-63 — *Untitled (DSS 32)* (1962)⁵⁸¹, *Untitled (DSS 35)*⁵⁸², *Untitled (DSS 37)*⁵⁸³ et *Untitled (DSS 38)* (1963) —, est composée du même type d'éléments que les peintures-reliefs : panneaux de bois ou de contreplaqué, peinture à l'huile rouge de cadmium, tuyau de fer, d'asphalte ou d'aluminium, panneau de Masonite, tôle ou Plexiglas... Si ces pièces occupent désormais l'espace en trois dimensions — elles reposent à présent directement sur le sol —, elles semblent encore privilégier un « point de vue », reliquat de leur origine picturale. *Untitled (DSS 33)* privilégie ainsi l'angle rentrant depuis lequel se projette le tube métallique coudé — même si l'extrémité de ce dernier affleure sur la face opposée des deux panneaux de bois. *Untitled (DSS 32)* ouvre sa « face » principale, barrée de trois larges planches horizontales, sur une concavité noire d'où surgit un tuyau dont une extrémité affleure dans une découpe pratiquée au milieu de la planche centrale. L'œuvre est d'ailleurs toujours photographiée sous cet angle, qui offre le plus d'informations — le « dos » de la pièce se résumant sans doute à la courbe convexe du panneau de Masonite peint en rouge. *Untitled (DSS 38)* (1963) privilégie également l'angle de vue depuis lequel est visible la feuille de Plexiglas violette qui recouvre la tranche d'une découpe pratiquée en diagonale dans sa partie supérieure.

D'autres pièces jouent en revanche d'une frontalité « biaisée », si l'on peut dire : il s'agit d'*Untitled (DSS 35)* (1963), dont les deux plans fermant les extrémités d'un

⁵⁸¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 32)*, 1962 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois et Masonite, peinture à l'émail noire sur Masonite et bois, tuyau en asphalte ; 112,4 x 102,4 x 34,9 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁸² Donald Judd, *Untitled (DSS 35)*, 1963 (exemplaire refabriquée en 1975), (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois et contreplaqué, vis, peinture à l'émail violette sur tube d'aluminium ; 122 x 210,8 x 122 cm.), Collection The National Gallery of Canada, Ottawa.

⁵⁸³ Donald Judd, *Untitled (DSS 37)*, 1963 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois et peinture à l'émail noire sur aluminium ; 183 x 264,2 x 124,5 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas. Une version légèrement différente de cette pièce figure dans le catalogue raisonné de 1975, sous l'intitulé *Untitled (DSS 36)*. La forme et les dimensions sont similaires à *DSS 37* ; la seule différence concerne la partie verticale en métal : dans *DSS 37*, le cadre de bois entoure une plaque de tôle peinte en noir et dans laquelle ont été découpées des fentes verticales régulièrement espacées ; dans *DSS 36* (l'exemplaire exposé lors de la rétrospective de la National Gallery of Canada en 1975), il semble que ce soit des tiges de métal qui ont été tendues à l'intérieur du cadre, et qui sont peintes de la même teinte rouge de cadmium clair que le reste de la sculpture.

volume ouvert sont reliés par des tasseaux de bois et un tube d'aluminium, et d'*Untitled (DSS 37)* (1963), un plan incliné servant de base à une sorte d'écran en forme de parallélogramme, qui se dresse en son milieu. Pour que leur forme et leur structure apparaissent clairement, il est nécessaire d'avoir une vue de trois-quarts — à ce titre, la proximité des angles de prise de vue photographique de ces œuvres avec les dessins en perspective cavalière réalisés par Judd⁵⁸⁴ est frappante. Seul cet angle de vue permet de comprendre que les tasseaux de bois et le tube métallique d'*Untitled (DSS 35)* sont régulièrement alignés sur l'une des diagonales des panneaux de contreplaqué formant les flancs de l'œuvre ; et de voir que l'« écran » qui surmonte la base inclinée d'*Untitled (DSS 37)* est garni d'une tôle noire où ont été pratiquées des fentes verticales régulières.

Dans plusieurs de ces exemples, les matériaux mis en œuvre sont encore manifestement détournés : il s'agit de tuyaux de canalisation ou de conduits de ventilation achetés dans les quincailleries de Canal Street et des environs, des tasseaux de bois de construction simplement équarris, dont les nœuds, les veines et les fissures demeurent apparents sous la couche de peinture rouge de bois de palette récupéré, et dont les encoches et traces de clous sont encore visibles. Une œuvre de 1964, *Untitled (DSS 48)*⁵⁸⁵, fonctionne encore sur ce principe, puisqu'elle est entièrement constituée de tubes de canalisation et de leurs raccords soudés. La transparence de la structure parallélépipédique qui résulte de cette construction résoud pour un temps le problème de la frontalité, puisque la forme de l'œuvre est intégralement perceptible de quelque point de vue où l'observateur se place.

B3.b) 1963 : Les expositions à la Green Gallery

Cette évolution du travail de Judd entre 1960 et 1963 est rendue publique une première fois à l'occasion d'une exposition collective à la Green Gallery (New York),

⁵⁸⁴ Par exemple Donald Judd, *Untitled (171-3)*, 1964 (crayon sur papier ; 21,3 x 27,7 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁵⁸⁵ Donald Judd, *Untitled (DSS 48), To Dave Shackman*, 1964 (tuyaux et pièces d'assemblage en fer ; 139 x 223,5 x 139 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

en janvier 1963⁵⁸⁶. Intitulée *New Work : Part I*, elle réunit des œuvres de Robert Morris, Dan Flavin, George Segal, Larry Poons, Yayoi Kusama, Lucas Samaras, Walter Darby Bannard et Milet Andrejevic, et Donald Judd, qui fait alors son entrée à la galerie. Judd expose deux reliefs, *Untitled (DSS 34)* (1962), *Untitled (DSS 28)*, et une pièce au sol de 1962, *Untitled (DSS 33)*.

Même si, comme nous le verrons plus loin, les œuvres de Judd font alors l'objet de mésinterprétation en raison du voisinage des œuvres d'artistes marqués par l'influence de Dada, l'accueil critique semble plutôt favorable. Michael Fried, qui pourfendra bientôt Judd et Morris dans son essai « Art and Objecthood », manifeste encore dans son compte-rendu un certain intérêt pour l'œuvre de Judd. Il trouve en effet que les « grandes (...) constructions de Donald Judd (...) donnent envie de voir davantage de ses œuvres. »⁵⁸⁷

Quelques mois plus tard, Judd bénéficie d'une exposition personnelle à la Green Gallery⁵⁸⁸. Pour James Meyer, l'ensemble d'œuvres qu'il choisit de présenter à cette occasion constitue la première manifestation de ce que l'artiste désignera quelques années plus tard sous le vocable d'« objets spécifiques »⁵⁸⁹. En effet, l'exposition ne comporte aucune des peintures antérieures à 1962, mais consiste en une sélection de neuf œuvres — quatre reliefs et de cinq objets en trois dimensions, tous réalisés au cours de l'année 1963.

Trois reliefs comportent des « corniches » métalliques : dans *Untitled (DSS 34)* (le plus imposant de cette série) et *Untitled (DSS 40)*⁵⁹⁰ (plus petit et de format vertical), de fines bandes de bois sont clouées, horizontalement et à intervalles réguliers, sur la surface centrale, encadrée en haut et en bas par les « corniches » faites de tôle galvanisée clouée. Le troisième de ces reliefs avec corniches, de format voisin du précédent, est *Untitled (DSS 43)* (1963) : la surface centrale n'est pas striée de lattes de bois rouges, mais est entièrement recouverte d'une feuille de métal, ponctuée de

⁵⁸⁶ *New Work : Part I*, exposition du 8 janvier au 2 février 1963, Green Gallery, New York.

⁵⁸⁷ « large (...) constructions by Donald Judd (...) make one want to see more of his work », Michael Fried, « New York Letter », *Art International* vol. 7 n°4, avril 1963, p.56 ; cité par James Meyer, p. 50.

⁵⁸⁸ *Judd*, exposition du 17 décembre 1963 au 11 janvier 1964, Green Gallery, New York.

⁵⁸⁹ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 56.

⁵⁹⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 40)*, 1963 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair et noire sur bois, tôle galvanisée, aluminium ; 127 x 106,7 x 14 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

trous percés suivant un schéma de grille, et est encadrée en haut et en bas par des corniches métalliques laquées en noir.

Le quatrième relief présenté, *Untitled (DSS 44)* (1963)⁵⁹¹, est très différent des trois précédents — il est aussi le plus petit. Il s'agit d'une barre horizontal en métal, de couleur violette, surmontant une poutre en bois peinte en rouge de cadmium clair, à chaque extrémité de laquelle s'ouvre un orifice carré.

Les cinq objets exposés sont les suivants : *Untitled (DSS 35)*, un volume ouvert, parfois surnommé « Bleachers » (« gradins ») ; *Untitled (DSS 38)*, un bloc présentant une découpe dont la tranche est plaquée de Plexiglas violet ; *Untitled (DSS 39)*⁵⁹², une « boîte » dans la partie supérieure de laquelle est à-demi encastré un tuyau en fer ; *Untitled (DSS 41)* (1963)⁵⁹³, une autre boîte, similaire à la première, dont la partie supérieure présente une découpe semi-circulaire, révélant un intérieur divisé par des panneaux verticaux, arrangés selon une progression mathématique — ce qui a valu à l'œuvre le surnom de « Record Cabinet » (« classeur à dossiers ») — ; enfin, la plus grande pièce de l'exposition, *Untitled (DSS 37)*, un plan incliné surmonté d'un « écran » de métal noir.

Très cohérente sur le plan des matériaux, des couleurs et des formes, l'exposition de l'hiver 1963-64 est signalée d'abord l'abandon par Judd de la peinture, pour la fabrication d'objets, dont l'origine picturale est toutefois suggérée par la présence des reliefs. Ces derniers, préalables aux développements volumétriques de l'œuvre de Judd, affirment la matérialité de la peinture : sans être encore des peintures au sens conventionnel du terme, ils exposent, comme l'écrit James Meyer, « la nature de la peinture par une stratégie d'inversion »⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 44)*, 1963 (laque violette sur aluminium, peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois ; 13 x 82,8 x 13 cm.). Le catalogue raisonné de 1975 la mentionne comme faisant partie de la Collection Ira et Jennifer Licht, New York (localisation actuelle inconnue).

⁵⁹² Donald Judd, *Untitled (DSS 39)*, 1963 (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois, tuyau en fer ; 56,2 x 115,3 x 80 cm.), Collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund, 1991, Washington, D.C.

⁵⁹³ Donald Judd, *Untitled (DSS 41)*, 1963 (exemplaire refabriquée en 1966), (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois ; 49,5 x 77,5 x 115,6 cm.), Collection The National Gallery of Canada, Ottawa.

⁵⁹⁴ « they exposed painting's nature through a strategy of inversion » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 57.

Dans l'exposition de la Green Gallery, l'application d'une couche de peinture à l'huile n'empêche pas de percevoir la texture du bois, ce qui, combiné à l'intensité de la teinte rouge de cadmium clair qui souligne les contours des pièces, leur confère une présence particulièrement forte :

« Judd a choisi la nuance de l'exposition, le rouge cadmium clair, parce qu'elle était « dure » et « tenait dans l'espace ». Elle était, a-t-il déclaré, la couleur la plus efficace pour définir des formes en trois dimensions : « J'aime (le rouge) et j'aime la qualité du rouge cadmium clair... Si vous peignez quelque chose en noir ou dans une couleur sombre, vous ne pouvez pas dire à quoi ressemblent ses bords. Si vous le peignez en blanc, cela semble petit et puriste. Et rouge, hormis un gris de cette valeur, semble être la seule couleur qui rend vraiment un objet net et définit ses contours et ses angles. » »⁵⁹⁵

Dès ses premières œuvres tridimensionnelles, Judd accorde ainsi une importance déterminante, structurelle, à la couleur. Cette rôle de la couleur, et de la lumière, deviendra de plus en plus important au fil du temps — dans les œuvres en aluminium anodisé de la fin des années 1960, tout comme dans celles des années 1980. La fonction de la couleur demeure complexe, ambivalente : dans l'exposition personnelle de 1963, elle confère une unité à l'ensemble et simultanément permet de mieux définir chaque pièce prise individuellement. Dans les œuvres ultérieures, elle conserve un rôle structurant — une couleur correspond à un plan ou un module — et perturbe fréquemment la perception de la pièce par les effets qu'elle produit conjointement à la lumière (reflets, irradiations, ombres colorées, surgissement d'un plan situé au fond d'un « boîte », etc.). Ces effets, qui vont à l'encontre de l'idée de « littéralité » critiquée par Michael Fried dans son essai « Art and Objecthood », sont peu voire pas évoqués dans la critique des années 1960, qui se concentre plutôt sur le caractère d'objet des œuvres de Judd.

⁵⁹⁵ « Judd selected the show's hue, cadmium red light, because it was « tough », and « held up in space ». It was, he claimed, the most efficient color for defining forms in three dimensions : « I like (red) and I like the quality of cadmium red light... If you paint something black or any dark color, you can't tell what its edges are like. If you paint it white, it seems small and purist. And red, other than a gray of that value, seems to be the only color that really makes an object sharp and defines its contours and angles. » » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 57.

L'étape suivante de ce travail sur le rôle de la couleur sera l'emploi de matériaux comme le Plexiglas et l'aluminium anodisé, où la couleur n'est pas « sur » mais « dans » le matériau. Pour l'heure, ces matériaux figurent encore de manière ponctuelle, voire discrète, dans des œuvres comme *Untitled (DSS 38)* et *Untitled (DSS 35)*⁵⁹⁶.

Si en 1963-64, l'attention que Judd porte à la couleur passe plutôt inaperçue, la réception critique de ses nouvelles œuvres met en revanche l'accent sur trois aspects qui dominent alors la façon dont elles sont perçues : leur lien avec l'esthétique Neo-Dada, leur potentiel figuratif, et leur caractère industriel.

B3.b1) Un art Neo-Dada « déguisé » en abstraction ?

Les critiques les plus affûtés envisagent les œuvres présentées par Judd dans son exposition personnelle de la fin de l'année 1963 sous l'angle du « non-art ». Ainsi Brian O'Doherty, dans le compte-rendu qu'il rédige pour le *New York Times*, les décrit-il comme :

« des constructions de planches de bois rouges, éventuellement avec des grilles, des planches à laver avec des extrémités recouvertes d'aluminium recourbé, des tuyaux courant ici et là. »⁵⁹⁷

Pour lui, l'exposition de la Green Gallery constitue :

« Un excellent exemple de non-art « d'avant-garde » qui essaye d'atteindre une signification par un manque prétentieux de signification »⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Encore que dans ce cas, la couleur violette du tube d'aluminium est obtenue par l'application de peinture – laque, et non par un procédé d'anodisation. Ce dernier procédé repose sur l'oxydation superficielle de la surface de l'aluminium, obtenue par électrolyse. L'adjonction d'un colorant au cours du processus permet, à la différence de l'application d'une couche de peinture, de préserver par transparence l'aspect métallique de la surface.

⁵⁹⁷ « red wooden-shelved constructions with occasional grills, washboards with curved-aluminium-covered ends, pipes running hither and thither. » Brian O'Doherty, « Recent Openings », *The New York Times*, 19 janvier 1964. Cité in Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 156.

⁵⁹⁸ « an excellent example of 'avant-garde' nonart that tries to achieve meaning by a pretentious lack of meaning », Brian O'Doherty, « Recent Openings », *The New York Times*, 19 janvier 1964. Cité par

Aux yeux de certains observateurs du début des années 1960, le fait que Judd introduise dans ses œuvres des objets et des matériaux plutôt quelconques (moule à cake, tuyau, feuille de Plexiglas...) induit en effet une parenté avec l'esthétique Neo-Dada de l'objet trouvé, les situant ainsi à la lisière de l'art et du « non-art ». C'est ce que l'on peut lire entre les lignes du compte-rendu de Barbara Rose :

« Au premier abord, les simples constructions en bois de Donald Judd ressemblent plutôt à des objets inutiles qu'à des sculptures »⁵⁹⁹

Ce rapprochement des premières œuvres tridimensionnelles de Judd avec l'esthétique Neo-Dada s'explique en partie par un effet de « contamination » des œuvres d'autres artistes de la Green Gallery, exposées à leurs côtés au début de l'année 1963 dans *New Works: Part I*, et effectivement susceptibles d'être rattachées à cette tendance⁶⁰⁰. Il est vrai qu'en 1963, les clivages entre Pop Art et Minimal Art n'existent pas encore — d'autant plus que le second terme n'apparaît dans la critique qu'en 1965. Mais l'assimilation à l'esthétique Neo-Dada semble également tenir à la matérialité plus affirmée d'œuvres qui, bien qu'accrochées au mur, ne sont plus vraiment des peintures abstraites, et qui tendent parfois, curieusement, à être rapprochées d'une esthétique *pop*.

Ainsi, le critique Hilton Kramer — ancien rédacteur en chef d'*Arts Magazine* où Judd officie — insiste sur la dimension potentiellement figurative de ces œuvres, comme le rappelle James Meyer :

« Cette confusion sur les intentions de Judd était la plus flagrante dans le compte-rendu de Hilton Kramer. Kramer (...) suggérait que les œuvres de Judd étaient « indifférentes à l'analyse formelle et à la métaphore », bien qu'elles se rapportent aux choses quotidiennes — « des classeurs à dossiers, des boîtes de Kleenex, etc. »

James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 60.

⁵⁹⁹ « At first, Donald Judd's simple wood constructions look more like useless objects than like sculpture », Barbara Rose, « New York Letter », *Art International*, vol. 8, n°1, 15 février 1964, p. 41.

⁶⁰⁰ L'exposition elle-même n'adhérait à aucune « ligne » esthétique définie : comme l'expose James Meyer (*Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, chapitre 3 « The emergence of Judd and Morris », p. 45-61), il y figure des artistes soutenus par Clement Greeneberg et Michael Fried, d'autres relevant plutôt d'une esthétique *pop*, d'autres enfin, dont Judd, bientôt associés au minimalisme. Les divergences entre Judd et Morris ne semblent pas encore pouvoir être perçues par la critique.

Judd cherchait à produire un art abstrait, mais Kramer lisait son travail comme quasi-figuratif. »⁶⁰¹

Ces « surnoms » donnés à certaines des œuvres — gradins, classeur à dossiers, boîte aux lettres ou boîte de Kleenex⁶⁰² — et l'interprétation figurative de Kramer sont bien éloignées des intentions de l'artiste. Ces divergences et mésinterprétations sont aussi le signe que ces dernières n'ont peut-être pas encore complètement trouvé les moyens qui les serviront parfaitement :

« L'œuvre de Judd n'était peut-être si éloignée de la tradition de l'assemblage qu'il l'aurait souhaité (il n'a jamais exprimé son dégoût envers le surréalisme). Sa construction en bois avec le tuyau et ses reliefs conservaient une trace de combinaison métaphorique, évoquant des associations. (...) La prédisposition des premières œuvres de Judd à recevoir des surnoms suggère que son esthétique de non-référentialité, l'esthétique qu'il ferait sienne, n'était pas encore confortée. »⁶⁰³

Ce potentiel évocateur et cette capacité des œuvres abstraites et géométriques de Judd à renvoyer à une certaine « représentation » de l'environnement américain contemporain, sont encore soulignées en 1965. Lors d'un entretien avec l'artiste, Bruce Hooten, dans un raccourci saisissant, rapproche son œuvre de celle d'Edward Hopper, marquée par le climat et l'image que renvoyaient les Etats-Unis dans les années 1930. Judd nuance cette comparaison :

« Je pense certaines des choses qui m'occupent, occupaient aussi probablement Hopper, puisque c'est un peu le même environnement, et je réagis assez fortement à

⁶⁰¹ « This confusion about Judd's aims was most glaring in Hilton Kramer's review. Kramer (...) suggested that Judd's works were « indifferent to formal analysis and metaphor », yet alluded to everyday things — « record cabinets, kleenex boxes, etc. » Judd sought to produce an abstract art, but Kramer read his work as quasi-figurative. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 60. La citation de Hilton Kramer provient de « The Season Surveyed », *Art in America*, vol. 52, n°3, 1964, p. 112.

⁶⁰² « Bleachers », « Record Cabinet », « Letter Box », « Kleenex Box ». Cf. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 50 et note # 24, p. 280.

⁶⁰³ « Judd's work was perhaps not so removed from the assemblage tradition as he would have liked (he never did his distaste for surrealism). His wooden construction with pipe and reliefs retained a trace of metaphorical combination, evoking associations. (...) the susceptibility of Judd's early work to nicknaming suggests that his aesthetic of non-referentiality, the aesthetic he would make his own, he had not yet secured. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 50.

ce à quoi ressemble ce pays. Ça paraît assez monotone et dépouillé, on aime ça et on ne l'aime pas et c'est très compliqué... Je n'aime pas tellement l'idée de représenter les États-Unis dans mon œuvre. C'est juste qu'on vit ici et qu'on est concernés par notre sentiment vis-à-vis de ce qui nous entoure. »⁶⁰⁴

Cet environnement « monotone et dépouillé » auquel Judd fait allusion, c'est peut-être moins celui de la vie ordinaire des Américains moyens et de la solitude des petites villes de l'Amérique profonde dépeintes par Hopper, que celui de la standardisation, de la production de masse et de la rationalisation fonctionnelle des quartiers urbains à proximité immédiate desquels il vit et travaille⁶⁰⁵.

Ce dernier point transparaît dans l'analyse de l'œuvre de Judd par Rosalind Krauss en 1966. Dans « Allusion and Illusion in Donald Judd »⁶⁰⁶, elle note la ressemblance de la pièce murale *Untitled (DSS 55)* (1964) avec des éléments architecturaux : une colonnade classique, ou les supports d'une structure modulaire. À cette observation, on peut ajouter le fait que les bords supérieurs et inférieurs de plusieurs reliefs, comme *Untitled (DSS 34)* (1962) présentent des « corniches » métalliques qui peuvent renvoyer, *via* un dessin de Judd daté de 1963⁶⁰⁷, aux motifs architecturaux couronnant les bâtiments new-yorkais de la fin du XIX^{ème} siècle. Comparant ce dessin à une vue d'un bâtiment de ce type, situé au 101 Spring Street⁶⁰⁸ — celui-là même dont Judd fera l'acquisition en 1968 et qui deviendra son atelier-logement à partir de l'hiver de l'année suivante —, Joshua Shannon conforte cette hypothèse :

⁶⁰⁴ « I think some of the things I deal with, Hopper probably has dealt with also, since it's somewhat the same environment and I have pretty strong reaction to what this country looks like. It looks pretty dull and spare, and you like this and dislike it and it's very complicated... I don't much like the idea of representing the United States in my work. It's just that you live here and you are involved in your sense of what's around you. » Donald Judd, « Interview par Bruce Hooten », 1965, retranscription, p. 7, Archives of American Art, Washington, D.C. Cité par James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 154.

⁶⁰⁵ Depuis le milieu des années 1950, New York — et plus particulièrement le Sud de Manhattan — connaît une vague de destruction de ses anciens quartiers, de construction d'immeuble d'acier et de verre, et de restructuration urbaine.

⁶⁰⁶ Rosalind Krauss, « Allusion and Illusion in Donald Judd », *Artforum*, mai 1966, p. 24-26.

⁶⁰⁷ Donald Judd, *Sketch*, carnet #1, n°38, 1963 (crayon et encre sur papier ; 27,9 x 35,6 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁶⁰⁸ 101 Spring Street, Architecte Nicholas Whyte, 1870.

« L'artiste pourrait même avoir recopié les moulures esquissées en bas à droite sur le toit de son propre futur logement, le bâtiment industriel de 1870 situé au 101 Spring Street. »⁶⁰⁹

La ressemblance entre les motifs dessinés et la configuration de la corniche de cet immeuble est effectivement frappante. Dans les reliefs, le rapport est plus distancié : les plaques de tôles galvanisées sont clouées de façon continue sur la structure de l'œuvre, sans former de ressauts ni de creux — seul l'agencement des têtes des clous produit un rythme régulier. De plus, le fait que le bord inférieur présente lui aussi une « corniche » symétrique à celle qui borde le haut de l'œuvre renvoie autant sinon davantage — s'il faut trouver un élément de comparaison — à l'image d'un encadrement de peinture.

Ce type de comparaison, malgré les réserves émises par Judd, a la vie dure. En 1967, Harold Rosenberg semble clair :

« le mouvement Minimal affirme l'existence indépendante de l'objet d'art comme significative en soi. À la différence des autres mouvements d'avant-garde des cinquante dernières années, celui-ci se consacre à l'art et à rien d'autre. »⁶¹⁰

Pourtant, dans le même texte, il décèle une forme de technophilie chez les artistes de ce « mouvement », dont il juge sévèrement les productions :

« en général, l'esprit de l'ingénierie prévaut parmi les plus jeunes artistes de « l'objet », bien que (...) leur travail reste confiné à des décorations murales et des solides autonomes. »⁶¹¹

S'il décèle une ascendance Dada dans le « Minimovement », il est très critique à l'encontre des propositions de ce dernier :

⁶⁰⁹ « The artist could even have copied the frames sketched at lower right from the roof of his own future home, the 1870 industrial loft building at 101 Spring Street. » Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 156.

⁶¹⁰ « the Minimovement affirms the independant existence of the art object as meaningful in itself. Unlike the other vanguard movements of the past fifty years, this one is dedicated to art and to nothing else. », Harold Rosenberg, « Defining Art », *The New Yorker*, 25 février 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 298-307 ; extrait p. 303.

⁶¹¹ « the spirit of engineering prevails among the younger « object » artists, though (...) their work is confined to wall decorations and freestanding solids. », Harold Rosenberg, « Defining Art », *The New Yorker*, 35 février 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 298-307 ; extrait p. 304.

« La différence entre Dada historique et son actuelle version fondamentaliste tient au traitement réservé au spectateur ; au lieu de provoquer chez lui de l'indignation vis-à-vis de la désacralisation de l'art, le Neo-Dada le convertit en esthète. (...) Le Minimal Art, c'est Dada dans lequel la critique d'art est entrée en action. »⁶¹²

Sa conclusion est d'ailleurs sans appel :

« Une exposition de peintures et de structures minimalistes transforme la galerie en amphithéâtre. Lors de l'inauguration d'une telle exposition, c'est la foule qui est la plus visible ; la foule partie, il reste les bancs et les tableaux noirs. L'efficacité solennelle du cadre ne suffit pas à dissiper la présence traditionnelle de la plaisanterie Dada. »⁶¹³

Mais dans cet essai, Rosenberg décèle également une ressemblance entre les sculptures minimalistes en général et des objets ou des machines :

« Si c'est de l'art, c'est obsolète. Pour être nouvelles, les peintures et les sculptures doivent se déguiser en objets ordinaires ; (...) passer pour des éléments de machine ou de bâtiment, comme ces œuvres d'il y a deux ou trois ans se faisaient passer pour des panneaux d'affichage ou des bandes dessinées ». »⁶¹⁴

En mettant ainsi constamment l'accent sur la « ressemblance », ou le « déguisement » des œuvres minimalistes en objets ordinaires, en les inscrivant dans la continuité immédiate des œuvres *pop*, Rosenberg pousse très loin

⁶¹² « The difference between historic Dada and the current fundamentalist version lies in their treatment of the spectator ; instead of goading him into indignation at the desecration of art, the new Dada converts him into an aesthete. (...) Minimal Art is Dada in which the art critic has got into the act. », Harold Rosenberg, « Defining Art », *The New Yorker*, 25 février 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 298-307 ; extrait p. 305-306.

⁶¹³ « An exhibition of ABC paintings and structures transforms the gallery into a lecture hall. At the opening of such an exhibition, what is most in evidence is the crowd ; with the crowd gone, there are the benches and blackboards. The solemn efficiency of the setting is not enough to dispel the traditional presence of the Dada joke. », Harold Rosenberg, « Defining Art », *The New Yorker*, 25 février 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 298-307 ; extrait p. 307.

⁶¹⁴ « If it's art, it's obsolete. To be new, paintings and sculptures must disguise themselves as ordinary objects ; (...) to pass as machine or building parts, as those of two or three years earlier passed as billboards or comic strips ». », Harold Rosenberg, « Defining Art », *The New Yorker*, 25 février 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 298-307 ; extrait p. 298.

l'assimilation des œuvres minimalistes au courant Neo-Dada, opérant au passage la jonction entre une esthétique figurative et une esthétique industrielle.

B3.b2) Esthétique industrielle et absence de « contenu »

Dès 1963-64, Judd commence à exploiter les possibilités offertes par le catalogue de plus en plus étendu des matériaux issus de la production industrielle. Il introduit progressivement dans ses œuvres en trois dimensions des matériaux neufs — et non plus « trouvés », comme dans les pièces antérieures —, provenant des domaines de la construction et du design : Plexiglas coloré (*DSS 38* (1963)⁶¹⁵ et *DSS 82* (1966)⁶¹⁶), tôle d'aluminium (*DSS 37* (1963)⁶¹⁷), panneaux de bois (*DSS 41* (1963)⁶¹⁸), acier galvanisé (*DSS 56 To Susan Buckwalter*, (1964)⁶¹⁹ et *DSS 65* (1965)⁶²⁰), cuivre (*DSS 55* (1964)⁶²¹, *DSS 57* (1964)⁶²²)... Leur mise en œuvre et leur anonymat permettent aux œuvres de prendre leurs distances avec les connotations néo-dadaïstes des assemblages précédents.

C'est — déjà — ce caractère rationnel et industriel qui constitue, à l'occasion de l'exposition personnelle de l'hiver 1963-64, le principal angle sous lequel les œuvres

⁶¹⁵ Donald Judd, *DSS 38*, 1963 (exemplaire reconstruit en 1975) (peinture à l'huile rouge cadmium clair sur bois, Plexiglas violet ; 50,5 x 122 x 122 cm.) Collection particulière, Canada.

⁶¹⁶ Donald Judd, *DSS 82*, 1966 (Plexiglas couleur ambre, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.) Collection Sammlung Froehlich, Stuttgart.

⁶¹⁷ Donald Judd, *DSS 37*, 1963 (peinture à l'huile rouge cadmium clair sur bois et peinture à l'émail noire sur aluminium ; 183 x 264,2 x 124,5 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁶¹⁸ Donald Judd, *DSS 41*, 1963 (peinture à l'huile rouge cadmium clair sur bois ; 49,5 x 115,6 x 77,5 cm.) Collection The National Gallery of Canada, Ottawa.

⁶¹⁹ Donald Judd, *DSS 56 (to Susan Buckwalter)*, 1964 (exemplaire reconstruit en 1965) (laque bleue sur aluminium, acier galvanisé ; 76,2 x 358,2 x 76,2 cm.) Collection Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover (Don de Frank Stella, 1993).

⁶²⁰ Donald Judd, *DSS 65*, 1965 (acier galvanisé, sept éléments ; chaque : 23 x 101,6 x 76,2 cm. ; espacement entre les éléments : 23 cm.) Collection Moderna Museet, Stockholm.

⁶²¹ Donald Judd, *DSS 55*, 1964 (cuivre et laque bleue sur acier galvanisé ; 102,9 x 213,4 x 17,2 cm.) Collection The National Gallery of Canada, Ottawa.

⁶²² Donald Judd, *DSS 57*, 1964 (exemplaire reconstruit en 1970) (cuivre, peinture à l'émail rouge sur bois ; 54,6 x 125,5 x 92,7 cm.) Collection The National Gallery of Canada, Ottawa.

de Judd sont abordées. Le compte-rendu de l'exposition par Barbara Rose en témoigne, ainsi que le relève James Meyer :

« les œuvres (...) semblaient « faites à la machine, standardisées... faciles à copier et non fabriquées à la main », observait Barbara Rose. Les reliefs avaient une apparence industrielle, avec des motifs répétés de cannelure ; les corniches étaient fixées avec des clous régulièrement espacés. »⁶²³

Cette perception se fonde évidemment sur l'emploi par l'artiste de formes élémentaires, voire modulaires : les rainures horizontales des deux reliefs avec corniches ; les deux « boîtes » rouges de dimensions identiques ; la régularité mécanique du positionnement d'éléments identiques, etc. L'uniformité de la couleur — le rouge de cadmium clair, appliqué de façon impersonnelle, et l'emploi de matériaux industriels (tôle galvanisée, tuyau de fer, Plexiglas) dont les propriétés ont en partie déterminé la géométrie stricte et l'esthétique distanciée des pièces, renforcent ce caractère industriel, standardisé.

Pour Sidney Tillim, l'œuvre de Judd demeure, par la présence des reliefs muraux, rattachée de manière évidente à la peinture abstraite récente. Toutefois, l'exposition de l'hiver 1963 démontre une progression vers les trois dimensions, que Tillim ne semble pas très bien parvenir à situer, entre constructions post-cubistes, produits industriels et représentations d'objets ordinaires :

« Les constructions sont pour la plupart en bois, peintes en rouge, avec de petits ajouts en plastique coloré (violet) et, dans deux cas, des longueurs de tuyaux. Elles ont de vagues traits cubistes et ressemblent à des unités de stockage d'un genre non identifié, à des marches d'escalier et à des choses que le lecteur pourra deviner à partir des illustrations. Il y en a une qui, pour des facilités d'identification, est mentionnée comme « le classeur à dossiers ». C'est une grande caisse avec une rainure dans laquelle peut voir un rayonnage inégalement espacé. »⁶²⁴

⁶²³ « the works (...) looked « machine-made, standardized... easy to copy and not hand-made », Barbara Rose observed. The reliefs had an industrial appearance, with repeated groove patterns ; the cornices were attached with evenly spaced nails. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 57. La citation de Barbara Rose provient de « New York Letter », *Art International*, vol. 8, n°1, 15 février 1964, p. 41. La critique reprend pratiquement la même phrase dans « Looking at American Sculpture », *Artforum*, février 1965, p. 34.

⁶²⁴ « The constructions are mostly wood, painted red, with slight additions of colored plastic (purple) and, in two instances, lengths of pipes. They have vague Cubist overtones and resemble storage units

Ce caractère industriel sera encore plus souligné à l'occasion de l'exposition consacrée à l'œuvre de Judd en 1968 par William C. Agee au Whitney Museum of American Art. Le caractère industriel est perçu non seulement à travers l'aspect des pièces elles-mêmes, mais aussi dans le parti-pris scénographique : les sculptures, dont les volumes répondent à la disposition modulaire des caissons du plafond caractéristiques du bâtiment de Breuer, font l'objet d'une mise en scène comparée par John Perreault à une installation dans un entrepôt de stockage⁶²⁵.

Certains comptes-rendus de l'exposition se montrent plutôt sceptiques, comme celui paru dans la revue *Apollo*, qui déclare à propos de Judd :

« il est pratiquement aussi minimal que l'on peut l'être... »⁶²⁶

D'autres se montrent particulièrement enthousiastes :

« L'événement le plus important du mois... un formidable succès. »⁶²⁷

Dans un compte-rendu au titre ironique (« Tout ce que la sculpture possède, mon œuvre ne l'a pas »), James R. Mellow déclare que le propos des œuvres de Judd est « d'une éblouissante factualité »⁶²⁸. En 1966, Mellow insiste déjà sur le caractère factuel des œuvres de Judd, en s'appuyant sur l'exemple de *Untitled (DSS 79)* (1966)⁶²⁹ :

of an unidentifiable kind, steps and things the reader may guess from reproductions. There is one that for identification purposes is referred to as the 'record cabinet'. It is a big crate with a groove in which can be seen unevenly spaced shelving. », Sidney Tillim, « The New Avant-Garde », *Arts Magazine*, février 1964, p. 20.

⁶²⁵ John Perreault, « Plastic Ambiguities », *The Village Voice*, 7 mars 1968, p. 19.

⁶²⁶ « he is about as minimal as can be... », Mahonri Sharp Young, « The Great Gromboolian Plain », *Apollo*, juillet 1968, p. 65 ; cité par Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150.

⁶²⁷ « The most important event of the month... a tremendous success. », Gordon Brown, « Month in Review : Geometry and Other Matters », *Arts Magazine*, avril 1968, p. 53 ; cité par Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150.

⁶²⁸ « a matter of brilliant factuality », James R. Mellow, « Everything Sculpture Has, My Work Doesn't », *New York Times*, 10 mars 1968 ; cité par Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150.

⁶²⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 79)*, 1966 (aluminium ; 101,6 x 182,9 x 129,5 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

« En tant qu'objet, la boîte était vraiment présente... Son but entier semblait d'être la déclaration d'une présence brutale de la chose elle-même et rien plus. »⁶³⁰

Cette insistance sur l'effet de « présence » d'œuvres comme celles de Judd est en 1967 au cœur de l'une des critiques les plus poussées de l'art « littéraliste » par Michael Fried — qui préfère cette appellation à toutes les autres (ABC Art, Minimal Art, Primary Structures, Specific Objects, etc). Cette présence repose sur l'effet produit par l'emploi de formes suffisamment élémentaires pour pouvoir être perçues comme un tout indivisible :

« La forme est l'objet : en tout cas, ce qui garantit l'intégrité de l'objet est l'unicité de la forme. Je crois que c'est cette insistance sur la forme qui explique l'impression, dont de nombreux critiques ont fait état, que les pièces de Judd et Morris sont *creuses*. »⁶³¹

La simplicité formelle, associée par de nombreux critiques à l'idée de production industrielle rationalisée, aboutit chez Michael Fried à une critique de l'absence de contenu — le terme « hollow » (« creux ») pouvant qualifier, comme en Français, un objet à l'intérieur duquel est ménagé un espace, mais également un propos insignifiant, vide de sens. La critique de Fried rejoint ici celle de Greenberg, exprimée cette année-là, comme nous l'avons vu, de manière assez cinglante :

« Les œuvres minimalistes sont facile à envisager en tant qu'art, comme pratiquement n'importe quoi l'est aujourd'hui — y compris une porte, une table ou une feuille de papier blanc. »⁶³²

⁶³⁰ « As an object, the box was very much there... Its whole purpose seemed to be the declaration of some blunt quiddity and nothing more. » James R. Mellow « Hostage to the Gallery », *New Leader*, 14 mars 1966, p. 32 ; cité par Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150.

⁶³¹ « The shape *is* the object : at any rate, what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape. It is, I believe, this emphasis on shape that accounts for the impression, which numerous critics have mentioned, that Judd's and Morris's pieces are *hollow*. », Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, juin 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 119.

⁶³² « Minimal works are readable as art, as almost anything is today — including a door, a table, or a blank sheet of paper. », Clement Greenberg, « Recentness of Sculpture », *American Sculpture of the Sixties*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 183.

En 1968, les comptes-rendus critiques de l'exposition au Whitney Museum relèvent, dans leur majorité et parfois avec perplexité, la forte présence matérielle, factuelle, voire muette des œuvres de Judd⁶³³ : Jane Harrison Cone parle de leur « factualité inéluctable »⁶³⁴ ; Grace Glueck décrit les œuvres comme « des faits réels, spécifique en eux-mêmes »⁶³⁵, et le titre qu'elle donne à son article résume la dimension tautologique qu'elle y décèle : « A box is a box is a box ». C'est aussi, dans un article de 1969, l'analyse de Barbara Rose :

« la principale déclaration (des premières œuvres minimalistes de Judd) semble être la tautologie selon laquelle une boîte est une boîte est une boîte. »⁶³⁶

Dès 1965, Barbara Rose a souligné le caractère factuel des œuvres en trois dimensions de Judd, définissant comme leurs qualités premières la « tangibilité et la robuste présence »⁶³⁷. L'année suivante, Lucy Lippard lui emboîte le pas :

« les boîtes de métal et de plastique comptent aujourd'hui parmi les œuvres les plus factuelles et radicalement péremptoires »⁶³⁸.

En 1971, pour le critique du *Times* Robert Hughes, les œuvres de Judd sont « complètement présentes » ; chacune d'elles est « simplement une autre chose parmi le monde des choses »⁶³⁹.

Judd lui-même, dans son essai « Specific object »⁶⁴⁰, considère que les nouvelles œuvres en trois dimensions se caractérisent par le caractère factuel de leur

⁶³³ Le titre du compte-rendu d'Elisabeth C. Baker pour *Artnews*, avril 1968, p. 44, est à lui seul éloquent : « Judd the Obscure ».

⁶³⁴ « inescapable factuality », Jane Harrison Cone, « Judd at the Whitney », *Artforum*, mai 1968, p. 36.

⁶³⁵ « actual, specific facts in themselves », Grace Glueck, « A Box Is a Box Is a Box », *New York Times*, 10 mars 1968 ; cité par Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150.

⁶³⁶ « (the) principal statement (of Judd's early Minimalist works) appeared to be the tautology that a box is a box is a box. » Barbara Rose, « Don Judd : The Complexities of Minimal Art », *Vogue*, mars 1969, p. 105 ; cité par Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150.

⁶³⁷ « concreteness and substantial presence », Barbara Rose, « Donald Judd », *Artforum*, juin 1965, p. 32.

⁶³⁸ « metal and plastic boxes are among the most factual and radically assertive works today », Lucy R. Lippard, « New York Letter : Recent Sculpture as Escape », *Art International*, février 1966, p. 50.

⁶³⁹ « completely present » ; « simply another thing in the world of things », Robert Hughes, « Exquisite Minimalist », *Time*, 24 mai 1971, p. 68.

existence dans l'espace « réel » : « J'utilise l'espace réel »⁶⁴¹, déclare-t-il à Bruce Glaser dès 1964. Puisque les trois dimensions sont à ses yeux l'espace réel, il ne peut donc pas y avoir d'illusionnisme. En 1966, à l'occasion d'un symposium, Judd déclare encore :

« J'aimerais que l'œuvre ne renvoie pas à d'autres choses, et soit une chose spécifique en soi, qui dérive d'une qualité spécifique de sa forme. »⁶⁴²

Pour Judd, l'œuvre occupe l'espace réel — le même que celui qu'occupent les objets ordinaires — mais elle ne représente rien, ni ne suggère d'associations extérieures à sa propre spécificité. Cette position n'est, on s'en doute, pas facile à tenir à une époque où toute production artistique débordant des cadres établis de la peinture moderniste et de la sculpture construite tend à être assimilée au courant Neo-Dada et au ready-made. Récemment encore, Jonathan Flatley a souligné cette particularité des œuvres de Judd qui, à travers la familiarité des matériaux qui les constituent, renvoient, en dépit de la radicalité de leur abstraction, à une forme de quotidienneté :

« Les matériaux de Judd (...) entretiennent des conversations secrètes avec le monde qui les entoure, murmurant avec des échos de vitres de juke-box en Plexiglas, des pièces de voiture, des couverts et des tourniquets de métal brillant. Les couleurs sont plus sociables, et nous regardent d'un œil familier : nous connaissons tous le rouge, le jaune et l'orange personnellement, intimement même. Les matériaux de Judd nous surprennent comme des miettes de madeleine. Ils ne provoquent pas tant

⁶⁴⁰ Donald Judd, « Specific Objects », *Art Yearbook*, n°8, 1965. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design (Halifax) & The New York University Press (New York), 2005, p. 181-189.

⁶⁴¹ « I'm using actual space », Bruce Glaser, « Questions to Stella and Judd », entretien radiophonique diffusé en février 1964 sur WBAI-FM, New York ; retranscrit et publié par Lucy R. Lippard, *Art News*, septembre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 155.

⁶⁴² « I'd like work that didn't allude to other things and was a specific thing in itself which derived a specific quality from its form. » Donald Judd, in « The New Sculpture », Donald Judd, in « Symposium on « The New Sculpture », Mark Di Suvero, Donald Judd, Kynaston McShine, Robert Morris, Barbara Rose », New York, 2 mai 1966, manuscrit non publié, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Reproduit partiellement in James Meyer (ed.), *Minimalism*, Phaidon Press Limited, Londres, 2000, p. 211.

de véritables « souvenirs involontaires » proustiens qu'ils ne remuent des bribes d'affect de l'histoire collective de la vie quotidienne. »⁶⁴³

B3.b3) « Style » industriel, mais fabrication artisanale déléguée

Il y a en définitive quelque chose de paradoxal dans le fait que le caractère d'objet revendiqué par les œuvres de Judd, et leur aspect industriel, puisse être le signe de la transformation économique du New York des années 1960 — la fin de l'activité industrielle dans Manhattan, rapidement remplacée par les activités de service, et « délocalisée » dans les Boroughs (Brooklyn et le Queens en particulier), tandis que les anciens quartiers industriels et commerçants connaissent parallèlement un phénomène de *gentrification*. L'hypothèse de Joshua Shannon est particulièrement intéressante ; pour en éprouver la pertinence, il nous semble nécessaire d'examiner plus en détail non pas uniquement l'aspect des œuvres réalisées par Judd entre 1963 (date des premières œuvres indépendantes du mur) et 1968 (année de son exposition personnelle au Whitney Museum), mais aussi et surtout l'évolution du mode de conception et de fabrication des œuvres en question.

En effet, et en dépit des critiques qui assimilent dès 1963 les œuvres de Judd à des objets fabriqués de façon industrielle, les pièces présentées lors de sa première exposition à la Green Gallery sont réalisées de manière tout-à-fait artisanale. Certaines œuvres réalisées à cette époque affichent d'ailleurs une apparence plutôt « rustique » — en particulier *Untitled (DSS 29)*, la pièce murale avec le tuyau d'asphalte, ou encore les deux premières « sculptures », *Untitled (DSS 33)*, l'angle

⁶⁴³ « Judd's materials (...) carry on secret conversations with the world around them, murmuring with the echoes of Plexiglas jukebox windows, car parts, cutlery, and shiny metal turnstiles. The colors are more gregarious, looking at us with familiar eyes : we all know red, yellow and orange personally, even intimately. Judd's materials surprise us like crumbs of madeleine. They do not provoke full-fledged Proustian « involuntary memories » so much as they animates shards of affect from the collective history of everyday life. » Jonathan Flatley, « Allegories of Boredom », Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future ? Art as Object 1958-1968*, catalogue de l'exposition (14 mars – 2 août 2004), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 63.

avec tuyau coudé, et *Untitled* (DSS 32), la pièce construite en bois de palette. Ces trois œuvres, dont l'assemblage — surtout dans le cas de *DSS 32* — procure « un sentiment de rudesse ordinaire »⁶⁴⁴, ne figurent toutefois pas dans l'exposition. Quoiqu'il en soit, l'aspect un peu frustré de ces œuvres à la construction élémentaire ne peut, au mieux, évoquer que le contexte d'une infrastructure industrielle modeste, familiale — et non une chaîne d'assemblage fordiste.

Jusqu'au début de l'année 1964, Judd fabrique lui-même, manuellement, l'ensemble de ses reliefs et de ses sculptures. Les techniques utilisées sont celles de la menuiserie de base : découpe du bois et assemblage des éléments au moyen de simples clous ; la peinture est également appliquée manuellement, mais sans aucune modulation, exactement comme le ferait un peintre en bâtiment. Dans l'exposition personnelle de la Green Gallery, il est toutefois possible que plusieurs œuvres n'aient pas été fabriquées par l'artiste. Il s'agit des deux « boîtes », *Untitled* (DSS 39), avec le tuyau de fer, et *Untitled* (DSS 41), surnommée « Record Cabinet » ; d'*Untitled* (DSS 38), le volume avec la feuille de Plexiglas ; et d'*Untitled* (DSS 37), le plan incliné avec l'écran vertical. Les notices du catalogue raisonné de 1975 ne sont en effet pas claires à ce sujet : aucune indication concernant le fabricant ne figure dans la notice d'*Untitled* (DSS 37) pas plus que dans celle d'*Untitled* (DSS 39). Celles d'*Untitled* (DSS 38) et d'*Untitled* (DSS 41) n'apportent elle non plus aucune précision concernant les exemplaires exposés en 1963. Elles indiquent en revanche qu'un autre exemplaire de *DSS 38* est fabriqué en 1969⁶⁴⁵ par Roy Clarence Judd, le père de l'artiste, et que celui-ci s'est également chargé de la fabrication de plusieurs versions ultérieures de *DSS 41*, en 1966 et en 1969⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ « a feeling of casual roughness », Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 156.

⁶⁴⁵ L'exemplaire d'*Untitled* (DSS 38) fabriqué en 1969 est estampillé à l'intérieur : « DON JUDD/ Feb 1969/ RCJ » ; une inscription précise en outre « Copy of/ 63 piece ». Il s'agit sans doute de l'exemplaire qui figure aujourd'hui dans les collections de la Judd Foundation, Marfa, Texas. Un troisième exemplaire est construit pour l'exposition d'Ottawa en 1975 ; le catalogue raisonné ne précise pas le nom du fabricant.

⁶⁴⁶ L'exemplaire d'*Untitled* (DSS 41) fabriqué en 1966 par Roy Clarence Judd figure dans les collections de la National Gallery of Canada, Ottawa. ; celui fabriqué en 1969 figure, d'après le catalogue raisonné de 1975, dans la collection de Gordon Locksley & Geo T. Shea, Minneapolis. Un autre exemplaire est également fabriqué en 1969 par la menuiserie F. Woernhard, Zurich, pour la Galerie Bruno Bischofberger, Zurich.

Nous n'avons pas de certitudes, mais il est tout à fait envisageable que ce dernier se soit également chargé de la fabrication des exemplaires originaux exposés en 1963 à la Green Gallery. L'assemblage des panneaux formant les « boîtes » requiert en effet un savoir-faire plus complet que celui dont fait preuve Donald Judd, et il est facile, sur les photographies montrant des vues de l'exposition, de relever les différences de qualité de finition entre *DSS 37*, *DSS 38*, *DSS 39* et *DSS 41* et les autres œuvres de l'artiste (qu'il s'agisse de celles figurant dans l'exposition ou de celles réalisées auparavant), d'aspect plus rudimentaire dans la construction.

Avec les œuvres en bois fabriquées par Roy Clarence Judd, bien meilleur bricoleur que son fils artiste, se met en place une division du travail et une délégation de la fabrication sur le mode familial. Cette organisation n'est au fond pas tellement éloignée de celle de Claes Oldenburg, déléguant à partir de 1962 — date de son exposition *The Store* à la Green Gallery — certains travaux de coupe et de couture des pièces composant ses premières sculptures en tissu à Pat Oldenburg, sa première épouse.

S'il est avéré, ce premier exemple de délégation de la fabrication dans l'œuvre de Judd ne peut toutefois avoir que très peu d'incidence sur la réception critique : certes, une meilleure qualité de finition des pièces rend ces dernières plus efficaces, plus « nettes » visuellement. Mais il est très probable que personne, hormis l'artiste et son père, n'est au courant d'une quelconque forme de division du travail. Quoi qu'il en soit, le mode de fabrication adopté par Judd met en jeu des techniques employées par un bon menuisier amateur plutôt que celles d'une chaîne de fabrication industrielle. Malgré le soin manifeste apporté à leur fabrication, les pièces en contreplaqué (celles figurant dans l'exposition de 1963, mais aussi *Untitled (DSS 46)* (1964)⁶⁴⁷, une « boîte » verte avec demi-tube peint en jaune et encastré dans la face supérieure) présentent encore de petites irrégularités, dont la présence est accentuée par la couleur monochrome qui les couvre. Ainsi les tranches des panneaux de bois ne sont pas parfaitement jointives avec le plan du panneau auxquels elles sont assemblées, ce qui crée de petites ombres portées et accentue la perception du « creux » à l'intérieur de la « boîte ». Ce genre de détail, bien que sans

⁶⁴⁷ Donald Judd, *Untitled (DSS 46)*, 1964 (peinture à l'huile couleur Chartreuse sur bois, peinture à l'émail sur tôle de fer ; 49,5 x 122 x 86,4 cm.), The Helman Collection, New York.

doute involontairement produit, anticipe peut-être le fait que Judd va beaucoup faire jouer la tranche, l'épaisseur des matériaux (bois, acier, aluminium) qu'il va utiliser (à la différence, par exemple, d'Anne Truitt, dont les volumes peints ne présentent pas de tranches visibles ; ou de John McCracken, qui enveloppe littéralement ses volumes de couches de résine et de couleur réfléchissante qui fait complètement disparaître la matérialité du volume qui les reçoit).

En outre, à la différence des produits industriels auxquels elles sont comparées, les œuvres de l'exposition de 1963 sont uniques. Le sentiment d'unité et de série (ou de « gamme » de produit) tient en partie au registre formel restreint à la plus stricte géométrie, et d'autre part à la couleur rouge de cadmium clair, que l'on retrouve sur chacune des pièces. Cette couleur, qui contribue grandement à l'unité de l'ensemble, et donc au sentiment d'une certaine « standardisation », est toutefois encore obtenue par l'application manuelle d'une peinture à l'huile traditionnelle — l'emploi de ce type de liant quitte le répertoire de Judd dans le courant de l'année 1964, tandis que l'éventail des matériaux industriels s'élargit : Plexiglas et fer galvanisé, employés dans des dimensions plus importantes que dans les pièces de 1963, acier laminé à chaud, aluminium anodisé, etc.

Le premier exemple d'œuvre dont on puisse affirmer avec certitude qu'elle n'a pas été fabriquée par Donald Judd est fourni par *Untitled (DSS 48) To Dave Shackman* (1964)⁶⁴⁸. L'œuvre, assez atypique dans la production de Judd, est constituée de tubes de canalisation et de raccords métalliques, soudés de façon à former une structure parallélépipédique ouverte, uniquement matérialisée par ses arêtes et, à mi-hauteur, par un assemblage de tubes formant une sorte de châssis horizontal, densifiant le volume et contribuant peut-être au passage à rigidifier l'ensemble. L'œuvre n'a pas été fabriquée par Judd, mais par l'un de ses amis, Dave Shackman — un artiste qui a la particularité d'être à la fois cinéaste et de gagner sa vie comme plombier à mi-temps, et à qui Judd a dédié l'œuvre après sa mort en 1968⁶⁴⁹. Encore une fois, il s'agit ici d'un type de collaboration plutôt informel, où l'artiste fait appel aux compétences techniques d'un membre de son entourage. La délégation de la

⁶⁴⁸ Donald Judd, *Untitled (DSS 48) To Dave Shackman*, 1964 (tuyaux et pièces d'assemblage en fer ; 139 x 223,5 x 139 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁶⁴⁹ Cette précision est apportée par la notice de l'œuvre dans le catalogue raisonné de 1975.

fabrication des œuvres de Judd connaît toutefois en 1964 une évolution qui en fait un mode de fonctionnement beaucoup plus organisé.

En attendant, l'examen du mode de fabrication — déléguée ou non — des œuvres exposées par Judd à la Green Gallery en 1963, ainsi que de plusieurs autres œuvres de la même période, montre donc que celles-ci peuvent difficilement être rattachées à l'idéologie technophile de l'époque, lancée en 1960 par le discours de John Fitzgerald Kennedy sur la « Nouvelle Frontière », diffusée l'année suivante par la *New York World's Fair*, et concrétisée à la fin de la décennie par les premiers pas d'un homme sur la Lune.

En 1971, dans un entretien avec John Coplans, Judd insiste d'ailleurs sur le fait que son travail résulte de l'emploi d'« une technique démodée... une technique de travail du métal de la fin du XIX^{ème} siècle »⁶⁵⁰. De fait, comme Carl Andre à ses débuts, Judd recourt plutôt en 1963 à un mode de production artisanal plutôt qu'industriel.

Un mode de délégation de la fabrication plus structuré apparaît cependant en 1964, avec début de collaboration avec l'entreprise Bernstein Brothers Sheet Metal, Inc., New York. En 1963, Judd la sollicite pour la réalisation d'une partie du travail pour *Untitled (DSS 43)*, surnommé le « relief à 1000 trous »⁶⁵¹. Judd souhaite justement faire percer l'ensemble des trous formant une grille régulière dans la tôle galvanisée qui constitue la surface la plus importante de l'œuvre. Cette première commande est cependant restée sans suite, car le montant du devis proposé par Bernstein Brothers est alors trop élevé pour l'artiste, qui doit finalement se charger lui-même de la fastidieuse tâche du forage manuel de l'ensemble des trous.

Malgré cette première commande inaboutie, Judd entame une collaboration régulière avec Bernstein Brothers dès l'année suivante⁶⁵². En mars 1964, la première pièce

⁶⁵⁰ « an old-fashioned technique... a late 19th century metal-working technique », John Coplans, « An Interview with Don Judd – 'I am interested in static visual art and hate imitation of movement.' », *Artforum*, vol. 9, n°10, juin 1971, p. 45.

⁶⁵¹ « the relief with the one thousand holes », Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 17.

⁶⁵² À partir de 1965, il commence également à faire fabriquer certaines pièces par l'entreprise Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York. Cette autre collaboration semble toutefois plus épisodique que celle, régulière et prolongée, que Judd entretient avec Bernstein Brothers. La première pièce réalisée

dont il commande la fabrication est un relief mural, *Untitled (DSS 47)* (1964)⁶⁵³. Le mode de fabrication de cette œuvre est unique dans la production de Judd : il s'agit de la seule pièce pour laquelle la tôle galvanisée a été façonnée sur une âme de bois préalablement construite — sans doute par Roy C. Judd. On peut penser que cette « âme » ressemble à *Untitled (DSS 45)* (1964)⁶⁵⁴, un autre relief dont le bord arrondi présente des encoches selon une progression mathématique ; les parties saillantes sont obtenues en joignant plusieurs épaisseurs de contreplaqué découpé en demi-cercle. La notice du catalogue raisonné de 1975 présente cette œuvre comme le prototype d'*Untitled (DSS 67)* (1965)⁶⁵⁵. La comparaison entre le « prototype » en bois peint, à la surface irrégulière et aux traces d'assemblage visibles, et la version en tôle galvanisée peinte, qui présente la netteté et le fini de l'objet industriel, montre avec évidence quel est le gain pour Judd d'une telle évolution dans son choix de matériaux et son processus de production.

Aux yeux de Judd en effet, les pièces exposées en 1963-64 à la Green Gallery semblent encore trop « manuelles » : les « corniches » des reliefs sont fixées à l'aide de clous ; les imperfections du bois sont visibles dans *Untitled (DSS 35)* ; les traces d'assemblage sont à la fois trop visibles et insuffisamment maîtrisées. Tous ces

par Treitel-Gratz est le relief avec progression *Untitled (DSS 68)*, 10 septembre 1965 (laque violette et émail rouge de cadmium clair sur aluminium ; 13,3 x 190 x 13,3 cm.). Le catalogue raisonné de 1975 fait figurer l'œuvre dans la Collection Howard et Jean Lipman, New York ; il précise en outre que cette œuvre, dont un second exemplaire est fabriqué en 1975 pour l'exposition d'Ottawa, est plus étroite d'un quart de pouce (0,64 cm) que le prototype (endommagé) dont elle est issue : *Untitled (DSS 49)*, 1964 (laque violette sur aluminium et peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois ; 13,3 x 190,5 x 13,3 cm.).

⁶⁵³ Donald Judd, *Untitled (DSS 47)*, 30 mars 1964 (émail marron sur tôle galvanisée sur bois ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.), dans le catalogue raisonné, l'œuvre est mentionnée comme figurant dans la Collection Frank Stella, New York.

⁶⁵⁴ Donald Judd, *Untitled (DSS 45)*, 1964 (laque rouge « Harley Davidson Hi-Fi » sur bois ; 12,7 x 64,8 x 21,6 cm.), le catalogue raisonné mentionne cette œuvre comme figurant dans la Collection Doris Thistlewood, New York.

⁶⁵⁵ Donald Judd, *Untitled (DSS 67)*, 1965 (laque rouge sur tôle galvanisée ; 12,7 x 64,8 x 21,6 cm.). Le catalogue raisonné de 1975 précise que cette œuvre a été fabriquée en trois exemplaires, et mentionne les Collections : Dr. et Mme Aaron H. Esman, New York ; Ronald Greenberg, Saint Louis ; M. et Mme Neil Levine, Cambridge (Mass.).

« défauts », selon Judd, confèrent une forme d'expressionnisme résiduel, latent, à des œuvres que l'artiste voudrait plus nettes et froides.

La première sculpture de dimensions importantes fabriquée par Bernstein Brothers ne résoud pas complètement ce problème. Il s'agit d'*Untitled (DSS 50)* (1964)⁶⁵⁶ parfois surnommée « The Swimming Pool » (« la piscine »), en raison de sa forme, un « anneau » quadrangulaire, aux angles arrondis et de section losangique, fabriqué en tôle laquée rouge. Une photographie datée de juillet 1964 montre l'œuvre, probablement juste après sa livraison par Bernstein car elle n'est pas encore peinte, au milieu de l'atelier que Judd occupe alors au 53 East 19th Street. *DSS 50* offre un contraste étonnant avec les autres œuvres entreposées dans l'espace de l'atelier dans l'espace de son atelier : d'une échelle supérieure à la plupart des autres pièces de l'époque (à l'exception peut-être du grand relief avec corniches *DSS 42*, qui se dresse à l'arrière-plan), elle présente, à sa sortie de l'atelier de fabrication, un fini plus tranchant, une surface plus « dure ». Après l'application de la couche de laque rouge de cadmium clair, l'œuvre acquiert un fini proche de celui d'une carrosserie de voiture, comme on peut le voir sur la photographie (pourtant en noir et blanc) reproduite dans le catalogue raisonné de 1975. L'aspect général de l'œuvre évoque la production industrielle, mais une observation plus fine révèle que le façonnage de la tôle et le montage sont plutôt de caractère artisanal : la tôle galvanisée, sans doute un peu trop fine, s'est légèrement déformée à proximité des rivets de fixation — ce que la surface brillante de la laque rouge rend particulièrement perceptible. Les jonctions entre les plaques de tôle sont également visibles, sans que cela ne semble être un véritable parti-pris esthétique. Par la suite, Judd ne se montre pas complètement satisfait par cette pièce : ces « défauts » sont certainement le signe qu'il doit lui-même apprendre à gérer les contraintes propres à la délégation de la fabrication — garder la main sur ce qui doit ou ne doit pas être fait. L'autre pièce en forme de « piscine » (*DSS 61*) réalisée en

⁶⁵⁶ Donald Judd, *Untitled (DSS 50)*, 6 juillet 1964 (émail rouge de cadmium clair sur tôle de fer galvanisé ; 39,4 x 236,2 x 198 cm.), Collection Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, collection Helga & Walter Laüffs. Il existe une autre œuvre reprenant la même forme, dans des dimensions différentes : il s'agit d'*Untitled (DSS 61)*, 24 mai 1965 (émail rouge de cadmium clair sur acier laminé à froid ; 39,6 x 350,5 x 297,2 cm.), Collection Moderna Museet, Stockholm. Un deuxième exemplaire, identique au premier, fabriqué le 6 février 1968, est exposé la même année au Whitney Museum ; Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

1965, montre qu'il a tiré les enseignements des imperfections de *DSS 50* : la sculpture, fabriquée cette fois avec de l'acier laminé à froid, plus épais et plus rigide que la tôle de fer galvanisée, ne présente plus les défauts signalés plus haut. La notice de *DSS 61*, dans le catalogue raisonné de 1975, ne précise toutefois pas si c'est Bernstein Brothers, Inc. qui a fabriqué l'œuvre. Quoi qu'il en soit, cette entreprise semble très vite correspondre au type de relation entre artiste et fabricant recherchée par Judd. Elle n'a pourtant, au départ, aucune vocation artistique.

Si Judd a sans doute, au départ, choisi Bernstein Brothers pour des questions de proximité — la société se trouve à trois blocs de son atelier —, la fidélité dont il fait preuve à son égard tient surtout à la qualité de la relation qu'il a pu nouer avec les techniciens. En effet, le Lower Manhattan ne manque alors pas de petites entreprises du même type⁶⁵⁷, et il lui aurait été facile de s'adresser à l'une ou l'autre. Sur un dessin de Judd daté de 1963⁶⁵⁸ figurent d'ailleurs les noms de cinq entreprises du même type, dont Atlantic Metal Co. (les autres noms sont très difficiles à déchiffrer). En outre, six mois après le début de la collaboration avec Judd, l'entreprise Bernstein Brothers est contrainte de déménager, car l'immeuble qu'elle occupe est promis à la démolition — comme beaucoup d'autres bâtiments anciens du secteur. Bernstein Brothers s'installe donc en 1965 de l'autre côté de l'East River, à Long Island City (Queens), dans des locaux plus récents et plus spacieux sur 24th Street.

Une photographie datant des années 1950 et montrant la façade de ses locaux « historiques », ainsi que la description donnée par Joshua Shannon, permettent de se faire une idée assez précise de la dimension familiale de l'entreprise Bernstein Brothers Sheet Metal, Inc. :

⁶⁵⁷ Joshua Shannon signale trois d'entre elles, dont Judd a été voisin entre 1954 et 1958 : A & A Sheet Metal Works, Eagles Sheet Metal Works et Emil Vanderleenden Sheet Metal. Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 170. Toutes ces entreprises sont situées sur East 27th Street, où Judd avait son atelier au n°304. Après deux ans passés ensuite Uptown (326 East 85th Street), il s'installe au cours de l'été 1960 au 53 East 19th Street, à huit blocs de son ancien quartier.

⁶⁵⁸ Donald Judd, *Studies for Sculptures*, sketchbook 4, n°22, 1963 (crayon sur papier), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas. Reproduit in Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 171.

« Créée en 1916 sous un nom différent, la société a été progressivement reprise par ses employés, Arnold et Sandor Bernstein, des immigrants de Hongrie. À l'époque de l'arrivée de Judd, l'atelier avait été transmis à Edward Bernstein, qui supervisait le travail, et à son beau-frère Martin Kornbluth, qui tenait les comptes. L'atelier occupait un immeuble de briques de dix-neuf pieds de large, sans ascenseur, au 191 Third Avenue, et à terme, également l'immeuble voisin au 193.»⁶⁵⁹

Au début des années 1960, cette petite entreprise de métallerie fabrique divers objets à usage industriels : systèmes de ventilation, filtres à poussières, cabines de peinture, égouttoirs, rayonnages, conduits d'évacuation de fumée, chaudières, toitures, lucarnes, etc. Pour Judd, l'intérêt de faire appel à ce type d'entreprise plutôt qu'à une grosse compagnie industrielle, tient au fait qu'il ne s'agit pas d'une chaîne d'assemblage, mais d'une entreprise familiale où le savoir-faire individuel des techniciens joue encore un rôle important. L'un des employés de Bernstein Brothers, José Otéro, devient le technicien « attiré » de Judd, pour qui il réalise pratiquement toutes les pièces en tôle galvanisée des années 1960. L'autre aspect intéressant du mode de fonctionnement plutôt artisanal de l'entreprise Bernstein est que la relation entre l'artiste et le fabricant ne se résume pas simplement à un échange de bons de commande, de factures et de pièces livrées terminées. Il demeure possible pour l'artiste d'intervenir au cours du processus — pas pour faire les choses lui-même : quand bien même Judd en aurait les compétences, que les règlements syndicaux lui interdiraient de toucher le moindre outil — mais pour suivre les étapes de fabrication, être vigilant sur les détails de montage, et prendre en temps réel les décisions précisant les options à suivre. Par exemple, pour fabriquer *Untitled (DSS 64)* (1965)⁶⁶⁰, le technicien a pris soin, lors du façonnage de la tôle, de bien aligner les stries pourtant à peine visibles produites par le laminage du métal sur les plis formant les angles de la pièce. Ce souci du détail témoigne de la présence de l'artiste qui a

⁶⁵⁹ « Established in 1916 under a different name, the firm was gradually taken over by its employees Arnold and Sandor Bernstein, immigrants from Hungary. By the time of Judd's arrival, the shop had been passed down to Edward Bernstein, who oversaw the jobs, and his brother-in-law Martin Kornbluth, who kept the books. The shop occupied a nineteen-foot brick walk-up at 191 Third Avenue and, eventually, the one next door at 193 as well. », Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 170-171.

⁶⁶⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 64)*, 1965 (acier galvanisé ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.) ; 4 exemplaires fabriqués en 1965 ; 6 exemplaires fabriqués en 1970.

sans doute, en remarquant cette caractéristique de la tôle galvanisée, expressément demandé qu'elle soit façonnée de la sorte.

Plusieurs photographies, prises à la fin des années 1960 ou au tout début des années 1970, montrent Judd dans l'atelier de fabrication de Bernstein Brothers, qui ressemble plus à celui d'un artisan qu'à une usine — même lorsque l'entreprise s'installe à Long Island City.

Les dessins réalisés par Judd donnent aussi des indications sur le mode de collaboration entre l'artiste et le fabricant. Ces dessins de sculptures sont soit des esquisses préparatoires, soit des vues en perspective cavalière, dessinées au trait, où sont parfois précisées les cotes, les matériaux, les couleurs. Mais aucun d'entre eux n'est suffisamment précis ou détaillé pour constituer un véritable schéma de construction. Il est bien entendu envisageable que les dimensions d'une sculpture, le type de matériau, son épaisseur, puissent être précisées sur un schéma, un bon de commande ou même par téléphone. Mais la simplicité apparente des œuvres de Judd, et le niveau de précision et de qualité de finition qu'il exige sont tels qu'elles en deviennent difficiles à fabriquer : la moindre décision technique a un impact immédiat sur le plan plastique. C'est la raison pour laquelle les spécificités de l'assemblage — l'emplacement des lignes de coupes et des soudures par exemple — doivent être précisées « en temps réel » par l'artiste, avec la pièce en cours de fabrication sous les yeux.

On est donc loin d'un processus réellement industriel, dans lequel tous les aspects matériels de la pièce fabriquée sont envisagés et réglés, sans possibilité d'intervention en cours de fabrication. Ce qui confère le caractère industriel aux pièces, c'est évidemment en premier lieu le fait que les matériaux sont issus de la production industrielle : ainsi la tôle galvanisée avec laquelle sont fabriquées les premières œuvres confiées à Bernstein Brothers. Le choix d'un tel matériau tient à plusieurs facteurs : à l'époque, il est financièrement abordable pour l'artiste, tout en étant à la fois solide et durable. Il n'est porteur d'aucune « charge » historique comme le bronze — ou même comme le fer forgé — et ce n'est pas un matériau « de représentation », comme peuvent l'être l'acier inoxydable, le chrome et le laiton qui s'affichent sur les façades et dans les halls des nouveaux immeubles new-yorkais. Le fer et l'acier galvanisés sont essentiellement utilisés dans les parties techniques du bâtiment, pour la construction d'éléments qui ne sont pas destinés à

être exposés aux regards. Cet emploi ordinaire de la tôle galvanisé n'empêche pas l'artiste de lui trouver des qualités plastiques : il s'agit en effet du seul type de métal qui possède un motif en surface, des mouchetures grises tirant occasionnellement sur le bleu ou le rouge, qui lui confèrent une qualité picturale.

À partir de la seconde moitié des années 1960, et notamment grâce aux commandes de la Leo Castelli Gallery, qui représente désormais Judd et lui consacre une première exposition personnelle en 1966, l'artiste bénéficie d'un accès à un plus large éventail de matériaux industriels : aluminium anodisé, laiton, acier chromé ou laminé à chaud, laques automobiles... Un nombre important de pièces réalisées à partir de cette date reprend, dans des dimensions différentes, des formes similaires, ou des variantes de celles réalisées entre 1964 et 1966 (« boîtes » fermées ou diversement ouvertes, progressions mathématiques...), l'artiste multipliant les expérimentations sur les effets des différents types de finitions de surface (brute, polie, peinte, etc.). Dans la rétrospective de 1968 au Whitney figure ainsi en bonne place un imposant volume parallélépipédique, *Untitled (DSS 128)* (1968)⁶⁶¹, dont les dimensions sont, à quelques millimètres près, identiques à celles d'*Untitled (DSS 144)* (1968)⁶⁶², réalisé dans un Plexiglas de couleur différente, et dont les extrémités métalliques présentent une disposition différentes des soudures.

À partir de 1964, un nombre important de pièces repose sur la répétition de modules identiques ou sur une organisation suivant une progression mathématique : *Untitled (DSS 55)* (1964)⁶⁶³, une barre horizontale en laiton surmontant cinq barres verticales identiques bleues, espacées régulièrement ; *Untitled (DSS 56) (To Susan Buckwalter)* (1964) ; *Untitled (DSS 57)* (1964-65)⁶⁶⁴, une boîte en laiton dont la face

⁶⁶¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 128)*, 1968 (Plexiglas de couleur ambre, acier inoxydable ; 83,8 x 172,7 x 121,9 cm.), Collection Whitney Museum of American Art, New York.

⁶⁶² Donald Judd, *Untitled (DSS 144)*, 1968 (Plexiglas bleu, acier inoxydable ; 84 x 172,7 x 122 cm.), Collection Walker Art Center, Minneapolis.

⁶⁶³ Donald Judd, *Untitled (DSS 55)*, 1964 (laiton, laque bleue sur acier galvanisé ; 102,9 x 213,4 x 17,2 cm.) Collection The National Gallery of Canada, Ottawa.

⁶⁶⁴ Donald Judd, *Untitled (DSS 57)*, 1964-65 (laiton, émail rouge sur bois ; 54,6 x 125,5 x 92,7 cm.), Collection The National Gallery of Canada, Ottawa. Un second exemplaire de l'œuvre, fabriqué en 1970, figure dans le catalogue raisonné de 1975. Il s'agit selon toute vraisemblance de l'exemplaire appartenant à la Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

supérieure est absente, révélant un alignement de degrés ascendants et descendants dont le sommet affleure ; dans le catalogue raisonné de 1975, une photographie montrant le second exemplaire fabriqué en 1970 encore inachevé, et révèle la structure de l'œuvre : il s'agit d'une boîte en bois, construite par Roy C. Judd, dont la partie supérieure forme le motif de pignons crénelés ; les côtés verticaux de cette boîte sont ensuite « doublés » par les plaques de laiton soudées enveloppant la totalité de la hauteur de la pièce.

Bien davantage que les œuvres exposées en 1963, des œuvres telles que *Untitled (DSS 128)*, *Untitled (DSS 144)*, *Untitled (DSS 55)* et *Untitled (DSS 57)*, par leurs formes modulaires, la mise en œuvre impersonnelle des matériaux et l'aspect de leur surface, suggèrent une fabrication en usine. En outre, Judd emploie des matériaux — le Plexiglas, l'aluminium anodisé, ainsi que les peintures automobiles métallisées (empruntées à la gamme Chevrolet et surtout Harley-Davidson Hi-Fi) — qui sont les produits des technologies les plus récentes. Pourtant, pas plus qu'à propos de ses œuvres antérieures, Judd ne met jamais en avant cet aspect technologique et industriel :

« Adoptant la machine pour des raisons pragmatiques, utilisant les matériaux qui lui convenaient de quelque provenance qu'ils soient, il ne faisait pas explicitement référence à leurs origines industrielles ; il ne se préoccupait pas non plus de la façon dont l'emploi de tiers pour exécuter ses projets pourrait être perçue. »⁶⁶⁵

Si, comme pour les œuvres en tube fluorescents de Dan Flavin, les nouveaux matériaux — en particulier les matières plastiques et les résines synthétiques — sont davantage susceptibles d'être sensibles à l'usure et l'obsolescence que les matériaux traditionnels de la sculpture, Judd ne partage toutefois pas la lecture « entropique » qu'en fait Robert Smithson. Il ne se préoccupe pas non plus des critiques « gauchistes » dont son travail, considéré comme dépendant du travail en usine, est la cible à la fin des années 1960. Pour lui, ces matériaux et les techniques de fabrication qui leur sont associées sont simplement des moyens supplémentaires à la disposition de l'artiste, pour produire les formes qui correspondent le mieux à sa

⁶⁶⁵ « Adopting the machine for pragmatic reasons, using the materials that suited him wherever they came from, he did not explicitly address their industrial origins ; nor did he consider how employing others to execute his designs might appear. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 60.

vision, comme en témoigne sa réponse à la critique de Mark Di Suvero, portant sur le fait qu'il n'a pas lui-même fabriqué ses œuvres :

« La question n'est pas de faire le travail soi-même ou non. La question est qu'il y a tout un ensemble de techniques qui rend la chose visible, si bien que je ne vois pas, à long terme, pourquoi une technique serait davantage de l'art qu'une autre technique. Et il existe vraisemblablement un nombre infini de techniques. Je ne vois pas pourquoi quelqu'un ne devrait pas aller chercher et trouver celle qui lui convient, qu'elle se conforme aux techniques traditionnelles ou à une nouvelle. »⁶⁶⁶

Toutefois, comme pour les œuvres exposées en 1963, l'aspect industriel des œuvres de Judd, qu'elles soient fabriquées par Bernstein Brothers ou par d'autres entreprises, aux Etats-Unis ou en Europe, reste trompeur : la réalité de leur mode de production le montre encore une fois. Même si les opérations de fabrication proprement dites sont déléguées à un tiers possédant les compétences techniques, l'artiste garde en effet toujours le contrôle sur la fabrication de chaque pièce, en entretenant des relations directes avec les différents fabricants auxquels il fait appel à partir de la seconde moitié des années 1960.

Une caractéristique singulière des œuvres de cette période conforte l'idée d'un mode de fabrication plus artisanal qu'industriel. La reconnaissance et le succès croissant de Judd, combinés à l'habileté commerciale de son galeriste Leo Castelli, permettent alors de multiplier les ventes, et certaines œuvres sont fabriquées en plusieurs exemplaires. Ces pièces ne sont toutefois pas des éditions ou des multiples. Dans le catalogue raisonné de 1975, elles sont d'ailleurs inventoriées sans distinction particulière — hormis le nombre d'exemplaires, ainsi que la date de leur fabrication — et ne figurent pas dans les catalogues des éditions et multiples de l'artiste. Ces versions multiples d'une même œuvre (elles sont toutes désignées par le même numéro d'inventaire) ne sont pas le fruit d'une production industrielle : d'une

⁶⁶⁶ « The point is not whether one makes a work oneself or not. The point is that it's all a case of technique that makes the thing visible, so that I don't see in the long run why one technique is any more essentially art than another technique. And there are presumably an infinite number of techniques. I don't see why someone shouldn't go out and find the one that suits him, whether or not it conforms to the manipulatory technique that's been going on for some time or to a new one. » Donald Judd, in « Symposium on « The New Sculpture », Mark Di Suvero, Donald Judd, Kynaston McShine, Robert Morris, Barbara Rose », New York, 2 mai 1966, manuscrit non publié, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Reproduit partiellement in James Meyer (ed.), *Minimalism*, Phaidon Press Limited, Londres, 2000, p. 221.

part il ne s'agit que des séries très limitées — deux, trois voire cinq exemplaires au maximum, parfois tous fabriqués la même année, à la suite, parfois fabriqués à plusieurs années d'écart avec « l'original » — ce qui laisse penser qu'il s'agit alors d'une réponse à la commande spécifique d'un acquéreur. D'autre part, comme le précise l'introduction au catalogue raisonné de 1975, si les exemplaires désignés par un même numéro d'inventaire sont des occurrences d'une seule et même œuvre, on note toutefois, d'un exemplaire à l'autre, de très légères différences de dimensions, notamment par rapport à ce qu'indiquent les bons de commande correspondants de Bernstein Brothers ou des autres fabricants. Ces différences — de l'ordre de quelques millimètres au maximum — sont minimales et imperceptibles à l'œil nu (et encore faudrait-il pouvoir comparer, côte à côte, deux exemplaires d'une même œuvre). Ceci indique qu'il ne s'agit pas de différences « programmées », comme dans le cas de variantes ou d'une déclinaison en « gamme », mais de différences involontaires et aléatoires, engendrées par le mode artisanal, non automatisé et, en partie, manuel de la fabrication — exactement comme dans le cas d'une série d'objets en verre soufflé, en fer forgé ou en bois tourné.

Malgré ces différences minimales, le recours à une fabrication déléguée combinant les matériaux et les outils de l'industrie et le savoir-faire de l'artisanat, est au service de l'obtention d'une finition éliminant au maximum les traces d'intervention manuelle — mais pas les signes de la fabrication industrielle : soudures, rivets, vis, systèmes de fixation sont fréquemment visibles. Le cas le plus flagrant est fourni par les volumes parallélépipédiques dont l'enveloppe, partiellement constituée de Plexiglas transparent, laisse voir les câbles et les tendeurs qui maintiennent les éléments ensemble : *Untitled (DSS 58) (1965)*⁶⁶⁷, *Untitled (DSS 82) (1966)*⁶⁶⁸. Mais d'autres pièces présentent également ces signes : les rivets soigneusement alignés près des angles arrondis d'*Untitled (DSS 61) (1965)*⁶⁶⁹ ; les soudures le long des arêtes

⁶⁶⁷ Donald Judd, *Untitled (DSS 58)*, 1965 (Plexiglas rouge fluorescent, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.) ; le catalogue raisonné de 1975 le mentionne comme faisant partie de la Collection Lucy R. Lippard, New York.

⁶⁶⁸ Donald Judd, *Untitled (DSS 82)*, 1966 (Plexiglas couleur ambre, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.), Collection Sammlung Froehlich, Stuttgart.

⁶⁶⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 61)*, 24 mai 1965 (peinture à l'émail rouge de cadmium clair sur acier laminé à froid ; 39,6 x 350,5 x 297,2 cm.) Collection Moderna Museet, Stockholm (Don de l'artiste).

des cubes d'*Untitled (DSS 56) (To Susan Buckwalter)* (1964)⁶⁷⁰ et d'*Untitled (DSS 86)* (1966)⁶⁷¹, ou entre les tôles perforées du plan incliné *Untitled (DSS 76)* (1965)⁶⁷² et d'une variante de la « piscine », *Untitled (DSS 240)* (1971)⁶⁷³, etc.

Mais la qualité industrielle perçue des œuvres de Judd tient aussi à une évolution de leur conception, de leur dessin. Une étape de cette évolution est décelée par Joshua Shannon⁶⁷⁴ dans un dessin daté de 1963-64 pour une sculpture non réalisée, en forme de boîte présentant une série de fentes rectangulaires parallèles ouvertes dans la face horizontale supérieure. Un autre dessin⁶⁷⁵, daté de 1965, consiste en une suite de schémas préparatoires pour une pièce murale horizontale⁶⁷⁶, accompagnée des colonnes de calculs régulant la disposition des éléments en fonction de progression mathématique. Dans les œuvres de 1963 et antérieures, le caractère industriel est procuré par l'intégration d'éléments et de matériaux *ready-made* tirés des infrastructures urbaines et industrielles (tuyaux, bois de palette, tamis métallique...). À partir de 1963-64, l'artiste ayant abandonné l'intégration d'éléments *ready-made*, ce caractère industriel repose sur la rigueur rationnelle qu'inspire l'organisation formelle, fondées sur l'emploi d'unités modulaires qui règlent les

⁶⁷⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 56) (To Susan Buckwalter)*, 1964 (laque bleue sur aluminium, acier galvanisé ; 76,2 x 358,2 x 76,2 cm.), Collection Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts (Don de Frank Stella).

⁶⁷¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 86)*, 1966 (exemplaire fabriqué en 1988), (laque bleue sur aluminium, acier galvanisé ; 101,6 x 482,6 x 101,6 cm.), Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

⁶⁷² Donald Judd, *Untitled (DSS 76)*, 1965 (acier perforé n°16 laminé à froid ; 26,3 x 304,8 x 167,6 cm.) ; le catalogue raisonné de 1975 le mentionne comme faisant partie de la Collection Sonja & Dan Flavin, Garrison, New York. Mais une photographie montre la même œuvre (ou un autre exemplaire ?) installée dans l'aile Sud de l'East Building de la Mansana de Chinati, Marfa, Texas. Cf. Marianne Stockebrand (ed.), *Chinati, Marfa, Texas. The Vision of Donald Judd*, The Chinati Foundation (Marfa, Texas) & Yale University Press, New Haven & Londres, 2010, (p. 22-23).

⁶⁷³ Donald Judd, *Untitled (DSS 240)*, 25 janvier 1971 (acier perforé laminé à froid ; 12 x 138 x 117 cm.), Collection Giuseppe Panza di Biumo, Milan.

⁶⁷⁴ Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 167.

⁶⁷⁵ Donald Judd, *Untitled*, 1965 (encre sur papier ; 16 ¾ x 21 ¾) Collection Mr. & Mrs Larry Zox.

⁶⁷⁶ Donald Judd, *Untitled*, 1965 (laque sur aluminium ; 21 x 642,6 x 21 cm.) Collection The Whitney Museum of American Art, New York.

dimensions et les proportions des éléments, ainsi que la répartition des pleins et des vides. Les exemples de cette rigueur et de ce caractère répétitif sont si nombreux dans l'œuvre de Judd à partir de 1964, et surtout à partir de 1968-69, qu'il serait vain de prétendre en dresser une liste exhaustive. Citons simplement les plus précoces de ces œuvres dans lesquelles la répétition de modules identiques, ou l'agencement d'éléments suivant des progressions mathématiques, associés au caractère impersonnel de l'exécution, accentue leur perception en tant qu'objets industriels : *Untitled (DSS 55)* (1964)⁶⁷⁷ et ses modules bleus suspendus verticalement à une ligne « étalon » horizontale ; la courte et massive progression mathématiques d'*Untitled (DSS 77)* (1965)⁶⁷⁸ ; les « stacks » d'*Untitled (DSS 65)* (1965)⁶⁷⁹ ; ou les pièces de plus grandes dimensions comme *Untitled (DSS 56) To Susan Buckwalter* (1964)⁶⁸⁰ ; *Untitled (DSS 80)* (1966)⁶⁸¹ ; ou encore *Untitled (DSS 92)* (1966)⁶⁸², dont

⁶⁷⁷ Donald Judd, *Untitled (DSS 55)*, 3 novembre 1964 (laiton, laque bleue sur tôle galvanisée ; 103 x 213,4 x 17,2 cm.), Collection Galerie Nationale du Canada, Ottawa. Deux autres exemplaires ont été fabriqués et daté du 13 juin 1967. Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection Marcia & Neven Patterson Lamb, Lubbock, Texas pour l'un, et Collection Theodore Fields, Washington, D.C. Localisation actuelle inconnue.

⁶⁷⁸ Donald Judd, *Untitled (DSS 77)*, 1965 (laque rouge sur tôle galvanisée ; 36,8 x 194,3 x 64,8 cm.), Collection The Walker Art Center, Minneapolis.

⁶⁷⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 65)*, 22 juin 1965 (tôle d'acier galvanisée ; 7 éléments, chaque : 23 x 101,6 x 76,2 cm. ; intervalles de 23 cm.), Collection Moderna Museet, Stockholm. Cette configuration a été utilisée à de nombreuses reprises avec des variations dans le nombre d'éléments, les matériaux et les couleurs.

⁶⁸⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 56) To Susan Buckwalter*, 4 décembre 1964 (laque bleue sur aluminium, tôle d'acier galvanisée ; 76,2 x 358,2 x 76,2 cm.), Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection The artist ; l'œuvre fait donc aujourd'hui probablement partie de la Collection Judd Foundation, Marfa, Texas, mais nous n'en avons pas trouvé la preuve. Deux autres exemplaires ont été fabriqués : 22 novembre 1965, Collection Philip Johnson, New Canaan (Conn.), selon le catalogue raisonné de 1975 (localisation actuelle inconnue) ; et 15 décembre 1965, Collection Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover (Mass.).

⁶⁸¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 80)*, 1966 (acier inoxydable, Plexiglas ambré ; 4 éléments, chaque : 86,4 x 86,4 x 86,4 cm. ; intervalles de 20,3 cm. ; largeur totale : 406,4 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁶⁸² Donald Judd, *Untitled (DSS 92)*, 8 décembre 1966 (émail turquoise sur aluminium ; 10 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 16,8 cm. ; intervalles de 15,2 cm. ; profondeur totale : 304,8 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York. Collection The Whitney Museum of American Art, New York.

la configuration particulière (une succession de « châssis » métalliques alignés et régulièrement espacés), est reprise, avec des variations dans les dimensions, la couleur et le nombre d'éléments, dans des pièces ultérieures⁶⁸³.

Ces œuvres, par le type de matériaux, leurs qualités de surface, les formes géométriques et modulaires, leur finition impersonnelle, incitent à les percevoir comme des objets industriels, car toutes ces caractéristiques sont autant de choses qu'elles partagent avec les objets produits en masse. Toutefois, même lorsque Judd fait appel à un fabricant extérieur — et même lorsque celui-ci est une usine, comme Treitel-Gratz — son degré d'exigence par rapport aux finitions et aux détails de l'assemblage des éléments, et le fait qu'il s'agisse de pièces uniques ou de très petites séries, implique un type de fabrication qui relève davantage à des méthodes artisanales et au savoir-faire individuel, que de la production de masse. Pour l'artiste, la délégation de la fabrication, les méthodes artisanales, le savoir-faire individuel constituent autant d'étapes qui non seulement mettent de la distance entre lui et ses œuvres, mais retardent aussi l'obtention du résultat. Richard Shiff a souligné cette lenteur, inhérente au processus de travail de Judd, en s'appuyant sur les propos de l'artiste :

« Est-ce que la rapidité est compatible avec les principes de base de la pratique de Judd ? Nous ne devrions pas le penser, étant donné le délai entre le moment de conception, d'esquisse, de regard, de pensée, de réflexion... et l'exécution finale d'une œuvre par des fabricants. (Après 1964, Judd n'a plus fabriqué ses œuvres lui-même, mais a employé des artisans et des fabricants hautement qualifiés, spécialisés et compétents.) Une pièce n'était pas complète avant que Judd ne l'ait vue, éprouvée, sentie et pensée dans sa spécificité matérielle après la fabrication : « Même si vous pouvez planifier la chose complètement à l'avance, vous ne savez toujours pas à quoi elle ressemble avant qu'elle ne soit là... Une chose que je veux

⁶⁸³ Notamment dans : *Untitled (DSS 119)*, 2 février 1968 (acier inoxydable ; 5 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 50,8 cm. ; intervalles de 12,7 cm. ; profondeur totale : 304,8 cm.), le catalogue raisonné de 1975 indique Collection « L'artiste et Leo Castelli Gallery », mais il est probable que l'œuvre fasse aujourd'hui partie de la Collection de la Judd Foundation, Marfa, Texas ; nous ne sommes toutefois pas parvenus à en trouver la preuve. *Untitled (DSS 133)*, 2 mai 1968 (émail vert sur acier laminé à froid ; 5 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 20,3 cm. ; intervalles de 12,7 cm. ; profondeur totale : 304,8 cm.), fabricant inconnu, Collection The Museum of Modern Art, New York.

est de pouvoir voir ce que j'ai fait... L'art est quelque chose que vous regardez. »⁶⁸⁴ »⁶⁸⁵

On peut percevoir, à travers ces propos de Judd, une forme d'approche critique de la production industrielle : le fait de ne pas pouvoir complètement anticiper l'effet produit par la pièce terminée (et donc sa « réussite » ou son échec) est effectivement en contradiction avec l'idée d'efficacité et de rationalité attachée aux processus de production industrielle, auxquels semblent pourtant renvoyer les formes simples et modulaires, et les matériaux utilisés pour les réaliser. On est beaucoup plus proche ici du processus expérimental d'élaboration d'un prototype — processus au cours duquel il est possible encore d'envisager des modifications de détails (matériaux, couleurs, assemblage...) qui deviennent impossible une fois la production en série lancée. Dans le processus de fabrication des œuvres de Judd à partir de 1964, les matériaux et les outils sont industriels, mais ils servent la production de pièces uniques, ou de très petites séries. Le suivi et le contrôle permanent des étapes de fabrication par l'artiste, qui se ménage ainsi des opportunités de modification en

⁶⁸⁴ Cette citation de Judd est extraite de « Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser », diffusée sur WBAI-FM, New York, en février 1964, sous l'intitulée « New Nihilism or New Art ? », et publiée par Lucy R. Lippard, *Art News*, septembre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 148-164 ; citation p. 162 (Judd ajoute : « Il peut s'avérer que vous vous soyez totalement trompé une fois que vous avez subi tous les ennuis pour construire cette chose. (...) Vous pouvez y penser pour toujours dans toutes sortes de versions, mais elle est rien tant qu'elle n'est pas rendue visible. » (« You may turn out to be totally wrong once you have gone to all the trouble of building this thing. (...) You can think about it forever in all sorts of versions, but it's nothing until it is made visible. », p. 162).

⁶⁸⁵ « Is quickness consistent with the fundamentals of Judd's practice ? We might not think so, given the delay between the designing, sketching, looking, thinking, pondering... and the eventual execution of a work by fabricators. (After 1964, Judd no longer crafted works himself but employed artisans and manufacturers with highly specialised skills and knowledge.) A piece was not complete until Judd had seen it, experienced it, thought-felt it in its material specificity after fabrication : « Even if you can plan the thing completely ahead of time, you still don't know what it looks like until it's right there... One thing I want is to be able to see what I've done... Art is something you look at. » » Richard Shiff, « Donald Judd, Safe from Birds », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 39.

fonction de « ce qu'il voit de ce qu'il a fait » ne correspondent évidemment pas au processus de production industriel standard⁶⁸⁶.

Ainsi, de la même manière que Walker Evans a élaboré le terme de « style documentaire » pour qualifier ses photographies qui empruntaient au « document » une apparence de neutralité mais faisaient passer au second plan leur fonction informative, il est possible de parler de « style industriel » à propos des œuvres que Judd réalise à partir de 1964 — même si, à compter de cette date, il délègue systématiquement la fabrication à des ateliers spécialisés.

B3.c) Exploiter les possibilités de l'industrie et de la fabrication déléguée

Bien que la production de Judd ne puisse pas être réellement qualifiée d'« industrielle », il n'empêche que l'artiste exploite les qualités spécifiques des matériaux industriels dont l'éventail s'élargit dans son œuvre dès 1964-65, avant qu'il ne tire bientôt parti de certaines possibilités offertes par la production déléguée et la fabrication avec des moyens industriels — surtout à partir de 1967-68.

B3.c1) Élargissement de l'éventail des matériaux industriels

L'intérêt de Judd pour les qualités esthétiques et les possibilités constructives des matériaux issus de la production industrielle (métaux, plastiques, peintures) transparaît dès sa première exposition personnelle à la Green Gallery à la fin de l'année 1963. Comme nous l'avons rappelé plus haut, il introduit, dans ses reliefs et ses premiers objets, des éléments en fer, en tôle galvanisée, en Plexiglas coloré ou

⁶⁸⁶ On retrouve un rapport similaire à la production industrielle chez Richard Serra, lorsque celui-ci, à partir du début des années 1970, commence à faire fabriquer ses sculptures par des usines métallurgiques ; à mesure que sa connaissance des outils, des procédés techniques et des propriétés des différents types d'acier, s'accroît, Serra parvient à utiliser l'usine comme le prolongement de sa propre main, sortant délibérément des standards de production pour que lui-même et les ouvriers qui fabriquent la sculpture retrouvent un rapport direct avec l'objet produit.

en aluminium, et commence à utiliser des peintures industrielles à l'émail. Mais c'est vraiment à partir de 1964, au moment où Judd commence à faire fabriquer ses pièces par Bernstein Brothers que s'amorce l'élargissement de la gamme des matériaux qu'il emploie.

Parmi les métaux employés pour les premières fabrications déléguées, la tôle de fer galvanisé domine, d'abord, vraisemblablement, parce que c'est le matériau habituellement utilisé par Bernstein Brothers dans la fabrication des conduits de climatisations ; sans doute aussi parce qu'il est le plus accessible financièrement, et qu'il est relativement facile à mettre en œuvre — il ne nécessite pas d'équipement lourd, qui serait trop coûteux pour l'artiste. Il suffit d'une cisaille, d'une plieuse et d'un poste à souder, soit l'outillage d'une entreprise familiale comme Bernstein. *Untitled (DSS 64)*⁶⁸⁷ est, au printemps 1965, la première « wall box » dans laquelle ce matériau est introduit. Hormis son prix, ce qui a aussi orienté le choix de Judd vers le fer galvanisé est qu'il s'agit avant tout d'un matériau utilitaire : à la différence de l'innox, du laiton, du chrome, le fer galvanisé n'est pas employé, dans la construction des bâtiments, pour fabriquer des éléments qui ont une fonction « de représentation ». Les qualités spécifiques du fer galvanisé sont également prises en compte dans la conception et la fabrication d'*Untitled (DSS 64)* : Judd joue du contraste entre les mouchetures irrégulières produites par le traitement de galvanisation, et les stries sombres et parallèles, produites par l'opération de laminage de la tôle de métal. Ces stries sont soigneusement orientées de façon à correspondre au dessin de la pièce. La logique constructive est ainsi perceptible, dès les premières pièces dont la fabrication est déléguée⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ Donald Judd, *Untitled (DSS 64)*, 1965 (fer galvanisé ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.). Dans le catalogue raisonné de 1975, un exemplaire refabriqués en 1970 est indiqué Collection James B. Dearing, New York.

⁶⁸⁸ Les exemples de pièces réalisées entièrement ou en grande partie en tôle galvanisée sont très nombreux entre 1964 et 1969, qu'il s'agisse de pièces murales de dimensions réduites ou plus importantes : *Untitled (DSS 78)*, 11 janvier 1966 (six éléments) ; refabriqués le 19 février 1968 (10 éléments), (fer galvanisé ; 10 éléments, chaque : 23 x 101,6 x 78,7 cm. ; intervalles de 23 cm.), Collection Locksley Shea Gallery, Minneapolis ; *Untitled (DSS 85)*, 19 avril 1966 (101,6 x 482,6 x 101,6 cm.), pièce murale exposée lors de *Primary Structures* en 1966 ; Collection Pasadena Art Museum ; *Untitled (DSS 86)*, 19 avril 1966 (aluminium, tôle galvanisée ; 101,6 x 482,6 x 101,6 cm.), œuvre au sol, exposée lors de *Primary Structures* en 1966, détruite ; *Untitled (DSS 160)*, 1969 (tôle galvanisée ; 57 éléments, chaque : 53,4 x 53,4 x 304,8 cm. ; hauteur de 3 éléments : 160 cm. ; largeur

Judd diversifie très rapidement ses choix de métaux : dès 1964, il introduit un élément de structure en tôle d'aluminium dans *Untitled (DSS 56) To Susan Buckwalter* : il s'agit de la « barre » horizontale, dont l'aluminium est recouvert d'une couche de laque bleue, et associé à la tôle d'acier galvanisé utilisée pour les « cubes » qui y sont comme suspendus. L'aluminium est de plus en plus employé à compter de 1965 — sans doute parce qu'il permet d'obtenir des finitions laquées ou anodisés parfaitement lisses et brillantes —, notamment dans les « progressions » murales comme *Untitled (DSS 60) (1965)*⁶⁸⁹ ; *Untitled (DSS 68) (1965)*⁶⁹⁰, et *Untitled (DSS 84) (1966)*⁶⁹¹. L'aluminium est également parfois employé dans la fabrication de pièces de grandes dimensions, notamment celles qui se présentent comme une succession de modules rectangulaires en forme de châssis, comme *Untitled (DSS 92) (1966)*⁶⁹² ; ou celles qui consistent en une série de « boîtes » ouvertes, comme *Untitled (DSS 180) (1969)*⁶⁹³.

de 19 éléments : 1013,5 cm.), 39 éléments fabriqués le 8 janvier 1969 ; 18 le 7 avril 1969 ; Collection Judd Foundation, Marfa, Texas. Certaines des pièces réalisées en tôle galvanisée reçoivent une couche de laque transparente, brillante et colorée, à travers laquelle les « mouchetures » de la tôle restent visibles. Des exemples figurent dès 1965, mais ils semblent plus fréquents à partir de 1967 : *Untitled (DSS 77)*, 29 décembre 1965 (laque rouge sur fer galvanisé ; 36,8 x 194,3 x 64,8 cm.), Collection The Walker Art Center, Minneapolis ; *Untitled (DSS 94)*, 27 janvier 1967 (laque rouge sur fer galvanisé ; 12,7 x 183 x 21,6 cm.), œuvre détruite.

⁶⁸⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 60)*, 21 mai 1965 (laque pourpre et émail rouge de cadmium clair sur aluminium ; 21 x 409 x 21 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York. Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection B. Michael Ruskin, New York.

⁶⁹⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 68)*, 10 septembre 1965 (laque pourpre et émail rouge sur aluminium ; 13,3 x 190 x 13,3 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York. Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection Howard et Jean Lipman, New York.

⁶⁹¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 84)*, 1965 ou 1966 (laque pourpre sur aluminium ; 21 x 642,6 x 21 cm.), Collection The Whitney Museum of American Art, New York. (le catalogue raisonné de 1975 indique 1965 ; le catalogue du Whitney Museum indique 1966).

⁶⁹² Donald Judd, *Untitled (DSS 92)*, 8 décembre 1966 (émail turquoise sur aluminium ; 10 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 16,8 cm. ; intervalles de 15,2 cm. ; profondeur totale : 304,8 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York. Collection The Whitney Museum of American Art, New York.

⁶⁹³ Donald Judd, *Untitled (DSS 180)*, 1969 (aluminium anodisé ; 5 éléments, chaque : 113 x 113 x 113 cm. ; largeur totale : 565 cm.), fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas. Œuvre détruite.

À mesure que ses moyens s'accroissent, Judd utilise également, de façon plus occasionnelle cependant, d'autres métaux ou alliages : cuivre (*Untitled (DSS 172)* (1969)⁶⁹⁴), laiton (*Untitled (DSS 164)* (1969)⁶⁹⁵ ; *Untitled (DSS 201)* (1969)⁶⁹⁶), acier chromé. Les exemples d'œuvres en acier inoxydable (*Untitled (DSS 80)* (1966)⁶⁹⁷ ; *Untitled (DSS 95)* (1967)⁶⁹⁸) ou en acier laminé (à chaud ou à froid) semblent toutefois plus fréquents⁶⁹⁹ ; l'acier peut être laissé brut ou peint, comme dans *Untitled (DSS 59)* (1965)⁷⁰⁰.

Le Plexiglas coloré, comme nous l'avons vu, est introduit dès 1963, dans certaines des œuvres exposées à la Green Gallery (en particulier *Untitled (DSS 38)*, 1963), mais dans des dimensions réduites. Ce matériau est introduit un peu plus tard sous la forme de grands panneaux constituant la structure et l'enveloppe de l'œuvre, dans des pièces comme *Untitled (DSS 82)* (1966)⁷⁰¹. La forme de cette pièce a d'abord utilisée dans *Untitled (DSS 58)* (1965)⁷⁰². Celle-ci est composée de deux plaques

⁶⁹⁴ Donald Judd, *Untitled (DSS 172)*, 1969 (cuivre, Plexiglas vert ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.). Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection The Jared Sable Gallery, Toronto.

⁶⁹⁵ Donald Judd, *Untitled (DSS 164)*, 20 février 1969 (laiton et Plexiglas rouge fluorescent ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.), 3 exemplaires ; selon le catalogue raisonné de 1975 : Collection Mr. & Mrs Harold G. Blatt, Saint Louis (Miss.) ; Collection Dr. R. Joseph Monsen, Seattle ; Collection Galleria Gian Enzo Sperone, Turin.

⁶⁹⁶ Donald Judd, *Untitled (DSS 201)*, 1969 (laiton ; 12,7 x 175,3 x 21,6 cm.). Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection M. & Mme Martin Kornbluth, The Bronx, New York.

⁶⁹⁷ Donald Judd, *Untitled (DSS 80)*, 1966 (acier inoxydable, Plexiglas couleur ambre ; 4 éléments, chaque : 86,4 x 86,4 x 86,4 cm. ; intervalles de 20,3 cm. ; largeur totale 406,4 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁶⁹⁸ Donald Judd, *Untitled (DSS 95)*, 27 janvier 1967 (acier inoxydable ; 15,2 x 183 x 66 cm.), Collection The Walker Art Center, Minneapolis.

⁶⁹⁹ Donald Judd, *Untitled (DSS 186)*, 1969 (refabriqué en septembre 1970), (acier laminé à froid ; 6 éléments, chaque : 100 cm. de côté ; longueur totale avec intervalles de 25 cm. : 725 cm.), fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas. Collection privée, Bâle, en prêt longue durée au Kunstmuseum de Bâle.

⁷⁰⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 59)*, 1965 (émail brun sur acier laminé à chaud ; 56 x 127 x 94 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁷⁰¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 82)*, 1966 (Plexiglas ambre, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.), achat des plaques d'acier : 27 décembre 1965, achat du Plexiglas : 3 février 1966 ; Collection Froehlich, Stuttgart.

⁷⁰² Donald Judd, *Untitled (DSS 58)*, 8 mars 1965 (Plexiglas fluorescent rouge, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.), deux exemplaires. C'est vraisemblablement cette œuvre qui a remplacé une pièce

d'acier et de trois feuilles de Plexiglas (il n'y en a pas pour fermer la face contre le sol). Judd joue des propriétés des matériaux industriels et de leur association : la transparence du Plexiglas laisse le regard pénétrer à l'intérieur de la structure de l'œuvre. Tout est visible, en particulier les éléments de fixation : les petits ergots dans lesquels sont bloquées les feuilles de Plexiglas ; les câbles métalliques tendus par des « réveils » entre les plaques d'acier. Ces éléments permettent de comprendre le système de forces qui maintiennent l'œuvre en place : la tension produite par les câbles permet aux panneaux métalliques de « fermer » la gaine de Plexiglas, dont les panneaux, plus souples, sont à leur tour solidarisés aux angles par les petits ergots de métal.

Chez Judd, même lorsque ses sculptures sont réalisées par des professionnels, leur conception et leur dessin laissent souvent visibles, dans l'objet achevé, les éléments qui en maintiennent la structure : les câbles et leurs tendeurs à l'intérieur de *DSS 82* (1966), visibles à travers la surface transparente du plexiglas ambré ; les têtes des vis fixant les entretoises aux montants latéraux dans *DSS 35* (1963) ; la tranche striée du contreplaqué aux angles des « caisses » dans *DSS 39* (1963) et *DSS 46* (1964) ; les pliures d'assemblages de la tôle galvanisée dans *DSS 56-To Susan Buckwalter* (1964).

Cette persistance de la mémoire du processus de fabrication dans l'objet achevé est sans doute ancrée dans une tradition constructiviste de « culture des matériaux », initiée par les Russes (Tatline, Rodtchenko), et relayée dans les Etats-Unis d'après-guerre par les artistes-enseignants du Bauhaus, exilés et réfugiés, et poursuivant Outre-Atlantique leur travail d'enseignement, comme Josef Albers, dont le précepte « respecter les propriétés intrinsèques du matériau » est encore au centre des préoccupations et expérimentations du sculpteur Richard Serra à la fin des années 1960. Cette « culture des matériaux », par nature physique, tactile, se combine de manière inédite à la distance impliquée par la délégation de tout ou partie de la fabrication. Le Plexiglas se prête à la fois à l'expérimentation des nouveaux

similaire, *Untitled (DSS 54)*, 1964 (Plexiglas granuleux turquoise, acier laminé à chaud ; 50,8 x 112,4 x 77,5 cm.), acier acheté le 3 novembre 1964, Plexiglas acheté le 20 novembre 1964. L'un des panneaux de Plexiglas de *DSS 54* a été brisé durant une exposition de Judd à la Johns Daniels Gallery, New York, en 1965. *DSS 54* a néanmoins été réparé par la suite, car l'œuvre a été vendue au enchères le 3 mai 1974 chez Sotheby Parke Bernet, New York (lot 525). État et localisation actuels inconnus.

matériaux et à la recherche de nouvelles qualités de surface ; il est à la fois un matériau et une couleur, comme le relève David Batchelor :

« Pour Judd les nuances « chimiques » du Plexiglas faisaient clairement partie de son attrait : c'était finalement une matière qui avait une couleur intrinsèque, qui était aussi une couleur brillante. Auparavant Judd devait appliquer les couches de peinture à l'huile rouge cadmium clair sur des surfaces de contreplaqué afin de produire de vifs plans de couleur, et cela, presque inévitablement, laissait visibles certaines traces de pinceau. Après 1963, et pendant les trente années suivantes, la palette de Judd s'est en effet transformée en un mélange d'échantillons commerciaux de couleur et de nuanciers : les monochromes industriels tout faits que l'on pouvait commander au sein d'une gamme de fournisseurs. »⁷⁰³

Sur une photographie prise en 1995 dans l'un des « ateliers » de Judd à Marfa, figure une grande table de travail avec des échantillons de Plexiglas coloré, sur chacun desquels est inscrit le numéro de référence du fabricant ; ces échantillons standardisés peuvent être rangés dans des boîtes prévues à cet effet — signe que l'artiste les a obtenus directement auprès de ses fournisseurs.

Le Plexiglas n'est pas le seul matériau employé par Judd pour étendre l'éventail des couleurs dans ses œuvres. Après l'exposition personnelle de 1963, Judd abandonne rapidement l'emploi de couleur à l'huile appliquée sur le bois, les panneaux de contreplaqué et la tôle avec lesquels ses œuvres sont fabriquées. Comme nous venons de le voir, il diversifie son emploi de matériaux industriels, privilégiant les métaux sous forme de tôle ayant reçu un traitement de surface spécifique : galvanisation, laminage, chromage... Les effets obtenus sont ainsi en accord avec les propriétés physiques des matériaux. Mais Judd ne renonce pas pour autant à la couleur : en effet, les traitements de surface permettent de n'obtenir qu'un éventail relativement restreint d'effets, parfois peu contrastés. Le maintien de l'utilisation de la

⁷⁰³ « For Judd the « chemical » hues of Plexiglas were clearly a part of its attraction : here finally was a material that had an intrinsic colour that was also a brilliant colour. Previously Judd had had to apply layers of light cadmium red oil paint to plywood surfaces in order to generate vivid planes of colour, and that almost inevitably left some visible brushwork. After 1963 and for the next thirty years Judd's palette became in effect a variety of commercial colour samples and swatch books : ready-made industrial monochromes that could be ordered up from a range of suppliers. » David Batchelor, « Everything as Colour », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 72.

couleur sous forme de peinture peut être interprété comme un renoncement à ces principes de « fidélité au matériau » hérités d'Albers, puisque la couche de couleur dissimule l'aspect de surface des matériaux employés. Mais Judd veille à n'employer que des laques industrielles, provenant en particulier de l'industrie automobile (General Motors, Harley-Davidson), et des méthodes d'application qui préservent les qualités spécifiques des surfaces métalliques — c'est-à-dire des méthodes industrielles d'application de la couleur sur métal : galvanisation, émaillage, anodisation. Les choix des matériaux industriels et des couleurs sont donc étroitement liés, comme le souligne encore David Batchelor, et que les couleurs elles-mêmes renvoient à la culture automobile américaine des années 1960 :

« Il est clair que le vocabulaire des matériaux de Judd provenait de couleurs vives, brillantes et par-dessus tout *impures*. Turquoise, ambre et bronze se rapportent aux couleurs de pierres et de métaux précieux ; elles ne sont pas des couleurs du spectre ou des nuances codifiées dans la hiérarchie traditionnelle des couleurs primaires et secondaires. William Agee est à ma connaissance le seul commentateur à avoir établi une connexion explicite entre les œuvres de Judd des années 1960 et les couleurs de voitures, y compris le glorieux « Rouge Hi-Fi Harley-Davidson » et le « Turquoise Royal Chevrolet 1958 ». Beaucoup auraient trouvé — et beaucoup trouvent probablement toujours — ces couleurs et ces noms de couleurs voyantes, de mauvais goût, et presque dérisoirement *nouveau-riche*. Ou, pour le dire autrement, ces noms de couleur sont tellement étrangers à « la haute culture » dans leur artifice, dans leur désir évident de prestige et leur besoin de respectabilité. Si elles appartiennent à l'art c'est au Pop, l'art trop souvent considéré comme étant d'une façon ou d'une autre, dans son embrassement de culture de masse, en opposition avec le Minimalisme. Mais à cette époque Judd avait toujours un grand respect envers la couleur de Warhol et, comme beaucoup d'artistes, un complet manque de respect pour des termes tels que « minimalisme » et « pop ». »⁷⁰⁴

⁷⁰⁴ « It is clear from Judd's vocabulary of materials that he was drawn to vivid, bright and above all *impure* colours. Turquoise, amber and bronze allude to the colours of precious stones and metals ; they are not spectrum colours or hues codified in the traditional hierarchy of primaries and secondaries. William Agee is the only commentator I am aware of who has made an explicit connection between Judd's work of the 1960s and cars colours, including the glorious 'Harley-Davidson Hi-Fi Red' and '1958 Chevrolet Regal Turquoise'. These colours and colour names would have been seen by many, and probably are still seen by many, as gaudy, vulgar and almost pathetically *aspirational*. Or, to put it another way, these colour names are so not-high-culture in their artifice, in their apparent longing for status and their craving for respect. If they belong to art at all it is

David Batchelor emprunte effectivement l'idée d'une connexion *via* la couleur entre les œuvres de Judd et la culture de masse à William C. Agee, qui est l'auteur de texte d'introduction du petit catalogue édité à l'occasion de la rétrospective de l'artiste au Whitney Museum en 1968. Dans ce court essai, Agee ne pousse pas plus loin son analyse de la couleur chez Judd⁷⁰⁵, notant simplement :

« Judd est pratiquement le seul parmi les nouveaux sculpteurs, à avoir développé une utilisation riche, vibrante et personnelle de la couleur. Après des tests minutieux et étendus, il a porté son choix sur des nuances aussi diverses que le Plexiglas ambre, brun foncé, le rouge, le bleu et le violet Harley Davidson Hi-Fi, et un émail bleu-roi Chevrolet de 1958. »⁷⁰⁶

En revanche, Agee met l'accent sur un aspect de la méthode de travail de Judd, le « test », qui permet de la rapprocher des processus d'élaboration et de mise au point de prototypes d'objets destinés à être produits industriellement :

« La nature du travail de Judd a été déterminée par une approche empirique élevée au niveau d'une méthode de travail, qui examine et teste les qualités spécifiques et uniques de l'ordre, de la forme, des matériaux et des couleurs aussi bien que des innombrables possibilités et variations d'un format structurel donné. Judd, plus qu'aucun autre artiste, a exploré et s'est approprié la vaste gamme des techniques, des matériaux et des couleurs industriels désormais disponibles. Ses œuvres sont fabriquées selon ses spécifications par un fabricant d'objets en tôle industrielle,

to Pop, the art which is too often assumed to be somehow in opposition to Minimalism in its embrace of mass culture. But then Judd always had great respect for Warhol's colour, and, like many artists, complete disrespect for terms such as 'minimalism' and 'pop'. » David Batchelor, « Everything as Colour », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 74.

⁷⁰⁵ Il faudra attendre 1994 et l'essai publié à l'occasion de l'exposition Judd chez Pace Wildenstein à New York : William C. Agee, « Donald Judd in Retrospect : An Appreciation », *Donald Judd. Sculpture*, catalogue de l'exposition, The Pace Gallery, New York. Traduit sous le titre « Donald Judd et les possibilités infinies de la couleur », in Dietmar Elger (ed.), *Donald Judd. Couleur*, catalogue de l'exposition (7 octobre 2000 – 21 janvier 2001), Musée d'Art Moderne et Contemporain, Nice, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern, Stuttgart, 2000, p. 33-51.

⁷⁰⁶ « Judd, almost alone among the new sculptors, has created a rich, vibrant and personal use of color. He has settled on, after careful and extensive testing, hues as diverse as amber plexiglas, dark brown, Harley Davidson Hi-Fi red, blue, and purple and a 1958 Chevrolet regal turquoise baked in the surface. » William C. Agee, « Don Judd », in *Don Judd*, catalogue de l'exposition (27 février – 24 mars 1968), Whitney Museum of American Art, New York ; non paginé.

élargissant ainsi les limites de ses ressources techniques. Le travail de Judd se distingue par son utilisation étendue de matériaux non-artistiques tels que l'aluminium, l'acier laminé à froid, le Plexiglas, l'acier inoxydable, le fer galvanisé et le laiton, chacun avec une qualité spécifique en tant qu'élément formel déterminant. »⁷⁰⁷

Un exemple du caractère expérimental et de la dimension de « test » du processus de travail de Judd est fourni par une feuille, approximativement datée de 1964, sur laquelle sont réunis le schéma d'une sculpture parallélépipédique en perspective cavalière, une colonne de calculs, quelques échantillons de couleurs vives et métallisées (bleu, gris et rouge), collés entre les lignes d'une liste de références de peintures automobiles — par exemple, « 1956 Studebaker Duco 2312-H Airforce Blue Metallic »⁷⁰⁸. Judd conserve cette manière de rassembler et de tester les associations de couleurs tout au long de sa carrière : un autre feuillet⁷⁰⁹, réalisé en 1984 pour un projet de pièce de grandes dimensions, présente le même type d'annotations, de relevés et d'échantillons-tests (noir, brun, jaune, et plusieurs nuances de rouge, cette fois-ci agencés en ligne et en grille). Y figurent en outre plusieurs grilles faites de lettres capitales indiquant des possibilités de permutations des couleurs retenues.

Il est plus que vraisemblablement que les archives de Judd comprennent de nombreux feuillets de ce type. Dans une certaine mesure, on peut les désigner du terme de « dessin ». En effet, s'ils présentent une apparence très différente de celles des dessins plus traditionnels (qu'il s'agisse de dessins de peintres ou de

⁷⁰⁷ « The nature of Judd's work has been determined by an empirical approach raised to the level of a working method which examines and tests the specific and unique qualities of order, shape, materials and colors as well as the countless possibilities and variations of a given structural format. Judd has, more than any other artist, explored and appropriated the wide range of industrial techniques, materials and colors now available. His works are made to specification by a fabricator of industrial sheet metal products, thus extending the limits of its technical resources. Judd's work is distinguished by his extensive use of such no-art materials as aluminium, cold-rolled steel, plexiglas, stainless steel, galvanized iron and brass, each with a specific quality as a defining formal element. », William C. Agee, « Don Judd », in *Don Judd*, catalogue de l'exposition (27 février – 24 mars 1968), Whitney Museum of American Art, New York ; non paginé.

⁷⁰⁸ Donald Judd, *Untitled*, vers 1964 (crayon et échantillons de couleur sur papier ; 35 x 29 cm.), Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

⁷⁰⁹ Donald Judd, « *Final for 2nd Large Piece Zurich 19 June 1984* », 1984 (crayon et échantillons de couleur collés sur papier ; 34 x 48 cm.) Collection Judd Foundation, Marfa, Texas.

sculpteurs), ils remplissent cependant une fonction tout à fait comparable : celle du « dessin de projet », dans lequel l'artiste indique la forme générale de l'œuvre, précise tel ou tel détail, envisage les variantes possible, note les indications concernant les couleurs, etc. Ils sont en outre le témoignage du seul moment où, au cours du processus de création d'une œuvre, Donald Judd manipule directement, sous formes d'échantillons, les matériaux et les couleurs — activité qu'il délègue, dès qu'il s'agit de passer à la fabrication proprement dite.

B3.c2) Duplications

Le recours à des matériaux et des moyens de fabrication industriels permet aussi d'envisager la duplication d'une œuvre. Un grand nombre des pièces conçues à partir de 1964-65 — c'est-à-dire lorsque Judd met de côté le contreplaqué pour privilégier, jusqu'au début des années 1970, la tôle (d'acier, de cuivre, d'aluminium...) — est en effet fabriqué en plusieurs exemplaires. La pratique semble se systématiser à partir de 1967. Il s'agit chaque fois de très petites séries ; le plus souvent, trois exemplaires, et parfois un maximum de cinq. Pour les œuvres les plus anciennes, deux exemplaires sont très souvent fabriqués plusieurs années après « l'original » de 1964 ou 1965. Ceci correspond vraisemblablement à la volonté de répondre aux attentes du marché — Judd est représenté par la galerie Leo Castelli à partir de 1966 — en permettant aux collectionneurs privés ou institutionnels d'acquérir des pièces qui soit sont déjà vendues, soit sont détruites. Cette multiplication des exemplaires d'une même œuvre n'implique pas pour autant que l'on puisse parler de production en série ni même de multiples à leur propos — chaque exemplaire d'une même œuvre a le statut d'original, le même numéro d'inventaire (*DSS n*), et la date de fabrication ne figure que dans le catalogue raisonné. Ces doubles ou triples occurrences d'œuvres rigoureusement identiques (ou présentant des différences de dimensions si subtiles qu'elles sont imperceptibles à l'œil nu) ont d'ailleurs contribué à rendre difficile leur datation, Judd ayant lui-même entretenu la confusion en privilégiant la date de fabrication du premier exemplaire, voire la date de conception de l'œuvre, si le premier exemplaire n'est pas fabriqué la même année.

À la fin des années 1960 et au tout début des années 1970, Judd réalise en revanche plusieurs véritables multiples⁷¹⁰ (sans compter les estampes ; il n'est question ici que des œuvres en trois dimensions), avec les éditeurs Tanglewood Press et Gemini G.E.L.⁷¹¹.

B3.c3) Division des tâches et mutation de l'atelier en « studio »

Davantage que les possibilités de multiplication des exemplaires d'une même œuvre, voire de sa production en série, Judd exploite une autre possibilité offerte par la délégation de la fabrication. L'énoncer relève de l'évidence : les pièces peuvent être conçues à un endroit, et réalisées ailleurs. Mais cette possibilité est loin d'être sans conséquence sur l'organisation globale de l'activité artistique de Judd.

C'est à l'époque de ses expositions à la Green Gallery, en 1963, que le processus de travail de Judd amorce une évolution déterminante. L'activité personnelle de l'artiste se concentre sur la mise au point des formes des pièces, le choix des matériaux employés, leur finition et les couleurs. La fabrication proprement dite, effectuée ailleurs et déléguée à des spécialistes, demeure toutefois constamment sous le contrôle direct de l'artiste, qui ne se contente pas de « passer commande » d'une

⁷¹⁰ Ces multiples figurent dans le catalogue *Donald Judd. Print and Works in Editions 1951-1993. A Catalogue Raisonné*, Mariette Josephus Jitta & Jörg Schellmann (ed.), publié à l'occasion de l'exposition *Don Judd : Prints 1951-1993*, (26 novembre 1993 – 31 janvier 1994), Haags Gemeente Museum, La Hague, Édition Schellmann, Cologne & New York, 1993. Elles ne sont pas incluses dans le catalogue « Prints in editions », mais dans une rubrique spécifique « Works in editions ». Il s'agit de : *Untitled*, 1967, cat. #1 (acier inoxydable plié ; 61 x 51 x 6,7 cm) Fabricant : Bernstein Brothers, New York ; édition 200 exemplaires signés et numérotés, 25 épreuves supplémentaires ; éditeur : Tanglewood Press, New York ; *Untitled*, 1969, cat. #2 (fer galvanisé plié ; 67,5 x 57,3 x 10 cm) Fabricant : Lehni AG, Zurich ; édition 55 exemplaires, signés et numérotés sur un certificat ; 10 épreuves supplémentaires, numérotées en chiffres romains ; éditeur : Edition Bischofberger, Zurich ; et de *Untitled*, 1971, cat. #3 (acier inoxydable avec Plexiglas brun foncé ; 10,2 x 58,4 x 68,6 cm) fabricant : Gemini GEL, Los Angeles ; édition 50 exemplaires, signés (gravés) et numérotés ; 3 épreuves d'artiste, 3 épreuves de l'éditeur ; éditeur : Gemini GEL, Los Angeles.

⁷¹¹ Sur le rôle des éditeurs et l'importance de la production de multiples dans la relation des artistes au processus de fabrication industriels, cf. la dernière partie de notre développement.

pièce entièrement conçue, mais veille d'une part à ce que ses prescriptions soient respectées, et se réserve d'autre part, en étant présent dans l'atelier de fabrication, la possibilité d'introduire les éventuelles modifications ou les ajustements nécessaires :

« Durant toute sa vie, Judd a travaillé avec un certain nombre de fabricants qui s'étaient spécialisés dans différents matériaux et techniques. En général il livrait un croquis qui serait traduit en plan de construction par le fabricant ; la pièce serait alors construite avec l'approbation à l'artiste. »⁷¹²

Au cours de la seconde moitié des années 1960 — en fait, à partir du moment où il décide de travailler exclusivement avec de la tôle métallique pliée et soudée —, Judd met donc au point un mode de production de ses sculptures dans lequel, s'il se réserve bien entendu le travail de conception, la fabrication est déléguée à des spécialistes, tout en demeurant sous son contrôle direct. Cette organisation perdure logiquement, lorsque Judd réintroduit le contreplaqué à partir du début des années 1970, dans des œuvres de grandes dimensions comme *Untitled (DSS 265)* (1972)⁷¹³, qui sont alors fabriquées par son assistant Peter Ballantine. De la même façon que chez Bernstein Brothers, la délégation de la fabrication est « personnalisée », car la simplicité apparente des pièces requiert un strict respect des détails de fabrication exigés par Judd.

À partir du milieu des années 1960 donc, ce dernier organise progressivement la conception et la production de ses sculptures sur le modèle de l'agence de design ou d'architecture. Cette mutation de l'atelier traditionnel est réalisée une première fois avec le bâtiment du 101 Spring Street, acquis en 1968. Judd affecte à chaque niveau de l'immeuble une fonction spécifique : vivre, réfléchir, observer, dessiner, concevoir... Cette organisation des espaces de vie, de travail et d'exposition connaît

⁷¹² « Judd worked with a number of fabricators who specialised in different materials and techniques throughout his life. In general he would deliver a sketch which would be rendered into a construction plan by the fabricator ; the piece would then be built upon approval from the artist. » Marianne Stockebrand, « Catalogue », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 183.

⁷¹³ Donald Judd, *Untitled (DSS 265)*, 1972 (contreplaqué ; 5 éléments, chaque : 183 x 240,7 x 104 cm. ; intervalles de 48,3 cm. ; largeur totale : 1165 cm.), fabriqué par Peter Ballantine, New York. Collection Leo Castelli, New York.

de nouveaux développements avec l'acquisition en 1973 de terrains, d'entrepôts et d'une maison de deux étages, à partir desquels il construit *La Mansana de Chinati*⁷¹⁴ où il s'installe avec sa famille en 1979. Entretemps, en 1978, il commence à négocier avec la Dia Art Foundation (New York) l'achat des baraquements et des hangars de Fort D.A. Russell, une ancienne base militaire au sud de Marfa, ainsi que différents bâtiments industriels dans le centre de la ville. Au fil des années et à mesure que la rénovation des bâtiments s'effectue, Judd y installe non seulement plusieurs bureaux et ateliers de conception, une agence d'architecture, une bibliothèque, des espaces de réception, mais il y crée aussi des espaces d'exposition destinés à accueillir ses propres œuvres et celles des artistes dont il admire le travail⁷¹⁵. Ainsi, c'est à Marfa que se concrétise pleinement le projet d'organisation globale de la production des œuvres sur le modèle de l'agence, tel qu'il s'est progressivement mis en place au cours des années 1960. Pour Nicholas Serota (qui reconduit au passage une lecture de l'histoire de l'art fondée sur une approche générationnelle et une partition Europe/ Etats-Unis), le projet de Judd à Marfa doit être compris dans une relation à une certaine forme d'empirisme spécifiquement américain :

« L'œuvre de Judd en tant qu'artiste, architecte, designer de meubles et propriétaire d'un ranch est d'un seul tenant. Il y a une cohérence saisissante de but et de méthode. En son centre se trouve une préoccupation envers l'espace et la relation phénoménologique entre des objets et le spectateur. Judd a ouvertement nié que son ambition était la création d'une expérience spirituelle ou d'un espace spirituel. Pour Judd, l'espace était palpable, devait être observé et senti. Par contraste avec l'espace contemplatif sacré que nous associons à la chapelle de Rothko à Houston, ou l'espace cabalistique mystique auquel se rapporte Newman dans son projet architectural pour une synagogue, l'espace de Judd se tient beaucoup plus près des observations empiriques de la nature par Henry David Thoreau. En cela Judd se

⁷¹⁴ Ce terrain et ces bâtiments occupent un bloc entier dans la partie sud de la ville, au 400-416 West El Paso Avenue, Marfa, Texas.

⁷¹⁵ Sur les détails circonstanciés des acquisitions immobilières successives de Judd, les travaux et les phases de son installation familiale et professionnelle, ainsi que sur l'installation des œuvres d'art, cf. Marianne Stockebrand, « The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati », in Marianne Stockebrand (ed.), *Chinati, Marfa, Texas. The Vision of Donald Judd*, The Chinati Foundation, Marfa, Texas, & Yale University Press, New Haven & Londres.

distancie de la génération précédente de peintres dont l'œuvre se développe à partir d'antécédents européens, et se révèle être un original américain. »⁷¹⁶

Le parti pris iconographique du petit catalogue de l'exposition *Don Judd* au Whitney Museum en 1968⁷¹⁷ traduit parfaitement l'évolution « pragmatique » caractéristique du processus de travail de Judd. Sur la première page de couverture, et dans les pages intérieures figurent des schémas très simples en perspective cavalière, tracés à l'encre et représentant — avec l'indication des cotes et des matériaux — les sculptures fabriquées spécialement pour cette occasion. Ces dessins ne sont en aucun cas des plans de construction des pièces. Le statut qui leur correspond le mieux est sans doute celui d'« idées » : en les observant, il est aisé de les faire correspondre aux sculptures fabriquées. Ces dessins ne manifestent aucune recherche de rendu des masses, des ombres, des reflets ou des textures des surfaces. Réduits aux contours des pièces, ils mettent l'accent sur la clarté des formes et de l'organisation des modules qui les composent.

Ces dessins sont en outre le signe d'une double « délocalisation » : celle de l'exécution des dessins techniques et des plans de montage des œuvres (ou, au moins, à défaut de « plans » représentant la totalité des pièces, des schémas se concentrant sur un détail de fabrication) ; celle, ensuite, de la fabrication qui peut en fonction du lieu d'exposition être réalisée très loin du lieu de conception de l'œuvre.

⁷¹⁶ « Judd's work as an artist, an architect, a designer of furniture and rancher is all of a piece. There is a striking consistency of purpose and method. At its centre lies a concern for space and for the phenomenological relationship between objects and the viewer. Judd explicitly denied that his ambition was the creation of a spiritual experience or spiritual space. For Judd space was palpable, to be observed and felt. In contrast to the sacred contemplative space that we have come to associate with Rothko through his chapel in Houston, or the mystical kabbalistic space to which Newman alludes in his architectural project for a synagogue, Judd's space lies much closer to the empirical observations of nature by Henry David Thoreau. In this Judd distances himself from the previous generation of painters whose work develops from European antecedents, and shows himself to be an American original. » Nicholas Serota, « Donald Judd : A Sense of Place », in Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004, p. 110.

⁷¹⁷ William C. Agee, *Don Judd*, catalogue de l'exposition (27 février – 24 mars 1968), Whitney Museum of American Art, New York. Essai par William C. Agee, notes de Dan Flavin, sélection d'écrits de Donald Judd.

Ainsi, à l'occasion de ses premières expositions personnelles en Europe, en 1969-70, Judd fait fabriquer les pièces de grandes dimensions sur place plutôt qu'aux Etats-Unis afin de limiter les coûts et les aléas du transport par bateau. C'est notamment le cas d'*Untitled (DSS 186)* (1969)⁷¹⁸, fabriqué aux Pays-Bas et exposé l'année suivante à Cologne⁷¹⁹ ; d'*Untitled (DSS 206)* (1969)⁷²⁰, fabriqué aux Pays-Bas et exposé l'année suivante à Eindhoven, Essen et Londres⁷²¹. Compte-tenu de l'exigence de l'artiste, il est toutefois, difficile d'imaginer qu'il ne prenne pas part au suivi de la fabrication ; sans doute Judd se rend-il sur place pour s'assurer que tout est fait selon ses spécifications.

Joshua Shannon, dans la partie consacrée à Donald Judd de son livre *The Disappearance of Objects*, s'est intéressé à la façon dont l'artiste organise son travail en séparant (dans le temps et dans l'espace) les moments de conception et de fabrication des œuvres. Pour l'auteur, cette séparation renvoie aux transformations économiques du New York des années 1950-60, et les œuvres de Judd en portent les traces. Joshua Shannon parle de leur « qualité janusienne »⁷²², entendant par-là le fait qu'elles maintiennent l'ambivalence entre leur présence littérale et muette, et leur capacité à faire écho aux conditions économiques et sociales dans lesquelles elles sont produites. C'est cette ambivalence qui, selon lui, confère aux sculptures de Judd leur qualité spécifique, « étrange » :

« Il me semble aussi que c'est une qualité qui permet aux sculptures de parler avec une ampleur unique des changements subis à l'époque par New York et particulièrement (...) la transformation rapide de l'économie de la ville — son

⁷¹⁸ Donald Judd, *Untitled (DSS 186)*, 1969 (acier laminé à froid ; 6 éléments, chaque : 100 x 100 x 100 cm. ; intervalle de 25 cm. ; largeur totale 725 cm.), fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas. Collection privée, Bâle, en prêt à long terme au Kunstmuseum de Bâle.

⁷¹⁹ Exposition personnelle à la galerie Rudolf Zwirner, Cologne (4 éléments), 1969.

⁷²⁰ Donald Judd, *Untitled (DSS 206)*, 1969 (acier laminé à froid ; 11 éléments, chaque : 100 x 100 x 100 cm. ; intervalles de 25 cm. ; largeur totale : 1350 cm.), fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas. Œuvre détruite.

⁷²¹ *Don Judd*, exposition au Van Abbemuseum, Eindhoven, au Museum Folkwang, Essen, à la Whitechapel Art Gallery, Londres, 1970. Catalogue de l'exposition, textes par Jean Leering et Donald Judd.

⁷²² « this Janus-faced quality of Judd's sculptures », Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 153.

détournement de l'activité industrielle en faveur de la fourniture de services financiers. »⁷²³

L'analyse de l'évolution des processus de conception et de fabrication des œuvres de Donald Judd au cours des années 1960 et au début de la décennie suivante montre en effet que si ces sculptures ne « représentent » pas la ville, elles témoignent, à leur manière de l'évolution de sa structure économique. New York en particulier vit le passage d'une économie industrielle et commerciale où les entreprises d'échelle locale ont encore leur place à la fin des années 1950, à une économie des services liés à la finance, au conseil, à la publicité qui entraîne de profondes mutations du tissu urbain et architectural. Ces transformations entraînent la délocalisation des entreprises de transformation de la matière dans le Queens et à Brooklyn ; le Port de New York quitte les berges de Manhattan pour s'implanter sur la rive droite de l'estuaire de l'Hudson River, sur de vastes espaces propices au développement du transport maritime de biens et de denrées produits en masse et conditionnés en containers. Cette réorganisation économique provoque une séparation géographique des activités, en même temps qu'une séparation sociale : les « cols blancs » à Manhattan, les « cols bleus » dans les Boroughs. Ces séparations semblent trouver un écho dans la division des tâches liées à la production des œuvres de Judd : conçues, à partir de 1968, dans le studio de Spring Street — symptomatiquement, un ancien bâtiment industriel reconverti en loft, elles sont fabriquées dans le Queens, où Bernstein Brothers a été contraint de s'installer en 1965. À la fin des années 1960, à l'occasion des expositions de Judd en Europe, cette division géographique des opérations prend la forme d'une véritable « délocalisation » de la fabrication des pièces — tant pour des raisons pratiques que financières. Les projets et les réalisations de studios, à New York puis à Marfa constituent le point d'aboutissement de l'évolution de la pratique de Donald Judd,

⁷²³ « It also seems to me a quality that allows the sculptures to speak with a unique fullness to the changes facing New York at the time, and especially (...) to the rapid transformation of the city's economy — its shift away from manufacturing and towards the provision of financial services. » Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 153.

depuis l'atelier du peintre « post-painterly » au studio de conception séparé de l'unité de fabrication, sur le modèle de l'agence de design ou d'architecture⁷²⁴.

B4) Robert Morris

Comme pour la plupart des artistes de sa génération, la production de Robert Morris à la fin des années 1950 consiste en des peintures qui portent la marque de l'Expressionnisme Abstrait, et présentent un espace non hiérarchisé, complètement saturé de coups de brosse, comme dans *Untitled* (1956-57)⁷²⁵. Ces motifs « expressionnistes » des débuts de l'artiste ressurgissent sporadiquement dans diverses œuvres ultérieures, des *Rope Pieces* de 1963-64 (*Untitled (Knots)* (1963), *Untitled (Rope Piece)* (1964)⁷²⁶) aux suspensions et dispersions de feutre de la fin des années 1960 (*Untitled (Tangle)* (1967)⁷²⁷ ; *Untitled (Threadwaste)* (1968)⁷²⁸), mais amplement « filtrés » par le passage de l'artiste à la performance au cours de la première moitié de la décennie (*WAR*, 1963⁷²⁹ ; *SITE*, 1964⁷³⁰).

⁷²⁴ Il est d'ailleurs révélateur que Judd commence à concevoir du mobilier dès 1968, pour répondre à une commande et surtout pour aménager l'immeuble de Spring Street, puis les bâtiments de Marfa (cf. Donald Judd, « À propos du mobilier », *Möbel Furniture*, Zürich, 1986 ; traduction in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong Éditeur, Paris 1991, p. 182-185. Il réalise les premiers prototypes peu de temps après : *3 Chairs to Go Around a Table*, 1971 (acier ; 3 éléments : 77,2 x 61,6 x 31,1 cm. ; 77,2 x 85,1 x 65,4 cm. ; 76,2 x 65,2 x 65,2 cm.) Collection Don Judd Estate). Il installe enfin un véritable bureau d'architecture dans l'un des bâtiments acquis, comme d'autres bâtiments du centre de Marfa, entre 1988 et 1992.

⁷²⁵ Robert Morris, *Untitled*, 1956-57 (huile sur toile ; 256,6 x 175,3 cm.) Collection de l'artiste, New York.

⁷²⁶ Robert Morris, *Untitled (Knots)*, 1963 (bois peint et cordes ; 13,7 x 40 x 8,9 cm.) Collection The Detroit Institute of the Arts, Detroit, Michigan ; *Untitled (Rope Piece)*, 1964 (corde et bois peint ; 556,2 x 25,5 x 25,5 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

⁷²⁷ Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967 (feutre ; 297 x 269 x 147 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

⁷²⁸ Robert Morris, *Untitled (Threadwaste)*, 1968 (filasse, feutre, asphalte, miroir, bois, tubes de cuivres, câbles d'acier et plomb ; 54,6 x 668 x 510,5 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

⁷²⁹ Robert Morris, *WAR*, performance donnée au Judson Memorial Church, New York, 23 juin 1963.

Les œuvres du début des années 1960 — des objets de dimensions modestes et des reliefs — sont nettement marquées par l'héritage duchampien, ce que traduit la présence récurrente d'empreintes de parties de corps (*Untitled (Hand and Toe Holds)* (1964)⁷³¹ et de motifs de règles graduées (*Plus and Minus Box* (1961)⁷³², *Untitled (Slab with Ruler)* (1964)⁷³³ ; *Untitled (Footprints and Rulers)* (1964)⁷³⁴ ; mais aussi d'évocations sexuelles et de citations (*Footnote for the Bride*, 1961⁷³⁵ ; *Untitled (Cock/Cunt)*, 1963⁷³⁶ ; *Fountain* (1963)⁷³⁷). En outre, Morris emprunte fréquemment à Duchamp le dispositif de la boîte, jouant sur l'ambiguïté de son statut d'œuvre et/ ou de contenant de l'œuvre (outre les œuvres déjà mentionnées, citons *Untitled (Leave Key on Hook)* (1963)⁷³⁸ et *Untitled (Performer Switch)* (c.1963)⁷³⁹).

Dans ces reliefs et objets du début des années 1960, le rapport au corps — en particulier celui de l'artiste — demeure constamment présent : empreintes, moulages, photographies en sont autant de manifestations⁷⁴⁰. Certaines des

⁷³⁰ Robert Morris, *SITE* (avec Carolee Schneemann), danse-performance, donnée au Surplus Dance Theater, Stage 73, New York, mars 1964.

⁷³¹ Robert Morris, *Untitled (Hand and Toes Holds)*, 1964 (plomb et plâtre. Chaque élément : 10,2 x 121,9 x 6,4 cm. L'ensemble : 147,3 x 121,9 x 6,4 cm.) Margo Leavin Gallery, Los Angeles.

⁷³² Robert Morris, *Plus and Minus Box*, 1961 (bois, ficelle, caoutchouc, cuivre et corde ; 29 x 53,7 x 15,5 cm.) Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

⁷³³ Robert Morris, *Untitled (Slab with Ruler)*, 1964 (bois recouvert de plomb, règle en plomb ; 55,9 x 33,7 cm.) Collection Richard Brown Baker, en dépôt à Yale University Art Gallery, New Haven (Connecticut).

⁷³⁴ Robert Morris, *Untitled (Footprints and Rulers)*, 1964 (bois recouvert de plomb, règles en plomb ; 101,6 x 61 x 10,8 cm.) Collection Anne & William J. Hokin, Chicago.

⁷³⁵ Robert Morris, *Footnote for the Bride*, 1961 (bois, caoutchouc et moteur ; 61 x 61 x 25,4 cm.) Collection de l'artiste, New York.

⁷³⁶ Robert Morris, *Untitled (Cock/ Cunt)*, 1963 (règles à charnière peintes montées sur bois ; 14 x 41,9 x 5,1 cm.) Collection de l'artiste, New York.

⁷³⁷ Robert Morris, *Fountain*, 1963 (bois peint, seau en acier galvanisé, crochet, pompe en fonctionnement, eau ; 91,1 x 32,1 x 37,1 cm.) Collection Museum für Moderne Kunst, Francfort.

⁷³⁸ Robert Morris, *Untitled (Leave Key on Hook)*, 1963 (clef, cadenas, boîte en bronze patiné ; 33 x 19,1 x 8,9 cm.) Collection Particulière.

⁷³⁹ Robert Morris, *Untitled (Performer Switch)*, c. 1963 (bois, velours, mécanisme ; 11,4 x 14,6 x 8,5 cm.) Collection Particulière.

⁷⁴⁰ Robert Morris, *I - Box*, 1962 (contreplaqué, Sculp-metal, photographie ; 48,3 x 32,4 x 3,5 cm.) Collection Leo Castelli, New York ; *Portrait*, 1963 (bouteilles contenant des sécrétions corporelles, bois peint ; 9 x 47,6 x 4,8 cm.) Collection The University of Arizona Museum of Art, Tucson (Arizona).

réalisations de Morris (*Untitled (Bullet Trajectory)*, 1962⁷⁴¹ ; *Untitled (Fist)*, 1963⁷⁴²) ne sont d'ailleurs pas si éloignées des tableaux avec moulages de Jasper Johns — à cette différence près que les moulages de parties de corps, dans les œuvres de Johns, sont essentiellement l'expression d'un jeu interrogation sur les degrés d'illusion et de réalité de la représentation picturale ; alors que chez Morris, moulages et empreinte sont davantage à mettre en relation avec la dimension performative de leur réalisation. Dans plusieurs reliefs de Morris, les espaces « vides », au creux des empreintes, sont plus importants que le « plein » de l'objet qui accueille ces indices — les matériaux choisis (plomb et plâtre) sont les plus propices à enregistrer durablement les marques des parties de corps qui y sont pressées.

La question de la fabrication occupe dans ces œuvre une place singulière : selon le point de vue elle est à la fois centrale et périphérique. Elle est centrale, dans le sens où l'objet produit par l'artiste résulte d'une activité, dont il enregistre et fixe les conséquences — et cette activité est, précisément, celle du travail de fabrication de l'objet visible, effectué par l'artiste. Elle est périphérique dans le sens où il ne transparait, dans les reliefs et « objets » de la première moitié des années 1960, aucune forme d'attention spécifique aux qualités de surface et de finition, aucune virtuosité technique, aucun fétichisme du matériau ou de la technique : bien qu'une part importante de sa production soit constituée d'« objets », Robert Morris ne saurait être rangés aux côtés de ceux que nous appelons plus loin les « Objects-Makers ». Ses objets (en particulier ceux réalisés en bois peint) sont souvent de fabrication basique ; sans être bâclés ni frustrés, ils ne sont pas particulièrement « bien finis ». Certes, les reliefs en plomb ont une apparence plus « finie », mais celle-ci doit sans doute plus aux propriétés physiques du plomb qu'à une attention spécifique de la part de l'artiste. Ce qui importe ici, encore une fois, c'est le caractère performatif de l'activité de « fabrication », dont la pièce est l'enregistrement matériel pérenne.

C'est justement par ce biais de l'enregistrement que la question de la fabrication constitue le motif central de trois pièces qui, bien que réalisées au tout début des années 1960, annoncent de manière précoce le Process Art et l'Art Conceptuel : *Box*

⁷⁴¹ Robert Morris, *Untitled (Bullet Trajectory)*, 1962 (plomb ; 61 x 91 x 5,1 cm.). localisation inconnue.

⁷⁴² Robert Morris, *Untitled (Fist)*, 1963 (plâtre recouvert de Sculp-metal, boîte en bois, gant ; 15,2 x 30,5 x 17,8 cm.) Collection Leo Castelli, New York.

with the Sound of its Own Making (1961)⁷⁴³, *Card File* (1962)⁷⁴⁴ et *Metered Bulb* (1963)⁷⁴⁵.

Box with the Sound of its Own Making est une boîte cubique, en noyer, depuis l'intérieur de laquelle est diffusé l'enregistrement (d'une durée de trois heures) des bruits de sa fabrication (scie, marteau, perceuse, visseuse). Rosalind Krauss décèle encore dans cette œuvre la présence d'un corps — elle compare les dimensions de la boîte à celle d'un crâne humain :

« Renfermant ce que l'on pourrait considérer comme sa « mémoire », la boîte semble faire face à celui qui la regarde depuis l'autre côté du fossé séparant l'objet du sujet : « quel effet cela fait, d'être une boîte ? ». »⁷⁴⁶

Krauss souligne le jeu d'auto-référentialité ironique de cette pièce (bien qu'elle renferme le son de sa fabrication, elle a été fabriquée ailleurs, non seulement dans un autre espace et à un autre moment, mais aussi dans l'esprit de son concepteur. Comme *Box with the Sound of its Own Making*, *Card File* se présente comme une pièce autonome et autoréférentielle. Il s'agit aussi la première œuvre de Morris dans laquelle est introduit le langage comme matériau constitutif. Ce recours au mot dans l'œuvre, qui va se développer dans la production plastique autant que dans les performances de Morris, peut rappeler la profusion des *Notes* chez Marcel Duchamp. *Card File* semble n'exposer que le récapitulatif des décisions et opérations qui lui ont permis de voir le jour :

« Composée d'un banal fichier plat renfermant des fiches qui répertorient dans l'ordre alphabétique le compte-rendu des étapes de sa propre conception (avec par exemple les fiches intitulées « Conception », « Considérations », ou « Décisions ») et de sa

⁷⁴³ Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961 (boîte en noyer, haut-parleur, bande enregistrée de trois heures et demi ; 24,8 x 24,8 x 24,8 cm.) Collection Seattle Art Museum.

⁷⁴⁴ Robert Morris, *Card File*, 1962 (tiroir de Kardex métallique, bois, 44 fiches ; 68,5 x 36,7 x 5,1 cm.) Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

⁷⁴⁵ Robert Morris, *Metered Bulb*, 1963 (ampoule électrique, douille en céramique, chaînette, compteur électrique, montés sur support de bois peint ; 45 x 20,3 x 21 cm.) Collection Jasper Johns, New York.

⁷⁴⁶ Rosalind Krauss, « La problématique corps/ esprit : Robert Morris en séries » (1994 ; titre original « The Mind/ Body Problem »), in Catherine Grenier (dir.) *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 50.

fabrication (avec par exemple « Prix » et « Achats »), cette pièce propose une critique similaire à celle de *Box with the Sound of its Own Making*. »⁷⁴⁷

Mais Robert Morris pousse la logique de l'inventaire de ces différentes catégories jusqu'à l'absurde, puisque l'une des catégories en question s'intitule justement « Catégories ». À partir de là, on devine sans mal que *Card File* s'ingénie à mettre en crise sa propre autoréférentialité, dans une suite de régressions potentiellement infinie.

Cette pseudo-autonomie est également à l'œuvre dans *Metered Bulb*, qui associe une ampoule électrique et un compteur permettant de mesurer en temps réel la consommation de la lampe allumée. Dans cette œuvre se superposent le temps de la production (la production de lumière, puisque l'œuvre « n'existe » que lorsque l'ampoule est allumée) et le temps de la perception. En même temps, s'amuse Rosalind Krauss :

« l'indépendance présumée ainsi que l'auto-référentialité de cette œuvre (...) se voient réduites à néant par le fil électrique par lequel l'œuvre est reliée à une prise dans le mur, qui elle-même est reliée au circuit électrique du bâtiment, qui lui-même est relié au courant passant dans le sous-sol, qui lui même est relié... »⁷⁴⁸

Avec les trois pièces que nous venons d'évoquer, on voit que l'enregistrement de l'activité du corps de l'artiste par l'œuvre cède peu à peu la place à la prise en compte du contexte de perception de l'œuvre produite — ou, pour le dire différemment, au corps « performant » de l'artiste succède le corps « percevant » du spectateur, confronté à l'œuvre et à son contexte d'exposition.

En outre, *Box with the Sound of its Own Making*, *Card File* et *Metered Bulb* correspondent, chacune à sa manière, à l'idée de « blank form », esquissée dès 1961 par Morris⁷⁴⁹, dans un esprit néo-dada trahissant l'influence de John Cage :

⁷⁴⁷ Rosalind Krauss, « La problématique corps/ esprit : Robert Morris en séries » (1994 ; titre original « The Mind/ Body Problem »), in Catherine Grenier (dir.) *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 52.

⁷⁴⁸ Rosalind Krauss, « La problématique corps/ esprit : Robert Morris en séries » (1994 ; titre original « The Mind/ Body Problem »), in Catherine Grenier (dir.) *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 51.

⁷⁴⁹ Le texte de Robert Morris doit figurer dans George Maciunas, *An Anthology*, 1963, mais en est supprimé à la demande de Morris. Le texte figure in Barbara Haskell, *Blam !*, p. 101. (source : James

« La « forme blanche » (ou « vide », ou « dénuée expression ») ressemble à la vie, essentiellement vide, laissant beaucoup de place pour des discours sur sa nature et raillant chacun tour à tour. »⁷⁵⁰

En effet, chacune de ces pièces ne délivrent pas ni message ni signification cachée ; elles ne prétendent être rien d'autre que ce qui est là.

La concrétisation la plus radicale de l'idée de « blank form » dans l'œuvre de Robert Morris a lieu en décembre 1964 à l'occasion de son exposition personnelle à la Green Gallery (New York). Morris y présente sept éléments disposés dans l'espace, des volumes géométriques simples, tous construits en contreplaqué et uniformément peints en gris clair. L'une des œuvres, *Cloud*, est une quasi-reprise de *Untitled (Slab)* (1962)⁷⁵¹ : un volume plat et carré, suspendu parallèlement au plafond. Les autres pièces sont construites spécialement par Morris pour cette exposition : *Untitled (Table)*, une « table » appuyée contre le mur ; *Untitled (Floor Beam)*, un long bloc rectangulaire, avec un angle arrondi, posé horizontalement sur le sol ; *Untitled (Boiler)*, un gros cylindre supporté horizontalement par deux solides rectangulaires à ses extrémités ; *Untitled (Wall/ Floor Slab)*, appuyé sur un mur latéral ; deux pièces d'angle : une « poutre » reliant deux murs (*Untitled (Corner Beam)*), et *Untitled (Corner Piece)*, un plan triangulaire (supporté par des roues dissimulées au regard) bloquant l'un des angles formés par deux murs et le sol.

Lors des précédentes expositions (personnelles ou collectives) auxquelles participe Robert Morris, il présente simultanément des œuvres « néo-dadas » (reliefs, boîtes, etc...) et des volumes « proto-minimalistes ». En 1963, lors de *New Work : Part I* à la

Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 153.

⁷⁵⁰ « Blank form is like life, essentially empty, allowing plenty of room for disquisitions on its nature and mocking each in its turn. » Robert Morris, cité par James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 153.

⁷⁵¹ Robert Morris, *Untitled (Slab)*, 1962 (contreplaqué peint ; 25,4 x 182,9 x 182,9 cm.) Œuvre détruite, tout comme *Untitled (Cloud)*, 1964 (contreplaqué peint ; les dimensions sont vraisemblablement les mêmes que *Slab*) Œuvre détruite. Cf. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 113.

Green Gallery⁷⁵², il expose des sculptures très « architecturales » : *Column*⁷⁵³, plusieurs *Steles*⁷⁵⁴ et *Portals*⁷⁵⁵. Toutes ces pièces font à la fois référence à l'architecture (la colonne, la porte) et/ ou fonctionnent comme des substituts du corps (la colonne, la pierre tombale) dont elles reprennent l'échelle, les proportions, la station verticale. Cette relation au corps est sans doute encore plus présente dans *Passageway*, la contribution de Morris à une série de manifestations Fluxus qui se sont déroulées dans le loft de Yoko Ono en 1961. Il s'agit d'un corridor courbe, réalisé en panneaux de contreplaqué, et qui finit en cul-de-sac à la jonction de deux murs :

« Le spectateur de *Passageway* ne se tient pas à l'écart de l'œuvre, considérant une peinture ou une sculpture à distance : il participe activement à l'achèvement de l'œuvre. *Passageway* a étendu la sculpture de Morris à un environnement qui dirigeait et prenait au piège un spectateur mobile. »⁷⁵⁶

Les constructions proto-minimalistes de Robert Morris sont en effet fréquemment des dispositifs conçus pour être activés lors de performances, et impliquent de ce fait la présence du corps de l'artiste : une photographie montre Morris debout à l'intérieur de *Untitled (Box for Standing)* (1961), qui est autant une évocation verticale d'un cercueil que la version « sérieuse » de ce qui ressemble à une plaisanterie potache dans *I – Box* (1962), un « objet » muni d'une porte en forme de « I » (« je »), dont l'ouverture révèle une photographie montrant l'artiste debout, nu et arborant un sourire goguenard. La première version de *Column* est un accessoire pour un événement au Living Theater en 1961 : après trois minutes et demi au cours

⁷⁵² *New Work : Part I*, janvier 1963, Green Gallery, New York. Outre celles de Robert Morris, l'exposition réunit les œuvres de Donald Judd, Dan Flavin, George Segal, Larry Poons, Ellsworth Kelly, Yayoi Kusama, Lucas Samaras, Walter Darby Bannard, et Milet Andrejevic.

⁷⁵³ Robert Morris, *Column*, 1961 (avec chapiteau et base), œuvre détruite.

⁷⁵⁴ Robert Morris, *Steles*, 1961, œuvres détruites ?

⁷⁵⁵ Robert Morris, *Portal*, 1961. Il s'agit peut-être de *Untitled (Pine Portal)*, 1961 (reconstruit en 1993 ; pin laminé ; 243,8 x 121,9 x 30,5 cm.). Un autre *Portal* a aussi fait l'objet d'une refabrication : *Untitled (Pine Portal with Mirrors)*, 1961 (reconstruit en 1993 ; contreplaqué, miroirs ; 215,2 x 114,3 x 28 cm.)

⁷⁵⁶ « The spectator of *Passageway* does not stand apart from the work, taking in a painting or sculpture from a distance : he is an active participant in the work's completion. *Passageway* enlarged Morris's prop-based sculpture into an environment that directed and entrapped a mobile viewer. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 51.

desquelles le parallélépipède est dressé, immobile, sur la scène, il tombe brutalement et demeure en position couché pendant une durée identique. À l'origine, c'est Robert Morris, dissimulé à l'intérieur de la colonne, qui doit la faire chuter ; mais il se blesse au cours des répétitions et la chute du volume est finalement déclenchée par la traction d'une corde.

En 1963, lors d'une autre exposition collective à la Green Gallery, tandis que Judd expose *Untitled (Bleachers)* (1963), Morris présente *Wheels* (1963). Au statisme et à la neutralité de l'œuvre de Judd, répondent la mobilité potentielle de *Wheels* et les multiples références auxquelles elle fait allusion — de l'*Aurige de Delphes* à la *roue de Bicyclette* de Marcel Duchamp. De fait, *Wheels* est mis au point dans un contexte de performance : plusieurs photographies montrent Morris debout sur l'essieu. Mais l'œuvre est présentée en tant que sculpture dans l'exposition à la Green Gallery.

Dans ces œuvres — comme dans les reliefs et objets « néo-dada » —, la présence du corps de l'artiste est, sinon effective, du moins suggérée. À la différence de l'œuvre de Judd qui est conçue pour « être regardée », celle de Morris est, à l'évidence, conçue en vue d'être « expérimentée »⁷⁵⁷. Les relations des œuvres de Morris au corps et à l'architecture le conduisent ainsi à une forme de « minimalisme » qui est à l'opposé de celui de Judd, fondé sur un modèle pictural réflexif — celui élaboré par le discours moderniste.

En même temps, les *Steles*, *Portals*, ou *Column* procèdent d'une réduction formelle qui renvoie à l'idée de « blank form » : il s'agit de simples constructions en contreplaqué, sur des armatures de bois — un travail de menuisier amateur, soigné sans chercher à être virtuose. Leur surface peinte en gris clair vise manifestement une sorte de neutralité : aucune touche, aucune texture particulière, aucune couleur, aucune idée de pureté excessive (les sculptures n'ont pas la blancheur idéaliste des grilles et cubes de Sol LeWitt), aucun « drame » (les sculptures ne sont pas noires

⁷⁵⁷ Une anecdote amusante que raconte James Meyer montre que Judd lui-même, qui n'apprécie pas la pièce de Morris, se retrouve pourtant pris au piège de sa logique : il raconte que lui et Lucas Samaras se sont un jour amusés à pousser la sculpture de Morris pour la faire rouler à travers la galerie (afin de démontrer son échec en tant que forme). Morris, en revanche, apprécie le fait que sa sculpture ne tienne littéralement pas en place : même s'il ne vise pas un art cinétique, ce qui l'intéresse est que *Wheels* est une sculpture qui *pourrait* bouger. Cf. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 52.

comme celles de Tony Smith et Ronald Bladen). Ce qui importe dans les sculptures de Morris est moins l'objet fini en lui-même que le processus de sa matérialisation (avec les objets « néo-dada » qu'il montre encore lors de son one-man-show en 1963) et sa situation spatiale (avec les volumes proto-minimalistes).

C'est précisément ce qu'illustre la *Plywood Show* (pour reprendre le terme de James Meyer) de 1964 : pour la première fois, Robert Morris ne présente aucun des objets d'inspiration duchampienne qu'il a, jusque là, fait cohabiter dans ses expositions personnelles ou les expositions collectives auxquelles il participe. À la différence des expositions de Judd et Flavin qui l'ont précédée à la Green Gallery, et qui ont suscité quelques réticences en raison peut-être de leur caractère encore trop « dada », l'exposition de Morris reçoit un accueil critique favorable : elle est considérée comme « l'une des expositions les plus importantes et les plus belles de l'année »⁷⁵⁸ par David Bourdon, tandis que Lucy Lippard gratifie Morris de « maître du silence formel »⁷⁵⁹. Surtout, ce qui apparaît comme une nouveauté, c'est la dimension d'« installation » : les œuvres ne sont pas perçues comme des sculptures isolées et autonomes, mais comme des extensions de l'architecture qui les accueille — plutôt que comme des objets ajoutés à l'espace. Les pièces d'angles (qui renvoient aux *Contre-reliefs d'angle* de Vladimir Tatline) jouent certainement un rôle important dans cette perception : la « poutre de *Untitled (Corner Beam)* reliant les deux murs devient un élément de structure de l'architecture ; le coin triangulaire de *Untitled (Corner Piece)*⁷⁶⁰ bloque littéralement l'espace de l'angle du mur.

⁷⁵⁸ « One of the most important, beautiful, and crucial shows of the year », David Bourdon, « Arts : Robert Morris : II », *Village Voice*, 18 mars 1965, p. 11.

⁷⁵⁹ « master of... formal silence », Lucy R. Lippard, « New York Letter », *Art International*, vol. 9, n°2, mars 1965, p. 46.

⁷⁶⁰ Selon James Meyer, cette pièce est probablement inspirée, autant que par les *Contre-reliefs d'angle* de Tatline, par une pièce d'angle en feutre et graisse de Joseph Beuys, que Morris a pu voir cette année-là à Düsseldorf — l'œuvre de Morris, bien qu'en relation avec le corps, n'est toutefois pas porteuse des connotations autobiographiques de celle de Beuys. Meyer mentionne également *Pink Out a Corner (to Jasper Johns)*, une pièce que Dan Flavin a présentée à la Green Gallery peu de temps avant l'exposition de Morris. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 113.

L'échelle plus importante des pièces annonce celle des pièces de *Primary Structures* — non seulement celles de Morris, mais également de la plupart des artistes qui y figurent.

La perception de l'exposition Robert Morris de 1964 par Judd est intéressante, car elle révèle les divergences de position et de pratique entre les deux artistes. Dans le compte-rendu que Judd fait de l'exposition de Morris, il écrit que les sculptures de celui-ci ne ressemblent pas vraiment à de l'art, qu'elles sont « des formes géométriques assez ordinaires et de couleur très ordinaire »⁷⁶¹. Bien qu'il ne s'agisse pas d'objets trouvés, mais d'objets fabriqués par l'artiste, leur réduction est telle qu'elle les fait apparaître « minimales, sans importance »⁷⁶², comme « des objets relativement peu ordonnés »⁷⁶³. Pourtant, aux yeux de Judd, c'est justement cela qui fait leur force. James Meyer résume ainsi le problème que constituent les œuvres de Morris aux yeux de Judd :

« Morris (...) réalisait des objets qui étaient moins axés sur la vue en elle-même, que sur le corps du spectateur et sur la salle d'exposition. »⁷⁶⁴

C'est précisément de ce point de vue que la question de la fabrication « fait retour » dans les sculptures proto-minimalistes de Morris, en dépit du fait que celles-ci — contrairement aux objets et reliefs « néo-dada » porteurs d'empreintes constituant les indices d'une activité accomplie par l'artiste — n'exhibent aucune marque évidente témoignant d'une action significative de la part de l'artiste. Pourtant, comme le rappelle James Meyer :

« Inhérente à la conception sculpturale de Morris était la réciprocité de la perception et de la production, de la rencontre physique du spectateur avec l'œuvre et de l'activité de fabrication. »⁷⁶⁵

⁷⁶¹ « fairly ordinary geometric shapes and a very ordinary color. » Donald Judd, « In the Galleries : Robert Morris », *Arts Magazine*, février 1965. Reproduit in *Complete Writings 1959-1975*, The press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, & The New York University Press, New York, 1975 (2005), p. 165.

⁷⁶² « minimal, unimportant », Donald Judd, « In the Galleries : Robert Morris ».

⁷⁶³ « relatively unordered objects », Donald Judd, « In the Galleries : Robert Morris ».

⁷⁶⁴ « Morris (...) was making objects that were less oriented to vision per se than to the spectator's body and to the room. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 116.

Ou, pour le dire avec les propres mots de l'artiste :

« Un objet a beaucoup à voir avec le corps du spectateur, parce qu'il a été fabriqué par un corps. Je suis très impliqué dans cette relation avec les choses, qui a à voir avec la réponse du corps, cet ensemble de relations avec la masse et le poids aussi bien qu'avec l'échelle. »⁷⁶⁶

La position de Robert Morris, qu'il expose de manière développée dans « Notes on Sculpture », est celle d'une revendication de qualités spécifiques à la sculpture. En cela il s'oppose au caractère « inter-média » de l'objet spécifique défini par Judd comme ne relevant « ni de la peinture, ni de la sculpture », ainsi qu'au modernisme greenbergien⁷⁶⁷, prolongé par Michael Fried, qui privilégie dans le domaine de la sculpture une pure opticalité dont l'origine picturale traduit implicitement des conceptions reposant sur la hiérarchie des arts — et la supériorité de la peinture, modèle de tous les autres : un nouveau parangon. D'une certaine façon, comme le remarque James Meyer⁷⁶⁸, Robert Morris est plus « moderniste » que les modernistes eux-mêmes, puisqu'il pense la sculpture en tant que discipline autonome, et défend des valeurs spécifiquement sculpturales — masse, poids, échelle, relation au corps et à l'espace environnant. Il propose une alternative à l'opticalité moderniste, revendiquant l'autonomie de la sculpture et opposant à l'opticalité moderniste la « nature tactile » de la sculpture. Ses conceptions prennent racine dans le terreau d'une interprétation de l'histoire des avant-gardes :

« Tatline a peut-être été le premier à libérer la sculpture de la représentation et à l'établir en tant que forme autonome autant par la sorte d'image, ou plutôt de non-image, qu'il employait que par son utilisation littérale des matériaux. Lui, Rodchenko et d'autres Constructivistes réfutaient l'observation d'Apollinaire selon laquelle : « une structure devient architecture, et non sculpture, lorsque ses éléments ont leur

⁷⁶⁵ « Integral to Morris's sculptural conception was the reciprocity of perception and production, of the viewer's bodily encounter with the work and the activity of making. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 116.

⁷⁶⁶ « An object has a lot to do with (the spectator's body) because it was made by a body. I'm very much involved with that relationship toward things that has to do with the body's response, that set of relationships toward mass and weight as well as scale. » Robert Morris, in E.C. Goosen, « The Artist Speaks : Robert Morris », *Art in America*, vol. 58, n°3, mai-juin 1970, p. 105.

⁷⁶⁷ En particulier tel qu'il s'énonce dans l'article de Clement Greenberg, « The New Sculpture ».

⁷⁶⁸ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 156.

justification dans la nature. » Les œuvres des débuts de Tatline et d'autres Constructivistes, du moins, ne faisaient référence ni à la figure ni à l'architecture. »⁷⁶⁹

On peut bien entendu objecter que l'interprétation de l'histoire par Robert Morris, bien qu'antithétique au modernisme orthodoxe, est tout aussi partielle que celle de Greenberg : Morris passe en effet sous silence les visées productivistes des Constructivistes, et les implications de leurs expérimentations sculpturales dans les domaines de l'architecture et du design : le *Café Pittoresque* de Yakoulov, le *Monument à la Troisième Internationale* de Tatline — et même, simplement, la dimension architectonique des *Contre-reliefs d'angle* de ce dernier. Mais toute interprétation historique en dit souvent aussi long sur celui qui l'énonce que sur le sujet de l'étude, et la référence au Constructivisme est un outil permettant à Morris d'étayer sa conception d'une sculpture autonome, affirmant sa dimension tactile et la tridimensionnalité comme ses conditions essentielles d'existence.

C'est au nom de cette conception qu'il procède à une attaque en règle du « relief » — et donc des œuvres et des conceptions de Judd : accroché au mur comme peut l'être une peinture, le relief oppose une résistance « non sculpturale » à l'action de la gravité⁷⁷⁰. Son rejet de la couleur est aisément compréhensible, puisqu'il s'agit de l'élément plastique le plus « optique », « en contradiction avec la nature physique de

⁷⁶⁹ « Tatlin was perhaps the first to free sculpture from representation and establish it as an autonomous form both by the kind of image, or rather non-image he employed and by his literal use of materials. He, Rodchenko, and other Constructivists refuted Apollinaire's observation that « a structure becomes architecture, and not sculpture, when its elements have their justification in nature. » At least the earlier works of Tatlin and other Constructivists made references neither to the figure nor architecture. » Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part I », *Artforum*, vol. 4, n°6, février 1966. Reproduit in BATTCKOCK, p.224.

⁷⁷⁰ Judd conçoit d'ailleurs ses propres reliefs comme des œuvres tridimensionnelles ne relevant ni de la peinture ni de la sculpture (bien que leur origine soit davantage à rechercher du côté des développements récents de la peinture que du côté de la sculpture). En outre, en réponse à Morris, Judd aura beau jeu d'ironiser sur le comportement quasi-schyzophrénique d'un artiste qui d'une part ne le cite jamais dans son texte, et qui d'autre part a lui-même produit un grand nombre de reliefs depuis le début des années 1960. Cf. Lucy R. Lippard, « Interview with Donald Judd », 10 avril 1968. Transcription, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., p. 41. Cité in James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 157.

la sculpture »⁷⁷¹. Ce rejet le conduit naturellement à condamner l'emploi des matériaux « sensuels » (comme le Plexiglas coloré, les résines brillantes) et l'excès d'attention portée au degré de finition d'œuvres telles que celles de Judd :

« Morris était sceptique quant au fait que les matériaux synthétiques, les couleurs brillantes, et la fabrication industrielle rendent une œuvre plus « spécifique ». »⁷⁷²

James Meyer relève en outre une particularité importante, dans le contexte de l'exposition de Morris à la Green Gallery en 1964 :

« En effet, il est important de souligner que, tandis que Judd commençait à faire fabriquer ses sculptures et que Flavin exposait des lumières ready-made, Morris continuait à construire lui-même ces œuvres. L'impulsion ne doit pas être comprise comme un « retour au métier », un modèle subjectif de paternité. La préoccupation de Morris était le processus de fabrication, une fabrication motivée par les qualités physiques du matériau. Ses précédentes « *process pieces* », comme *Box with the Sound of its Own Making*, étaient les manifestations réfléchies de l'utilisation de matériaux. Mais même dans la sculpture abstraite de Morris, les dimensions des feuilles de contreplaqué déterminaient la forme de l'œuvre. *Column* était faite de deux morceaux de contreplaqué fendus par le milieu ; *Slab* était également composé de deux feuilles de bois. »⁷⁷³

La critique de Morris vis-à-vis du recours aux mathématiques comme système de planification de la forme (modules, progressions, séries) est en partie liée à sa critique du recours à la fabrication industrielle : en effet, le langage mathématique est

⁷⁷¹ « inconsistent with the physical nature of sculpture » Robert Morris, « Notes on Sculpture, Part I », *Artforum*, février 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1995, p. 225.

⁷⁷² « Morris was unconvinced that synthetic materials, bright colors, and factory execution made a work more « specific ». » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 159.

⁷⁷³ « « Indeed, it is important to stress that, whereas Judd was beginning to have his sculptures fabricated, and Flavin showed readymade lights, Morris continued to build these works. The impulse should not be taken as a « return to handicraft », a subjective model of authorship. Morris's concern was the process of making, a making motivated by the physical qualities of the material. His earlier process pieces, such as *Box with the Sound of its Own Making*, were reflexive demonstrations of the use of materials. But even in Morris's abstract sculpture the proportions of the plywood sheets programed the work's form. *Column* had been made out of two pieces of plywood ripped down the middle ; *Slab* also consisted of two sheets of wood. », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 153.

celui qui comporte le moins d'ambiguïté lorsqu'il s'agit pour un artiste de définir la forme d'une sculpture auprès d'un fabricant qui méconnaît ses intentions artistiques (et peut d'ailleurs fort peu s'en soucier).

Cette critique entre pourtant en contradiction avec la production plastique de Morris, car celui-ci commence, dès 1965, à concevoir et à réaliser des sculptures sérielles : en témoignent un dessin de 1965, *Untitled (Drawing for Battered Cubes)*⁷⁷⁴, dans lequel figurent quatre « cubes » identiques, déformés et s'inclinant vers le point central autour duquel ils sont disposés (la sculpture *Untitled (Battered Cubes)*⁷⁷⁵ est réalisée et exposée l'année suivante à la Dwan Gallery, Los Angeles ; *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965)⁷⁷⁶, quatre cubes identiques aux faces recouvertes de miroirs, occupant une place centrale dans le one-man-show que la Green Gallery consacre à l'artiste en 1965. Signalons encore *Untitled (Stadium)* (1967)⁷⁷⁷, et les neuf modules d'acier de *Untitled* (1967)⁷⁷⁸, et les neuf « manchons » de fibre de verre d'*Untitled (Nine Fiberglass Sleeves)* (1967)⁷⁷⁹. L'exemple le plus significatif, par son ampleur et sa visibilité, est sans doute *Untitled (L Beams)* (1966), qui constitue la contribution de Robert Morris à l'exposition *Primary Structures*, qui ouvre ses portes au printemps 1966. L'œuvre est composée de deux massives « poutres » identiques, en forme de L, l'une dressée sur sa partie horizontale, la seconde reposant sur deux angles de ses extrémités : une expérience de la même forme, différemment perçue en fonction de sa position dans l'espace et par rapport au spectateur.

⁷⁷⁴ Robert Morris, *Untitled (Drawing for Battered Cubes)*, 1965 (technique, dimensions et localisation inconnues).

⁷⁷⁵ Robert Morris, *Untitled (Battered Cubes)*, 1966 (contreplaqué peint ; quatre éléments ; chaque : 61 x 91,4 x 91,4 cm.). Localisation actuelle inconnue.

⁷⁷⁶ Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965 (miroirs en Plexiglas sur bois ; quatre cubes ; chacun 53,3 x 53,3 x 53,3 cm.) Cette œuvre est probablement détruite. Une autre œuvre intitulée *Untitled*, 1965-71, en est très proche. (Les dimensions des cubes sont plus importantes : 91,4 x 91,4 x 91,4 cm.). Collection Tate Modern, Londres.

⁷⁷⁷ Robert Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967 (fibre de verre ; 8 éléments ; chacun 120,7 x 216 x 120,7 cm.) Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Collection Panza).

⁷⁷⁸ Robert Morris, *Untitled*, 1967 (acier ; 9 éléments ; dimensions totales 91,5 x 457,2 x 457,2 cm.) Collection The Solomon R. Guggenheim, New York.

⁷⁷⁹ Robert Morris, *Untitled (Nine Fiberglass Sleeves)*, 1967 (fibre de verre ; neuf éléments ; chaque élément 122 x 61 x 61 cm. ; espace entre les éléments : 61 cm.) Sonnabend Collection, New York.

L'autre contradiction entre les propos de Morris et ses réalisations plastiques porte sur le recours à des matériaux et des modes de fabrications industriels. L'exposition à la Dwan Gallery en 1966 comporte en effet plusieurs éléments fabriqués en fibre de verre (*Untitled (Ring with Light)* 1965⁷⁸⁰), dont l'aspect lisse, non texturé, et la qualité de fini contrastent avec les irrégularités de découpes, de surface et d'assemblage des volumes de contreplaqué de l'exposition à la Green Gallery deux ans auparavant. L'attention est ainsi davantage encore concentrée sur la forme en tant que telle, et donc sur sa position dans l'espace et sa relation avec le spectateur. Si l'installation à la Dwan Gallery a un caractère moins « environnemental » que celle de la Green Gallery (les pièces sont davantage isolées et centrées, moins en relation avec l'architecture du lieu), les dimensions des pièces sont en revanche toujours liées à l'échelle humaine.

Les années 1966-67 fournissent d'autres exemples de sculptures dont la fabrication a dû être confiée à des ateliers spécialisés : *Untitled (Quarter-Round Mesh)* (1966)⁷⁸¹ ; *Untitled (I-Beams)* (1967) ; *Untitled* (1967)⁷⁸². Au début de 1967, la fabrication des pièces en fibre de verre est confiée à Aegis Fabricator (New York)⁷⁸³. Dès 1967, Morris commence à travailler avec l'entreprise Lippincott, Inc. (North Haven) sur une sculpture de grandes dimensions, *Untitled*⁷⁸⁴, faites de poutrelles d'aluminium assemblées afin de former une sorte de charpente en quatre parties.

En 1972, Lippincott réalise également *Untitled*, composée d'épaisses plaques d'acier (probablement de l'acier Cor-ten), formant un H posé horizontalement sur le sol ; la

⁷⁸⁰ Robert Morris, *Untitled (Ring with Light)*, 1965-66 (refabrication 1995), (point peint, fibre de verre, lumière électrique fluorescente ; deux éléments ; diamètre 246,4 cm. ; 61 x 35,6 cm.) Collection Dallas Museum of Art, Dallas.

⁷⁸¹ Robert Morris *Untitled (Quarter-Round Mesh)*, 1966 (acier ; 78,7 x 276,9 x 276,9 cm.) Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection).

⁷⁸² Robert Morris, *Untitled*, 1967 (fibre de verre ; 78,8 x 335,3 x 335,3 cm.) localisation actuelle inconnue.

⁷⁸³ Catherine Grenier (dir.) *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 229. Morris recommandera d'ailleurs cette entreprise à Eva Hesse lorsque celle-ci entreprendra des pièces en fibre de verre.

⁷⁸⁴ Robert Morris, *Untitled*, 1967 (aluminium) Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection). Fabriquée par Lippincott, Inc., l'œuvre est présentée pour la première à l'occasion de l'exposition *Plus by Minus*, mars 1968, Albright Knox Art Gallery, Buffalo (New York).

pièce joue sur le rapport entre l'évidence de sa structure jouant sur l'équilibre des masses, et la forte présence matérielle de l'acier, ainsi que la sensation de poids sur le spectateur (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.). Dans cette sculpture comme dans la pièce de 1967, les points de fixation (plaques, boulons, éclisses en forme de T...) sont volontairement laissés parfaitement visibles. Le changement d'échelle n'affecte en rien la perception que peut avoir le spectateur de la structure et de la matérialité de la pièce.

En définitive, le passage au stade fabrication industrielle, s'il semble a priori en contradiction avec les déclarations de l'artiste, lui permet d'accroître la perception de la sculpture par le spectateur : la grille de métal déployé qui forme l'enveloppe de *Untitled (Quarter-Round Mesh)* permet de saisir d'un seul coup d'œil la pièce dans sa globalité ; *Untitled (I-Beams)* dissimule d'autant moins sa structure que cette dernière constitue la totalité de la forme sculpturale, qui ressemblant à un fragment de charpente métallique. Toutes ces pièces sont construites autour d'un vide, qui rappelle autant le creux des empreintes de pieds et de mains des objets de la première moitié des années 1960, que les œuvres ménageant un espace pour le corps de l'artiste (*Untitled (Column)*, *Untitled (Box for Standing)*) ou du spectateur (*Passageway*). Même lorsque les matériaux employés par l'artiste ne présentent pas la transparence de la grille métallique de *Untitled (Quarter-Round Mesh)*, le fait que ces pièces sont « creuses » ne peut échapper au spectateur — et participent de l'expérience de l'œuvre :

« Comme Morris le suggérait, le spectateur, conscient du format plat de la feuille d'acier, d'aluminium, de Plexiglas et de contreplaqué, sait qu'un objet fabriqué avec ces matériaux est probablement creux. Compton et Sylvester ont observé que les polyèdres gris de Morris « sont manifestement fabriqués en contreplaqué (typiquement) par des techniques familières à n'importe quel charpentier amateur. Les objets sont donc clairement creux. » Même les pièces en fibre de verre, dans lesquelles la méthode de mise en forme est moins évidente, apparaissent creuses en raison des matériaux et de l'importance du volume. »⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ « As Morris implied, the spectator, aware of the planar format of sheet steel, aluminium, Plexiglas, and plywood, knows that an object made of those materials is most likely hollow. Compton and Sylvester observed that Morris's gray polyhedrons « are perceptibly made of plywood (typically) by techniques familiar to any amateur carpenter. The objects are therefore clearly hollow. » Even the fiberglass pieces, in which the method of forming is less obvious, appear hollow due to the materials

Le fait que les différents matériaux se présentent sous forme de feuilles ou de plaques, ou qu'ils se travaillent en couches minces, fait partie de leur propriétés physique au même titre que leur poids et leur résistance. Aussi le recours aux modes de fabrication industriels n'implique pas de rupture avec le principe, cher à Robert Morris, de perception des « qualités tactiles » de la sculpture. Ce recours aux moyens industriels lui permet même d'accroître l'intensité de ce type de perception, grâce au changement d'échelle qu'ils autorisent : de la même manière que les spectateurs se trouvaient « dans » l'œuvre avec *Passageway*, ils éprouvent physiquement les œuvres de grandes dimensions non seulement avec la vue, mais avec tout leur corps.

Ainsi, avec l'accroissement de l'échelle des œuvres, se produit une sorte de transfert vers le corps du spectateur : après le corps agissant de l'artiste, c'est le corps percevant du spectateur qui devient le « sujet » des pièces de grandes dimensions — parfois au péril de l'œuvre elle-même, comme lors de l'exposition de l'artiste à la Tate Gallery en 1971, où une grande installation interactive, destinée à être « expérimentée » par les spectateurs en fonction d'un certain nombre de « tâches » prédéterminées, est détruite cinq jours seulement après l'ouverture de l'exposition, par l'action de 2500 visiteurs⁷⁸⁶.

L'accroissement des dimensions des œuvres, qui débouche sur les *earthworks* de la fin des années 1960 et des années 1970 — lesquels nécessitent des moyens financiers considérables et un matériel de terrassement important — s'accompagne d'une production d'un nombre significatif d'éditions (lithographies, multiples)⁷⁸⁷.

and the bulk of the volume. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI research Press, 1990), University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 56. La citation de Michael Compton et David Sylvester provient de *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (28 avril – 6 juin 1971), Tate Gallery, Londres, 1971, p. 25.

⁷⁸⁶ Ce qui a provoqué la fermeture de la rétrospective, réouverte peu de temps après avec une sélection d'œuvres, contrairement à l'avis de l'artiste. Cf. Catherine Grenier (dir.) *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 248-252.

⁷⁸⁷ Pour un inventaire et une analyse du travail de Robert Morris dans le domaine de l'estampe et du multiple, voir Christophe Chérix (dir.) *Robert Morris. Estampes et Multiples. 1952- 1998*, catalogue raisonné, Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève et Maison Levanneur – Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, Chatou 1999.

Les *earthworks* visent à intensifier encore l'expérience du spectateur qui s'y trouve physiquement englobé — la durée de l'expérience elle-même s'en trouve dilatée. Mais simultanément à ce transfert (du corps de l'artiste vers le corps du spectateur), se produit un autre déplacement : si Morris conçoit un grand nombre de projets de labyrinthes et de *earthworks*, très peu sont effectivement réalisés⁷⁸⁸. Les éditions permettent en quelque sorte à ces œuvres d'exister sous une forme matérielle réduite. Elles ne sont pas pour autant des œuvres « par défaut » : l'attention que Morris porte à la qualité de ces éditions montre qu'elles ne font pas que « remplacer » des œuvres non réalisées. En effet, la plupart des *earthworks* (des projets d'interventions d'échelle colossale dans le paysage) et des projets de monuments que Robert Morris conçoit à partir de la fin des années 1960 sont à l'évidence volontairement irréalisables — voire irréalistes⁷⁸⁹. Les éditions permettent donc au spectateur de « faire l'expérience » de telles œuvres, en l'absence de leur concrétisation à l'échelle 1. Dans ce sens, elles rejoignent les objets et reliefs du début des années 1960, qui fixaient « en creux » la trace de l'activité du corps de l'artiste, en différé par rapport à cet action, et en l'absence du corps en question : ces

⁷⁸⁸ À notre connaissance, seuls les projet d'*earthworks* impliquant des opérations de terrassement relativement simples ont été réalisés : *Untitled (Steam work for Bellingham)*, 1971-74 (encore s'agit-il d'une version d'échelle plus réduite que celle initialement projetée) ; *Observatory*, 1971 (Pays-Bas) ; *Grand Rapids Project*, 1974 (Grand Rapids, Michigan) ; *Project for Johnson Pit n°30*, 1979 (Seattle, Washington). En ce qui concerne les labyrinthes, peu de ceux que Morris a conçus ont été construits : *Untitled (Philadelphia Labyrinth)*, 1974 (contreplaqué peint et Masonite ; hauteur 244 cm. Diamètre 914,4 cm.) construit à l'occasion de l'exposition *Robert Morris : Projects*, Institute of Contemporary Arts, University of Pennsylvania, Philadelphie (23 mars – 27 avril 1974). Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection).

⁷⁸⁹ Les projets comme *Burning Petroleum*, *Temperatures*, *Vibrations*, (de la série des earth-projects de 1969), tout comme les *Five War Memorials* de 1970, n'existent que sous forme d'alugraphies en couleurs ou en noir et blanc. Leur réalisation aurait exigé des moyens techniques impensables, posé des problèmes écologiques, ou comporté des risques d'atteinte à la sécurité des personnes. Cf. Christophe Chérix (dir.) *Robert Morris. Estampes et Multiples. 1952- 1998*, catalogue raisonné, Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève et Maison Levanneur – Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, Chatou 1999. Les séries complètes des *Earth-Projects* et des *War Memorials* sont reproduites et inventoriées p. 21-36.

éditions transforment l'expérience physique de la sculpture en expérience de projection mentale⁷⁹⁰.

L'œuvre de Robert Morris, au cours des années 1960, semble ainsi animée d'un mouvement discontinu qui déplace à la fois les relations entre l'artiste, les matériaux et les objets qu'il fabrique avec, et les relations entre le spectateur, l'œuvre et l'espace – temps de l'expérience. L'importance du rôle joué par le corps de l'artiste, l'enregistrement de son activité dans les œuvres néo-dada du début des années 1960, puis l'exploitation « constructiviste » des propriétés intrinsèques de matériaux dans la « blank form » des volumes proto-minimalistes, aboutissent ainsi, de manière sinon paradoxale, du moins surprenante, à une mise en retrait du processus de fabrication, au profit de l'expérience — visuelle, physique, mentale — vécue par le spectateur.

B5) De l'objet au matériau

Au début des années 1960, on observe, chez les artistes que nous venons d'évoquer (mais aussi chez Richard Artschwager ou Claes Oldenburg), et qui introduisent des objets dans leurs œuvres, un glissement vers un mode d'intégration moins « néo-dada » et plus « néo-constructiviste ». C'est-à-dire que s'opère dans leurs œuvres le passage progressif de l'objet vers le matériau, et que s'accroît leur attention envers les qualités de surface et les propriétés physiques des matériaux en question. Leurs démarches respectives, quoique fort différentes les unes des autres, participent d'un même intérêt grandissant pour l'éventail des matériaux disponibles dans le champ de l'industrie. Comme beaucoup de ces matériaux nécessitent un équipement et des compétences techniques spécifiques pour leur mise en œuvre, il est logique que leur

⁷⁹⁰ Cette tension entre l'absence de la sculpture et sa présence différée par l'intremise de l'estampe prend une résonance particulière avec les projets de monuments à l'humour macabre (*War Memorials* de 1970 ; *Tombs and Cenotaphs* de 1980), où apparaissent de façon récurrente les motifs obsessionnels de l'horreur de la guerre, de la destruction atomique et des visions d'apocalypse qui caractérisent les installations de Morris de la fin des années 1970.

incorporation dans des sculptures marque le début d'un processus de délégation partielle ou complète de la fabrication des œuvres.

On passe ainsi, progressivement mais rapidement, d'une esthétique « néo-dada » ou « néo-surréaliste » de l'objet trouvé, à une exploitation plus systématique de matériaux industriels, dont sont mises à profit les qualités et propriétés physiques, davantage que le caractère « ready-made ». Ce passage, cette articulation de l'objet vers le matériau peuvent être illustrés par les propos de Frank Stella, déclarant en 1964 :

« I wanted to get the paint out of the can onto the canvas... I tried to keep the paint as good as it was in the can. »⁷⁹¹

Les propos de Stella peuvent être lus comme le signe d'une pénétration profonde du concept de « ready-made » dans l'économie processuelle de la peinture — et plus généralement, de l'art sous les différentes formes qu'il revêt dans les années soixante. Il ne s'agit plus alors — ou plus seulement — d'introduire des objets manifestement non-artistiques dans des œuvres d'art, nouveaux avatars de la modernité baudelairienne cherchant à saisir l'éternel dans le fugace, la beauté invariante dans la mode. L'intérêt pour les produits « ready-made » de l'industrie américaine rejoint ici une logique plus constructiviste que dada, même si ce dernier terme, comme nous l'avons rappelé, a connu un usage — fût-ce accolé au préfixe « néo » — et une fortune critique beaucoup plus importante que le premier.

Participent de cette articulation les sculptures de Tony Smith ou Ronald Bladen fabriquées en contreplaqué assemblé et uniformément peint, tout comme celles de Sol LeWitt ; celles de Donald Judd, construites par son père jusqu'en 1963 ; les sculptures de Carl Andre de la fin des années 1950 et du début des années 1960, recourant à des techniques élémentaires de menuiserie et d'assemblage ; ou celles de Richard Artschwager bénéficiant du savoir-faire de l'artiste en ébénisterie.

Si Judd et Flavin introduisent presque simultanément dans leurs œuvres respectives des objets trouvés, « ready-made », les exemples que l'on a évoqués plus haut montrent d'emblée que le statut de ces objets diffère chez l'un et l'autre, en

⁷⁹¹ « Questions to Stella and Judd », interview par Bruce Glaser, diffusée sur la radio WBAI-FM, New York, en février 1964. Retranscription par Lucy R. Lippard, parue in *Art News*, septembre 1966. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968 (reprint 1995), p. 148-164, citation p. 157.

particulier dans leur rapport à l'imagerie et au kitsch « produits en masse ». Ainsi dans les premières œuvres en trois dimensions de Flavin, les objets sont plus manifestement liés à une esthétique « kitsch » — notamment à travers une imagerie religieuse sulpicienne recyclée en « logo » (*Pope*), dont l'identification est préservée au sein de l'œuvre, tant sur le plan strictement visuel que sur le plan de la signification. Chez Judd, l'intégration des objets dans les peintures et reliefs de 1961-63 relève davantage d'une logique constructiviste : beaucoup plus difficile à identifier parce qu'appartenant à un registre de formes abstraites, ils sont davantage intégrés en tant que matériau, surface, forme.

Dans les œuvres de Carl Andre faites de blocs de polystyrène (*Crib, Compound, Coin*, 1965), ou de briques réfractaires (*Lever*, 1966 ; *Equivalents I-VIII*, 1966), ou celles de Dan Flavin à partir de 1963, constituées de tubes fluorescents (*The Diagonal of May 25, 1963 (To Constantin Brancusi)*, 1963) puisés dans la gamme d'une société fabriquant du matériel électrique, le caractère « ready-made » des matériaux arrangés suivant des configurations modulaires s'accompagne d'une exploitation des caractéristiques sérielles du matériau en question, produit industriellement et décliné en gammes et dimensions standard.

À chaque fois, dans ces œuvres, se produit ce que l'on pourrait appeler une perte d'identité de l'objet au profit du matériau de construction. Cette évolution s'accompagne chez ceux que nous avons appelé ici les « néo-constructivistes » d'une tendance à un détachement (qui n'est qu'apparent) à l'égard de la fabrication proprement dite, déléguée à des tiers. Chez d'autres au contraire, l'activité de fabrication, exécutée par l'artiste lui-même, constitue un fort motif d'attachement. Ce sont quelques uns de ces artistes que nous réunissons sous le terme « Object-Makers ».

C) Les Objects-Makers

Aux côtés de ceux que nous avons appelés *Combine-artists*, la dénomination *Neo-Dada* englobe aussi des pratiques qui, si elles intègrent également des questions liées à l'objet ordinaire, manufacturé, le font sur un mode sensiblement différent. Pour les artistes dont il s'agit à présent, l'objet n'est pas tant le matériau de base, *ready-made*, d'œuvres conçues comme des collages, des assemblages ou des environnements. Il peut soit être un modèle qu'il s'agit de copier avec un souci plus ou moins grand de vraisemblance, soit traduire la recherche d'une échelle spécifique étrangère à la peinture comme à la sculpture traditionnelle, soit encore être le vecteur d'une expérience esthétique jouant des proximités de ces œuvres avec les rapports — d'usage, d'échange — que tout un chacun entretient avec les objets ordinaires.

Dans la mesure où les processus de conception et de fabrication de ces œuvres entretiennent des proximités nouvelles avec ceux des objets ordinaires, artisanaux ou manufacturés en masse, et dans la mesure aussi où ces œuvres partagent l'échelle de ces objets, nous nous proposons de dénommer cette catégorie d'artistes les *Objects Makers*. Une fois encore, cette catégorie que nous proposons a un caractère instable, car les frontières qui la sépare du domaine des *Combine-artists* sont d'autant plus incertaines que quelques artistes passent de l'une à l'autre, temporairement ou durablement — notamment Jasper Johns, dont les moulages d'objets du début des années 1960 s'apparentent à ceux des parties de corps intégrées à ses peintures du milieu des années 1950 ; Robert Watts, dont les objets chromés de la première moitié des années 1960 s'inscrivent dans une démarche globale liée à Fluxus ; ou encore Claes Oldenburg, dont l'abondante production d'objets du *Store* succède aux assemblages environnementaux de *The Street*.

C1) *Object-Makers* : origine du terme

À la différence de celui de « combine-artists », le terme « objects-makers » que nous proposons n'est pas un néologisme. Il apparaît en 1964 sous la plume de Sidney Tillim, au détour d'un bref compte-rendu d'exposition⁷⁹² — et non, comme on aurait pu s'y attendre, dans un essai analytique et critique plus important. Le compte-rendu en question porte sur une exposition à la galerie Sidney Janis, intitulée « Seven New Artists »⁷⁹³ et qui réunit les œuvres assez hétérogènes des Californiens Larry Bell et Robert Irwin, et des New-Yorkais Norman Ives, Charles Hinman, Robert Slutsky, Robert Whitman et Shusaku Arakawa. Pour bref qu'il soit, le compte-rendu de Sidney Tillim offre un panorama de l'exposition, et tente une classification des œuvres qui y sont présentées. Robert Whitman (né en 1935), qui présente depuis 1960 des pièces théâtrales et des happenings aux côtés de Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow et Claes Oldenburg, n'est déjà plus tout à fait, en 1964, ce que l'on peut qualifier un « nouvel artiste », présente deux environnements.

« La plupart des autres œuvres représentent des variantes de l'expérience géométrique ou hard-edge, plus un ou deux « object-makers ». Slutsky est un Neo-Plasticien tardif, raffiné mais conventionnel ; les constructions de *shaped canvas* de Hinman évoquent des cerf-volants démontables. Les boîtes de miroir et de verre de Bell, gravés de motifs ornementaux, préservent des surfaces transparentes par lesquelles on peut regarder. Les collages et assemblages de lettres et de formes graphiques réalisés par Ives pourraient avoir été produits dans n'importe quel atelier de design. Arakawa (...) associe quelques objets ordinaires, des ombres au pochoir de mains humaines et de peignes et un grand nombre de dessins mécaniques tout en blanc, produisant des versions délavées de Duchamp, Picabia et Johns. Les espaces d'Irwin consistent en deux lignes de peinture séparées de quatre pieds devant des fonds monochromes. La couleur est tonale et l'effet est d'une austérité capricieuse. »⁷⁹⁴

⁷⁹² Sidney Tillim, « Seven New Artists », *Arts Magazine*, vol. 38, n°10, septembre 1964, p. 62-63.

⁷⁹³ *Seven New Artists*, Sidney Janis Gallery, New York, du 5 au 29 mai 1964.

⁷⁹⁴ « Most of the other works represented varieties of the geometric or hard-edge experience, plus an object-maker or two. Slutsky is a late, polished but conventional Neo-Plasticist ; Hinman's constructions of shaped canvases suggest collapsible kites. Bell's boxes of mirror and glass, etched with ornamental patterns, provided areas of clear glass to peep through. Ives's collages and

Le compte-rendu de Tillim traduit bien le sentiment que *Seven New Artists* n'est fondée sur aucun principe ni concept esthétique fédérateur, mais qu'il s'agit là, d'un rassemblement de circonstance — pour ne pas dire purement promotionnel, puisqu'il est une fois encore question de nouveauté — d'artistes dont les œuvres traduisent des orientations esthétiques différentes, et ne partagent ni un registre commun de formes ni le recours à un médium unique. En effet, lorsque ces artistes sont réunis en 1964, Arakawa réalise des « dessins mécaniques » dans une veine picabiesque ou duchampienne ; Slutsky, Hinman, Ives sont des peintres « hard-edge » dans une acception plus traditionnelle que ne l'est Irwin qui, à cette époque, fait interagir ses « tableaux » avec l'espace en jouant des effets de la lumière et des ombres portées. Le terme « object makers », qui surgit au détour d'une phrase de l'article de Tillim, n'est pas explicitement appliqué à un ou plusieurs artistes de l'exposition, mais il est évident que Larry Bell celui dont les œuvres sont les plus susceptibles de correspondre à l'idée d'« objet » : de dimensions modestes, réalisées dans des matériaux industriels, elles se présentent sous la forme de constructions en trois dimensions qui adoptent l'échelle et la facture impersonnelle des objets ordinaires.

Nous reviendrons un peu plus loin sur le travail de Larry Bell, sur l'évolution très particulière de sa relation à la fabrication et sur l'organisation spécifique de son atelier. Mais précisons d'emblée que l'appellation *Object-Makers*, telle que nous l'utilisons ici, ne se limite en aucun cas de manière exclusive à des œuvres entretenant une proximité formelle et conceptuelle immédiate avec celles de Larry Bell. Ce que les artistes que nous désignons ici sous ce vocable partagent, à travers des moyens fort différents, c'est d'une part la production d'œuvres dont l'échelle s'apparente à celle des objets ordinaires, et d'autre part un soin particulier apporté à la qualité de la fabrication qui reste, en grande majorité, le fait de l'artiste lui-même. Si cette appellation semble avoir été inventée par Sidney Tillim au détour d'une analyse de son œuvre, le vocable a connu un succès et une diffusion critique

assemblages of letters and graphic shapes might have been produced in any design workshop. Arakawa (...) combines a few common objects, shadowy stencils of the human hand and combs, and a lot of mechanical drawings in all-white settings to create bleached versions of Duchamp, Picabia and Johns. Irwin spaces two raised lines of paint about four feet apart on monochrome grounds. The color is tonal and the effect is of capricious austerity. » Sidney Tillim, « Seven New Artists », *Arts Magazine*, vol. 38, n°10, septembre 1964, p. 63.

suffisamment considérable pour que son sens initial s'en trouve élargi à des artistes dont les œuvres, bien que réalisées par des opérations d'assemblage de divers matériaux, ne correspondent plus à ce que les termes d'assemblage, de sculpture construite ou de *Junk Sculpture* sont susceptibles de désigner. Ce qui réunit ces œuvres, au-delà de leurs divergences — d'une esthétique Pop-surréaliste à l'Eccentric Abstraction, du « Proto-Pop » et du Pop Art au Minimal Art — c'est une certaine attention portée à la fabrication (qu'elle soit le fait de l'artiste ou déléguée à un tiers), et surtout le maintien des dimensions de l'œuvre à l'intérieur d'une échelle partagée avec celle des objets les plus courants de la vie quotidienne.

Si le terme *Junk Sculptors* permet d'attirer l'attention d'une part sur une typologie de matériaux, de procédés techniques de fabrication, et d'autre part sur la revendication d'un champ d'activité — la sculpture — ; si notre néologisme *Combine-artists* fait de même en ce qui concerne les matériaux et le mode opératoire (associatif, combinatoire), l'appellation *Object-Makers* met en relief une typologie d'œuvres et l'importance des opérations de fabrication auxquelles les artistes ont recours — et que nous allons à présent examiner plus en détail.

C2) Objects-makers #1 : Ready-made inversés

C2.a) Jasper Johns

La plupart de la douzaine de sculptures de petites dimensions réalisées par Jasper Johns dès la fin des années 1950 et dans la première moitié des années 1960 joue de l'ambiguïté entre l'objet réel *ready-made* et sa représentation. C'est ce que remarque et analyse Sidney Tillim dès que les premières de ces pièces sont exposées à la galerie Leo Castelli au début de l'année 1961 :

« Ses drapeaux, ses cibles, alphabets et nombres, ses lampes de poche et ses ampoules électriques sont pratiquement translittérés en sculpture, peut-être dérivés des *ready-mades* dadaïstes, mais leur ambiguïté est redirigée ; l'ironie n'est pas que les nombres peuvent être une forme, mais que le nombre — un sujet — est

absolument là. Ainsi il fonctionne comme une défense de l'art plutôt que comme une attaque à son encontre. Johns montre un ensemble d'esquisses préparatoires, de dessins, et d'estampes — augmenté de quelques sculptures — qui fait qu'il est assez clair que si Johns est un Dadaïste, il en est un à l'envers. »⁷⁹⁵

C'est encore ce caractère délibérément ambigu des sculptures de Johns que souligne Alan R. Solomon dans un essai paru en 1964⁷⁹⁶. Alors que l'histoire montre que la sculpture moderne se caractérise par son éloignement vis-à-vis du réalisme, et par l'accent mis sur la transformation et la manipulation des formes et des matériaux,

« Johns a été le premier à revenir à un point où la ressemblance de sa sculpture avec les objets réels crée une authentique confusion quant à l'identité de ces objets. »⁷⁹⁷

Les œuvres en question appartiennent à la série des *Flashlights I à III* (1958) et des *Lightbulbs* (1958 et 1960) ; il s'agit également de *The Critic Smiles* (1959), *The Critic Sees* (1964), *High School Days* (1964) et *Flag* (1960), ainsi que des emblématiques *Painted Bronze* et *Painted Bronze (Beer Cans)* (1960)⁷⁹⁸. Les peintures réalisées à la même époque que ces sculptures (*In Memory of my Feelings (Frank O'Hara)*, 1961, huile sur toile avec objets, deux panneaux) comportent elles aussi fréquemment des

⁷⁹⁵ « His flags, targets, alphabets and numbers, his flashlights and bulbs virtually transliterated into sculpture, possibly derive from Dadaist « ready-mades », but their ambiguity is redirected ; the irony is not that numeral can be form, but that the numeral — a subject — is there at all. As such it functions in the defense of art rather than an attack on it. Johns is showing a group a preliminary sketches, drawings, and prints — supplemented by a few pieces of sculpture — which make it reasonably clear that if he is a Dadaist, he is one in reverse. » Sidney Tillim, « In the Galleries. Jasper Johns » (exposition à la galerie Leo Castelli, 31 janvier – 28 février 1961), *Arts Magazine*, mars 1961, p. 51-52.

⁷⁹⁶ Alan R. Solomon, « Jasper Johns », in *Jasper Johns. Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1964.

⁷⁹⁷ « Johns has been the first to move back to a point where the likeness of his sculpture to the real objects creates a genuine confusion about the identity of these objects. », Alan R. Salomon, « Jasper Johns », in *Jasper Johns. Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1964 (p. 23).

⁷⁹⁸ *Flashlight I* (1958, *Sculp-metal* appliqué sur lampe torche et bois) ; *Flashlight III* (1958, plâtre blanc) ; *Flashlight* (1960, bronze, verre ; Collection Walker Art Center, Minneapolis) ; *Light Bulb* (1958, *Sculp-metal*) ; *The Critic Smiles* (1959, *Sculp-metal*) ; *Flag* (1960, bronze) ; *Flag* (1960, *Sculp-metal* et collage sur toile) ; *Light Bulb* (1960, bronze) ; *Painted Bronze (Beer Cans)* (1960, bronze peint) ; *Painted Bronze* (1960, bronze peint) ; *The Critic Sees* (1964, verre et *Sculp-metal* sur âme de plâtre) ; *High School Days* (1964, *Sculp-metal* et miroir, âme de plâtre).

inclusions de petits objets (fourchette, cuillère, balles, lettres d'enseigne...) et, de façon récurrente (dans *Device Circle*, 1959, encaustique sur toile avec bois ; *Painting with Ruler and 'Gray'*, 1960, huile et collage sur toile avec objets ; *Good Time Charley*, 1961, encaustique sur toile avec *Sculp-metal* et bois ; etc...), des mètres pliants dont la trace du mouvement de rotation est simulé dans la peinture : allusion évidente aux *Stoppages étalons* de Duchamp, en même temps que jeu entre la gestualité réifiée de la peinture et la littéralité de la mesure introduite par les graduations du mètre.

Deux familles de sculptures peuvent être distinguées dans cette production. La première comprend les œuvres dont le « fonctionnement » repose sur le principe d'associations héritées du Surréalisme. Ces œuvres sont généralement le résultat du collage d'éléments tirés de la réalité quotidienne, mais dont l'association produit une signification nouvelle, insolite ou humoristique, à laquelle contribuent les titres attribués à ces œuvres par l'artiste. *The Critic Sees* qui associe regard et parole à travers le « collage » de deux bouches ouvertes à l'intérieur de montures de lunettes ; et dans une certaine mesure *The Critic Smiles*, dont seul le titre, gravé sur l'un des côtés de la partie servant de socle à une brosse à dents schématique, renvoie à cette logique surréalisante qui substitue un objet fétichisé à la représentation traditionnelle de la personne⁷⁹⁹.

La seconde « famille » rassemble des œuvres dont le fonctionnement joue davantage d'une mise en doute d'une situation a priori tautologique. Il s'agit de sculptures représentant des objets ordinaires (ampoules électriques, lampes de poche, canettes de bière, boîte de café, brosses de peintres). Les titres attribués par Johns consistent essentiellement à nommer les objets représentés, ou, dans les cas particuliers de *Painted Bronze (Ale Cans)* et *Painted Bronze (Savarin Coffee)*, à

⁷⁹⁹ Bien que l'essentiel de son œuvre se caractérise par une dimension folklorique, l'importance accordée à la figure humaine et à ses attitudes, une œuvre de Marisol peut être rapprochée du fonctionnement surréalisant de *The Critic Sees* et *The Critic Smiles*. Dans *Love* (1962), l'artiste d'origine vénézuélienne combine une tête incomplète, réalisée en plâtre, et une bouteille de Coca Cola. Le goulot de cette dernière, dressée à la verticale, est profondément enfoncé dans la bouche du visage renversé en arrière. La référence à la boisson préférée des Américains se double d'allusions explicites au plaisir oral et à la sexualité. Toutefois, cette œuvre reste relativement marginale dans la production de Marisol (*Love*, 1962. Plâtre et verre (bouteille de Coca Cola ; 15,8 x 10,5 x 20,6 cm. Collection The Museum of Modern Art, New York. Don de Claire et Tom Wesselman).

identifier les matériaux et techniques employés pour la réalisation de l'œuvre — et par ce biais, rendre manifeste le caractère illusionniste de l'artefact. Une autre sculpture, datant de 1960-61, représentant une ampoule électrique, la douille correspondante et un morceau de câble d'alimentation, simplement dénommée *Bronze*⁸⁰⁰, fonctionne selon un principe voisin : le titre désigne non pas les objets, mais le matériau utilisé et l'objet d'art ainsi produit : un *bronze*.

La fonction « éclairante » des titres mise à part, l'ambiguïté dont parle Alan Solomon tient non seulement à la grande ressemblance des sculptures avec les objets qu'elles représentent — elles sont réalisées à l'échelle 1 —, mais également à l'incertitude dans laquelle le spectateur qui les découvre est maintenu vis-à-vis de leur constitution matérielle. Solomon s'interroge : s'agit-il de tirages en plâtre, en bronze ou en *Sculpmetal*⁸⁰¹ obtenus à partir du moulage de ces objets, ou des objets eux-mêmes « simplement » recouverts d'une couche de *Sculp-metal* ?

Un regard plus attentif ne fait qu'accroître le doute, puisque l'artiste a utilisé des procédés différents pour réaliser ces œuvres, les déclinant en version tantôt en plâtre, tantôt en bronze, ou en « plaquant » les objets eux-mêmes d'une couche de *Sculp-metal*. Dans tous les cas, Johns ne se contente pas du résultat brut de ces

⁸⁰⁰ Jasper Johns, *Bronze*, 1960-61 (bronze ; 8,3 x 29,2 x 15,9 cm.), Collection The Artist.

⁸⁰¹ Dans l'ouvrage qu'il a consacré aux sculptures de Jasper Johns, Fred Orton précise que le *Sculp-metal* faisait l'objet de publicités paraissant régulièrement dans les pages du magazine *Art News* pendant les années 1950. Il s'agissait d'un produit de modelage à destination des artistes amateurs. Composé de poudre de métal mélangée à des additifs (« tints, fillers, vinyl resin, aluminium powder, toluol and methyl ethyl ketone »), le produit avait la consistance d'une pâte souple. Il pouvait être utilisé tel qu'il sortait du pot, appliqué à l'aide d'une spatule, d'un couteau à palette ou modelé directement avec les doigts, ou être dilué avec des solvants pour être appliqué au pinceau, ou même pulvérisé à l'aide d'un pistolet. Cf. Fred Orton, *Jasper Johns. The Sculptures*, catalogue de l'exposition, The Menil Collection, Houston (Texas) & The Leeds City Art Gallery, mars 1996, p. 25. La firme qui fabriquait ce produit n'existe plus aujourd'hui (elle a cessé ses activités dans les années 1990), mais une autre marque, Fastenal, fabrique un produit similaire à destination des artistes, créateurs et artisans. Il existe également aujourd'hui un autre produit dont le nom est proche de celui de *Sculp-metal*, mais qui semble davantage approprié à une utilisation industrielle. Ce produit, au nom déposé de *Sculptmetal*TM, est un produit de substitution au bronze, fabriqué et diffusé par Pineapple Grove Designs, qui réalise notamment des reliefs destinés à la décoration architecturale. Moins onéreux et plus facile à mettre en œuvre, ce matériau est composé de poudre métallique mélangée à une résine polymère. Source : <http://www.pineapplegrove.com/PRODUCTS-Signage-SculptMetal.asp> (consulté le 16 janvier 2011).

opérations, mais au contraire prend soin de retoucher les tirages ainsi obtenus, complexifiant ainsi le processus traditionnel par lequel un sculpteur délègue à un tiers, le fondeur, la réalisation de ce qui est considéré comme l'œuvre aboutie. Il ne procède toutefois pas exactement à la « ciselure » qu'exécuterait un sculpteur traditionnel sur l'épreuve en bronze d'une de ses sculptures, pas plus que ses interventions sur la surface ne peuvent être considérées comme une « patine ». Les modifications apportées par Johns vont au-delà de l'accentuation et du raffinement des reliefs obtenus au tirage : il conserve des aspérités et imperfections qui suggèrent que les objets ont été fabriqués à la main. Le résultat de ces modifications introduites par l'artiste, écrit Solomon, est que

« ces œuvres produisent l'effet d'objets essayant de devenir de la sculpture, et nous replongeons tout de suite dans ce domaine désormais familier de l'ambiguïté. »⁸⁰²

Johns introduit également des décalages volontaires par rapport à la simple substitution de l'objet réel par son avatar en plâtre, en bronze ou en *Sculp-metal*. Ainsi, dans le cas de *Painted Bronze (Ale Cans)* :

« Les deux boîtes paraissent identiques, mais elles ne le sont pas. L'une est pleine, l'autre vide ; l'une est percée au sommet, l'autre non ; l'une vient de New York et a un dessus plat, l'autre vient de Floride et a l'emblème aux trois anneaux sur le dessus. L'une a délibérément été faite plus petite que l'autre. »⁸⁰³

Outre ces multiples différences entre deux avatars d'objets dont la production « en masse » induit normalement une parfaite identité, Johns introduit, avec le fait de peindre ces sculptures, un autre élément facteur de trouble, à la fois parce qu'il contribue à brouiller les distinctions entre sculpture et peinture, et parce que le type d'illusion qu'il obtient ainsi procure une expérience ambivalente. *Painted Bronze (Ale Cans)* est, comme son titre l'indique, un tirage en bronze qui a été partiellement peint, afin de reproduire les motifs des étiquettes collées ou imprimées sur les boîtes

⁸⁰² « these pieces give the effect of objects trying to become sculpture, and we are plunged right back into that now familiar realm of ambiguity. », Alan R. Solomon, « Jasper Johns », in *Jasper Johns. Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1964 (p. 23-24).

⁸⁰³ « The two cans appear to be identical, but they are not. One is full, the other empty ; one has holes on the top, the other not ; one comes from New York and has a plain top, the other comes from Florida and has the three-ring device on the top. One was deliberately made smaller than the other. », Alan R. Solomon, « Jasper Johns », in *Jasper Johns. Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1964 (p. 23-24).

originales de bière *Ballantine*. Toutefois, la reproduction picturale de la surface de ces objets a été exécutée de façon volontairement imparfaite et incomplète : si les labels et les inscriptions figurant sur les étiquettes des boîtes de bière semblent d'abord, à distance, être un trompe-l'œil réaliste, une observation plus précise et rapprochée révèle qu'ils sont en fait peints de façon plutôt schématique. La structure générale de l'œuvre (deux boîtes de bières posées côte à côte sur un mince socle rectangulaire) fonctionne en outre comme la réminiscence d'une photographie publicitaire pour la marque *Ballantine* parue en 1936. Deux boîtes de bière y occupent presque la totalité du champ de l'image, dans un cadrage et un angle de vue en légère contre-plongée qui leur confèrent une stature monumentale — et qui occasionne, surtout, une différence de taille entre les deux boîtes, dont l'une est placée légèrement en retrait par rapport à l'autre.

Dans le cas de *Painted Bronze*, la boîte de *Savarin Coffee* ainsi que les pinceaux et les brosses qui y sont plongés sont en revanche entièrement peints, afin de reproduire de façon plus convaincante l'apparence des objets réels jusqu'à créer un véritable trompe-l'œil :

« Ici encore nous sommes contraints à hésiter sur le fait que ces objets soient réels ou non, en particulier lorsque l'œuvre est couverte de couleur illusionniste. Les brosses semblent si parfaites qu'il est difficile d'admettre qu'elles ne sont pas les originales, même en les examinant de près. C'est seulement lorsque l'on saisit la pièce, et que son poids important devient troublant et difficile à comprendre, que l'on peut se rendre compte que l'ensemble a été moulé en bronze. Quoi qu'il en soit, chacun des éléments a été retravaillé d'une façon ou d'une autre, pour « l'améliorer ». Il se devine une certaine forme d'implication dans tout ce souci du détail, quelque chose de (la) joie simple (de l'artiste) dans la fabrication des choses. »⁸⁰⁴

⁸⁰⁴ « Here again we are compelled to hesitate over whether the objects might be real or not, particularly since the piece is covered with illusionistic colour. The brushes seem so perfect that it is hard to believe that they are not the originals, even on close examination. Only when one holds the piece, and its great weight becomes confusing and difficult to comprehend, can one realize that the whole has been cast in bronze. However, all of the elements have been re-worked in one way or another, to « improve » them. One reads a certain measure of involvement in all this fussing with detail, something of his uncomplicated joy in the fabrication of things. », Alan R. Solomon, « Jasper Johns », in *Jasper Johns. Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1964 (p. 23-24).

L'ambivalence de ces sculptures – objets tient également au fait que Johns les associe à un travail sur le socle⁸⁰⁵, qui rappelle à certains égards les expérimentations de Rodin à la fin du XIX^e siècle : les « objets » sont tantôt maintenus en suspension au-dessus de leur base par deux fines tiges que l'on devine métalliques ; tantôt littéralement encastrés dans la masse du socle ; tantôt enfin simplement posés, comme abandonnés sur le plateau d'une table. Cette attention portée au dispositif qui présente « l'objet » — dispositif qui fait lui-même partie intégrante de l'œuvre — renvoie au geste historique de Duchamp faisant basculer horizontalement un urinoir pour homme et le posant sur un socle conventionnel, matérialisant ainsi l'entrée de cet objet ordinaire et jugé indécent, devenu *Fountain*, dans le domaine réservé de l'art. Mais alors que le caractère impersonnel de la facture industrielle des ready-mades de Duchamp « dramatise » l'absence d'intervention de la part de l'artiste dans la fabrication de l'objet, Johns, dans ses sculptures – objets comme dans ses tableaux peints à l'encaustique, met au contraire l'accent sur les traces d'exécution manuelle⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ Cette caractéristique est partagée par certaines sculptures plus tardives de Jim Dine, dans lesquelles des objets ordinaires sont moulés et tirés en aluminium, et installés sur des socles composites (*Large Boot Lying Down*, 1965. Aluminium et velours ; 58,5 x 104,2 x 38,1 cm. Collection de l'artiste). Toutefois chez Dine, la surface présente une facture plus neutre que chez Johns (pas d'irrégularités liées à la « main », et l'objet apparaît davantage comme une évocation du corps humain — ce qui est renforcé, dans *Large Boot Lying Down*, par la position de la botte, couchée sur un coussin moelleux).

⁸⁰⁶ Un parallèle peut être établi avec les œuvres du Californien Joe Goode, moins pour l'aspect sculptural que pour ces qualités de surface. En effet, Goode associe, à des tableaux d'apparence abstraite et dépouillée (des monochromes, ou des associations simples de larges plans colorés), très classiquement peints à l'huile, des objets ordinaires (bouteilles de lait) qu'il recouvre intégralement de peinture appliquée en touches larges et épaisses. Chez Goode, cette intégration d'objets ordinaires ne vise ni la production d'une illusion ou d'un trompe-l'œil, ni la formulation d'un commentaire ou d'une critique sociale. Pour lui, il s'agit plutôt d'une manière de confronter, dans l'opposition, par exemple, d'une simple bouteille de lait posée au sol et d'un « paysage » minimaliste, le monde matériel et une forme d'aspiration à la spiritualité (*Untitled*, 1962. Huile sur toile avec bouteille peinte, 171,5 x 166,4 cm. Collection Frederik R. Weisman).

C2.b) Robert Watts

C2.b1) Constructions, machines et multiples

La production de Robert Watts à partir de 1958 manifeste, comme c'est alors le cas pour beaucoup d'autres artistes de cette génération, le désir et la nécessité d'échapper aux formules de l'Expressionnisme Abstrait. Cela se traduit par une pratique assidue du collage et de l'assemblage, dont les résultats sont assez proches des boîtes et vitrines réalisées par Joseph Cornell dans les années 1940, ainsi que des constructions d'artistes proches de Watts : George Brecht, Allan Kaprow, voire des *Combines* de Robert Rauschenberg, bien que les dimensions des œuvres de Watts (*Goya's Box*, 1958 ; *Model for Monument*, 1960⁸⁰⁷) soient généralement beaucoup plus réduites que celles de ces dernières. La particularité de certains assemblages réalisés par Watts (et qui portent ainsi l'empreinte de son passé d'ingénieur mécanique) est qu'il s'agit de petites « machines » comportant des éléments mobiles, mécaniques et motorisés (*Goya's Box II*, 1960 ; *Pony Express*, 1960 ; *Frog Game*, 1960⁸⁰⁸), ainsi que des systèmes électriques (*Hot sculpture*, 1960 (où un fil métallique fonctionne comme une résistance chauffée au rouge). Plusieurs de ces œuvres « machines » sont par ailleurs des *ready-mades* modifiés — assistés, pour reprendre la terminologie duchampienne : ainsi *Stamp Vendor* (1961) et *Stamp Machine* (1962) sont de véritables distributeurs de timbres postaux, fonctionnant de façon tout à fait conventionnelle, mais délivrant, contre des pièces de monnaie, des planches de « faux » timbres conçus par l'artiste (*Safe Post/ K.U.K. Feldpost/Jockpost*, 1961). Ces timbres, et les dispositifs qui les distribuent, peuvent aisément être rapprochés des manifestations et happenings co-organisés par Watts

⁸⁰⁷ *Goya's Box* (1958 ; plastique, lumière électrique, timbres-poste, images imprimées), Collection The Newark Museum ; *Model for a Monument* (1960 ; encre et peinture sur plâtre, tissu, feuille de métal, caoutchouc mousse, verre, ficelle, ruban, miroir, photographie, bouton en métal), Robert Watts Studio Archives, New York.

⁸⁰⁸ *Frog Game* (1960 ; bois, métal, grenouilles en métal, balles de ping-pong, papier déchiré et collé, ampoules électriques, moteur électrique, instructions manuscrites), The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

avec ses collègues de Rutgers (Brecht, Kaprow, Segal...) — en particulier le *Yam Festival* qui se déroule en mai 1963 sur le terrain de la ferme que Segal possède à South Brunswick (un an après le *Fluxus Festival* qui marque, à Wiesbaden, la fondation du groupe par Georges Maciunas). En effet, qu'il s'agisse des distributeurs de timbres, des timbres eux-mêmes, ou encore des billets de un dollar redessinés par Watts (*Dollar Bill*, 1962), toutes ces œuvres se caractérisent par leur capacité à entrer en interaction avec le spectateur, qui est invité à en devenir un utilisateur : les distributeurs doivent être actionnés ; les timbres, bien que faux, peuvent être frauduleusement utilisés comme des vrais ; les billets de un dollar ont été imprimés en grande quantité et largement distribués, comme ticket d'entrée aux manifestations *Yam*, ou comme souvenir. Pour son exposition à Grand Central Moderns Gallery (New York) en 1962, Watts raconte avoir conçu *Soap Machine*, un dispositif proche dans son fonctionnement des distributeurs de timbres, et générateur de micro-événements insolites :

« C'était l'une de mes meilleures pièces. C'est difficile de la décrire. Elle était recouverte de cuir de veau et accrochée au mur. Il y avait un bouquet de roses en plastique, une lettre « O » de couleur verte, un entonnoir, un tube couvert des nombres provenant d'un calendrier, et un cadre doré posé sur le sol. Oh, oui, il y avait un œuf ordinaire que j'avais placé sur le cadre et une pile complète de ces petites coupes à mesure colorées qui sont livrées avec les boîtes de café. Et il y avait une paire de gants en plastique, remplis d'eau.

S.S. : Et le savon ?

R.W. : J'avais mis une indication qui disait au spectateur de glisser une pièce de vingt-cinq cents dans l'entonnoir et d'actionner un levier. Quand vous actionniez le levier, en fonction de la pression dans le bidon, une certaine quantité de mousse était propulsée à travers le « O » vert. Je dois vous parler de (Brian) O'Doherty, le critique du *Times*. Il était neuf heures du matin et tout avait été nettoyé de la veille, et il se tenait juste devant cette chose et tira le levier. Le savon s'est répandu sur son bras. Il était si étonné qu'il n'en revenait pas. C'était formidable. Il a raconté toute l'histoire dans le journal. »⁸⁰⁹

⁸⁰⁹ « It was one of my best piece. It's hard to describe. It was covered with calfskin and hung on the wall. There was a bunch of plastic roses, a green letter « O », a funnel, a tube covered with numbers from a calendar, and a gilt frame that sat on the floor. Oh, yes, there was an ordinary egg that I placed on the frame and a whole stack of those little colored measuring cups that come with cans of coffee. And there was a pair of plastic gloves full of water.

Star Chief, un autre dispositif mural datant de 1962, sollicite le spectateur d'une façon différente, car il ne requiert pas son intervention pour fonctionner : il s'agit du tableau de bord complet d'une automobile Pontiac Star Chief, équipé de l'ensemble de ses compteurs, jauges, instruments, et d'un autoradio en fonctionnement. Grâce au son des voix ou de la musique qu'elle diffuse, *Star Chief* déborde sur l'espace du spectateur dont elle sollicite ainsi l'attention. On imagine que le face à face avec l'œuvre joue alors d'une forme de frustration : ni volant à actionner, ni paysage au-delà du pare-brise (d'ailleurs absent) — seulement le mur.

Visuellement, *Star Chief* s'apparente aussi, par son sujet comme par ses matériaux, à un relief *pop* — on pense en particulier aux tableaux-reliefs de Tom Wesselman⁸¹⁰, dans lesquels, à partir de 1962, sont incorporés des objets réels en fonctionnement : un poste de radio dans *Still Life #22* (1962), une petite télévision dans *Still Life #28* (1964), un ventilateur, une pendule et un tube fluorescent dans *Interior #2* (1964)⁸¹¹,

S.S. : What about the soap ?

R.W. : I had a sign that told the viewer to drop a quarter in the funnel and pull a lever. When you pulled the lever down, depending on the pressure in the can, a quantity of soapsuds shot out from the green « O ». I have to tell you about (Brian) O'Doherty, the critic for the *Times*. It was nine o'clock in the morning and everything had been cleaned up from the day before, and he stands right in front of this thing and puls the lever. The soap crawled right up his arm. He was so stunned he couldn't wake up. It was great. He wrote the whole thing up in the newspaper. » Robert Watts, Entretien avec Larry Miller, in *Experiments in the Everyday*. Allan Kaprow and Robert Watts. *Events, Objects, Documents*, catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York, New York 1999, p. 82-83.

⁸¹⁰ Nous reviendrons plus loin sur l'œuvre de Tom Wesselmann, en particulier sur le corpus de reliefs en matière plastique réalisés au milieu des années 1960.

⁸¹¹ *Interior #2*, 1964. Acrylique et collage, ventilateur électrique, tube fluorescent, pendule, 152,4 x 121,9 x 12,7 cm. Collection particulière. Marco Livingstone résume assez bien la particularité des tableaux-reliefs de Wesselman dans le paysage Pop de l'époque : « Les œuvres de Wesselman qui comportent des objets en état de fonctionnement — comme la pendule, le ventilateur et l'éclairage fluorescent d'*Interior 2* — peuvent se rapprocher des *combines* antérieurs de Rauschenberg. Il y a cependant une différence essentielle dans l'utilisation qu'en font ces deux artistes. Les deux pendules électriques de *Reservoir* (1961) de Rauschenberg, dont l'une marque l'heure où le tableau fut commencé, et l'autre, celle où il fut achevé, signalent que le processus de l'acte artistique est inclus dans l'œuvre même ; les trois radios de *Broadcast* (1959), dissimulées dans une surface peinte essentiellement abstraite, émettent une cacophonie de sons « trouvés » (dans l'esprit de John Cage), traduisant des fragments de réel qui échappent au contrôle de l'artiste. Au contraire, l'œuvre de Wesselman — et d'autres, de la même année, où sont incorporés des radios en fonctionnement et

ou encore simplement une bande sonore dans *Landscape #1* (1964). Cependant, à l'inverse de ce que l'on observe chez Wesselmann, l'exemple de *Star Chief* (dont on ignore aujourd'hui la localisation) ne semble fournir qu'un exemple isolé au sein de la production de Watts. Plus emblématiques de cette période où il entretient des relations problématiques avec le Pop Art sont en revanche les petites sculptures en métal chromé qu'il réalise à partir de 1963.

C2.b2) Objets chromés

Postérieures de quelques années des premières sculptures – objets de Johns, les sculptures de Watts prennent elles aussi pour modèles des objets quotidiens et de dimensions modestes. Les objets choisis sont non seulement transformés par leur moulage et leur tirage en métal, mais aussi, en quelque sorte, transfigurés par le recouvrement de ces simulacres d'une pellicule de chrome conférant à leur surface les qualités réfléchissantes d'un miroir. Elles aussi héritières du ready-made duchampien, ces œuvres sacralisent non sans humour les objets et aliments qu'elles représentent en grandeur nature : *Box of Eggs* (1963), *Chrome Shrimp and Clams* (1963-64), *Puzzle* (1963-64), *Whitman's Assorted Chocolates* (1963 ; boîte de chocolats ready-made contenant des « bonbons au chocolat » en bronze chromé), *Chrome Cantaloupe* (1964), *Chrome Stones* (1964), *Chrome Swiss Cheese* (1964), *Chromed Toothbrush* (vers 1964)⁸¹². D'autres œuvres datant de la même époque

divers objets manufacturés achetés pour la circonstance — ne trahit aucun signe de manipulation artistique ; les ready-mades sont simplement fixés au panneaux selon des rapports conventionnels, qui donnent à l'ensemble l'aspect d'un intérieur moderne véritable. Les objets industriels ainsi introduits dans notre espace visuel nous imposent la dure matérialité de leur présence : les pendules nous donnent l'heure réelle, les ventilateurs nous soufflent de l'air au visage, et les postes de radio nous font entendre des chansons en vogue ou les dernières nouvelles. Dans *Interior 2*, seule la vue aperçue par la fenêtre est là, plus comme un signe bidimensionnel que comme l'image de ce qu'elle représente — encore est-elle transmise par une photographie réelle des toits de la ville. » Marco Livingstone, *Le Pop Art*, Hazan, Paris 1990, p. 127-128.

⁸¹² *Box of Eggs* (1963 ; métal chromé), Leo Castelli Collection, New York ; *Chrome Shrimp and Clams* (1963-64, chrome et assiette en céramique), Robert Watts Studio Archives, New York ; *Puzzle* (1963-64, peau de chamois, 37 pièces de métal chromé, fil et cordon), Robert Watts Studio Archives, New

poussent plus loin le souci de mimétisme, quite à abandonner le clinquant de leur surface : les faux œufs de poule de *Case of Eggs (with Rainbow Wax Eggs)* (1964)⁸¹³ ne sont pas en métal chromé mais en cire ; certains ont une couleur imitant celle de véritables œufs, tandis que d'autres tirent davantage vers l'orangé ou le gris-bleu. Toutefois, qu'il s'agisse de cette œuvre ou des objets chromés, les œuvres de Watts partagent l'ambiguïté des sculptures de Johns, mais répondent, selon leur auteur, à des visées différentes. En 1999, au cours d'un entretien avec Larry Miller, Watts admet une certaine proximité thématique, qu'il met sur le compte d'un certain *Zeitgeist*, mais souligne les différences de motivation parmi les artistes Pop et Fluxus :

« Différents artistes auraient été attirés par les objets ordinaires du quotidien, je pense, pour différentes raisons. C'est une supposition, mais il me semble que l'attrance de George Brecht, et mon attrance, pour les objets, et celle d'Alison (Knowles), doivent être quelque peu différentes d'Andy Warhol et des objets du magasin d'Oldenburg. Et peut-être de Lichtenstein, mais je ne suis pas sûr pour Roy. Donc peut-être que la sensibilité envers les objets était quelque peu différente parmi les différentes personnes. Pourrait-on dire qu'Oldenburg, Lichtenstein et Warhol essayaient d'élever les objets ordinaires au statut d'œuvres d'art, et peut-être même par ce biais de redéfinir certains aspects des beaux-arts en matière de contenu et de sujet ? Et ce n'était certainement pas ce que Fluxus allait faire, ou était déjà prêt à faire, ou avait commencé à faire. (...) Maintenant, peut-être dans certains cas, il y a un esprit humoristique qui sous-tendait toute cette activité et l'idée que « hé bien, c'est aussi bon que quelque chose d'autre ». »⁸¹⁴

York ; *Chrome Cantaloupe* (1964, chrome), Robert Watts Studio Archives, New York ; *Chrome Stones* (1964, deux pierres, chrome), Robert Watts Studio Archives, New York ; *Chrome Swiss Cheese* (1964, chrome), Robert Watts Studio Archives, New York ; *Chromed Toothbrush* (vers 1964, chrome sur brosse à dents), The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

⁸¹³ *Case of Eggs (with Rainbow Wax Eggs)* (1964, boîte en Plexiglas, œufs en cire), Robert Watts Studio Archives, New York.

⁸¹⁴ « Different artists would have been attracted to common everyday objects, I think, for different reasons. I'm speculating about this, but I would think George Brecht's attraction to objects and my attraction to objects, and Alison's (Knowles) might be somewhat different from Andy Warhol and the case of objects in Oldenburg's store. And perhaps Lichtenstein, but I'm not sure about Roy. So perhaps the sensibility about objects was somewhat different among the various people. Would one say that Oldenburg and Lichtenstein and Warhol were attempting to elevate common objects into works of fine art, and thereby perhaps even redefining certain aspects of fine arts in content and

Watt semble surtout chercher à minimiser la proximité de ses objets chromés avec les œuvres des Pop-artistes dont elles sont contemporaines :

« C'était une coïncidence de temps, je suppose. Je n'ai jamais pensé que ce travail était très lié au Pop Art. (...) Oldenburg faisait de la nourriture et Johns avait fait les lampes-torches, alors il y a pu y avoir une influence, peut-être. »⁸¹⁵

Lorsqu'il s'agit de mieux signifier sa distance avec le Pop Art, Watts préfère toutefois évoquer ses séries de planches de timbres (*Safepost/ K.U.K. Feldpost/ Jockpost (W.C. Fields)*, 1961), ainsi que ses *Dollar Bills* (1962) :

« Mes timbres, je pense, peuvent se différencier de ceux de Warhol de la même façon que mon billet de banque diffère des dollars de Warhol. Mes timbres pouvaient être utilisés, et ils l'ont été, bien qu'ils n'étaient pas supposés être utilisés. Donc ils étaient sur une ligne différente, ou il y était question d'être proche de la chose réelle — peut-être d'être confondu avec la chose réelle. Je ne pense pas du tout que ces idées faisaient partie du Pop Art. »⁸¹⁶

Il est vrai qu'à la charnière des années 1950-1960, Watts participe, notamment avec Brecht et Kaprow, aux nombreuses manifestations Fluxus. Mais le Pop Art, qui domine la scène artistique de l'époque, fait fonction de pierre d'achoppement et de repoussoir dans son travail : avec *Addendum to Pop* (1964), Watts entreprend —

subject matter ? And that was certainly not what Fluxus was going to be doing, or already was getting ready to do, or had started to do. (...) Now, perhaps in some cases, there's a spirit of humor that was underlying all of this activity and a spirit of « well, this is just as good as something else » kind of thing. » Robert Watts, Entretien avec Larry Miller, in *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York, New York 1999, p. 93.

⁸¹⁵ « It was a coincidence of timing, I suppose. I never thought the work was related to pop art very much. (...) Oldenburg was doing food objects and Johns had done the flashlights, so there may have been influence there, perhaps. », Robert Watts, Entretien avec Larry Miller, in *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York, New York 1999, p. 93.

⁸¹⁶ « My stamps, I think, would be different from Warhol stamps the way my dollar bill is different from Warhol dollar bills. My stamps could be used, and they were used, even though they weren't supposed to be used. So they were on a different edge or were concerned with being close to the real thing — maybe being confused with the real thing. I don't think those ideas were part of pop at all. », Robert Watts, Entretien avec Larry Miller, in *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York, New York 1999, p. 93.

avec humour, et en vain — d'obtenir le copyright du mot « Pop » afin de pouvoir en contrôler et sans doute en endiguer la diffusion. Les différents formulaires, ainsi que les réponses aux démarches de Watts auprès des autorités concernées, font l'objet d'une exposition à la Billy Apple Gallery (New York) en 1971.

« Mon exploration du mot « pop », par exemple, serait une approche différente du pop art, parce qu'elle n'avait rien à voir avec le pop art ; elle concernait le mot « pop ». Mon idée était d'entraver le mot de telle façon qu'il ne puisse plus être utilisé. Alors c'était autre chose. Cela semble un peu hostile, mais c'était bien quelque chose de ludique. Alors j'ai fini par me retrouver avec tous les documents relatifs aux marques déposées et aux patentes etc... utilisant le mot « pop » et montrant comment il avait été utilisé, et c'est ce qui a été exposé à la galerie Billy Apple.

LM : Vous n'êtes pas parvenu à obtenir les droits sur le mot ?

RW : Non, à ce moment-là il était générique et ne pouvait pas faire l'objet d'un copyright (rires). Mais j'ai essayé. »⁸¹⁷

Les préventions de Watts à l'encontre de la capacité du Pop Art à être assimilé par le marché de l'art et les valeurs capitalistes américaines sont réelles. Il n'empêche que ses objets et aliments chromés diffèrent des timbres délivrés par sa *Stamp Machine* (1962)⁸¹⁸, qui pouvaient être utilisés (collés sur une enveloppe, expédiés et oblitérés ; ils diffèrent également de *Painted Bronze (Savarin Coffee)* de Johns, dont l'illusionnisme, bien qu'imparfait, reste plutôt convaincant. Les objets de Watts ne peuvent pas vraiment être confondus avec la chose « réelle ». Ils ne peuvent évidemment pas non plus être utilisés ni consommés comme de « vrais » objets ou

⁸¹⁷ « For example, my exploration of the word « pop » would be a different outlook on pop art because it didn't have anything to do with pop art ; it had to do with the word « pop ». My idea was to tie the word up so that it couldn' be used. So that was a different kind of thing. It sounds a little hostile but it was quite a playful thing. So I ended up with all the documents having to do with trademarks and patents and so on using the word « pop » and showing how it has been used, which is what I had in that exhibition at Billy Apple's gallery.

LM : You didn't succeed in copyrighting the word ?

RW : No, by that time it was generic and it couldn't be copyrighted (laugh). But I tried. » Robert Watts, Entretien avec Larry Miller, in *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York, New York 1999, p. 94.

⁸¹⁸ *Stamp Machine* (1962 ; ready-made en métal peint, avec timbres *Yamflug*), The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

de vrais aliments. Ils ne copient que la forme extérieure de ces objets, mais affichent une matérialité immédiatement distincte et qui les rends absolument impropres à un quelconque usage. Réalisés en bronze chromé, parfois en cuivre chromé, ils présentent une apparence mieux « finie » que les objets – sculptures de Johns. Au moins l'un d'entre eux (*Chromed Toothbrush*, vers 1964) prend d'ailleurs pour modèle un objet — une brosse à dents — identique à celui d'une œuvre de Johns (*The Critic Smiles*, 1959).

Parmi les « objets » produits par Watts, on trouve également des œuvres comprenant des images photographiques, représentant des ustensiles (fourchette, couteau) ou des parties de corps (nombrils). Ces images sont contrecollées sur des supports rectangulaires de bois, disposés de façon à former un plateau-repas (*TV Dinner* (1965), qui comprend également des aliments moulés en plastique coloré) ou une sorte de cabinet de curiosités médicales (*Chest of Moles* (1965-85), où ces images sont disposées à l'intérieur d'un petit meuble-vitrine). Chaque fois, évidemment, le « trompe-l'œil » ne trompe personne, mais joue d'une forme d'illusion ambivalente qui rappelle (surtout dans *TV Dinner*) les volumes géométriques recouverts d'un plaquage de Formica des *furniture-sculptures* comme *Chair* (1963) que Richard Artschwager réalise à partir de 1963⁸¹⁹.

Singulière dans la production de Watts, une autre pièce, intitulée *Yam Ride* (1962-63) semble participer de cette recherche d'ambiguïté entre objet réel et représentation illusionniste à l'échelle 1. Il s'agit d'un ready-made assisté — un pneu de voiture sur le flanc duquel sont peints à l'aérosol les mots « YAM RIDE ». Toutefois, il faut davantage voir dans cette pièce (comme dans les timbres-poste et les billets de banque de Watts) une sorte de support d'annonce ou de « produit dérivé » du festival Yam du printemps 1963, plutôt qu'une œuvre complètement autonome, comme le sera *Tire*, une œuvre en trois dimensions réalisée en 2005 par Robert Rauschenberg, et constituée d'une réplique grandeur nature, en verre incolore, d'un pneumatique d'automobile, présentée sur un support en acier plaqué argent — véritable fétiche luxueux, hommage ironique à la culture automobile américaine⁸²⁰.

⁸¹⁹ Nous nous intéresserons plus loin à la production d'Artschwager.

⁸²⁰ Robert Rauschenberg, *Tire*, 2005 (verre soufflé incolore, support de pneumatique en acier plaqué argent, 78,7 x 68,5 x 29,2 cm). Collection The Corning Museum of Glass, Corning, NY.

Le fini lisse et brillant des sculptures en chrome de Watts leur confère le caractère d'un objet produit industriellement — ce qui, combiné au choix de modèles d'objets empruntés au quotidien le plus ordinaire, les renvoie à une esthétique parfaitement compatible avec le Pop Art. L'ambiguïté de sa relation avec cette tendance, au moins dans les premières années de la décennie, est alimentée par sa participation à plusieurs expositions réunissant des pop-artists patentés. En 1964, quelques-uns des objets chromés de Watts sont ainsi exposés à la galerie Leo Castelli, aux côtés d'œuvres d'Alex Hay, de Christo, et des premiers exemples de *furniture-sculptures* de Richard Artschwager⁸²¹. Dans le compte-rendu⁸²² qu'il livre de cette exposition (illustré par une reproduction d'une œuvre de Watts, *Box of Eggs* (1963)), Donald Judd se montre positif et intéressé par la production de Watts, qu'il découvre à cette occasion, mais dont il perçoit immédiatement les ascendances formelles et thématiques :

« La production de Watts est vraiment proche parente des canettes de bière, de la lampe-torche et d'autres moulages de Johns. »⁸²³

Précisant que les dimensions réduites des œuvres de Watts présentées dans l'exposition correspondent à « l'échelle habituelle » de son travail (de fait, il s'agit toujours d'objets moulés sur nature et transposés en métal), Judd signale la présence de deux autres pièces de dimensions plus importantes. L'une d'elles est composée d'une rangée de pendules en verre et plastique, dont la couleur pâlit du vert au blanc d'une extrémité à l'autre de la rangée. L'autre est un stand sur les rayonnages duquel des pains moulés en plâtre et peints sont alignés pour former un dégradé de couleur allant du noir au blanc. Dans les deux cas, comme d'ailleurs dans les objets chromés, ce qui frappe Judd tient au décalage provoqué par les opérations de transfert que Watts fait subir aux objets :

« Il est étrange, évidemment, de voir une chose exister sous une identité autre que la sienne, sembler rester elle-même tout en possédant une couleur, un poids et une

⁸²¹ *Four*, Leo Castelli Gallery, New York, du 2 au 20 mai 1964.

⁸²² Donald Judd, « In the Galleries : *Four* (Castelli) », in *Arts Magazine*, septembre 1964. Reproduit in COMPLETE WRITINGS, p. 135.

⁸²³ « Watt's work is closely related to John's beer cans, the cast flash light and the other cast things. », Donald Judd, « In the Galleries : *Four* (Castelli) », in *Arts Magazine*, septembre 1964. Reproduit in COMPLETE WRITINGS, p. 135.

matière qui ne sont pas les siens. Jusque dans le présentoir des pains, cette transmutation prend des formes féériques. Ce dispositif est d'une grande force visuelle. »⁸²⁴

Caractéristique de l'ambiguïté de la réception du travail de Watts à cette époque, l'approche de Judd, exclusivement formelle et visuelle, occulte le fait que ces œuvres sont contemporaines des *events* et *happenings* auxquels Watts participe — et qu'elles doivent aussi être envisagées comme des éléments d'une « économie » basée sur l'implication du public et l'échange. En témoignent les distributeurs de timbres et la « contrefaçon » de billets de banques largement diffusés par l'artiste.

La participation de Watts, à l'automne 1964, à l'une des manifestations emblématiques — et controversée — du Pop Art, l'exposition *The American Supermarket*, organisée par Ben Birillo à la galerie Bianchini (New York), nourrit cette ambivalence de la réception critique. Les objets et aliments chromés de Watts y figurent aux côtés des œuvres de Billy Apple, Richard Artschwager, Mary Inman, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol et Tom Wesselman.

La série d'œuvres de 1965⁸²⁵ dans lesquelles Robert Watts s'approprie les signatures d'artistes célèbres (Rembrandt, Ingres, Duchamp, Lichtenstein...) participe de cette logique de fétichisation ironique de l'œuvre d'art, réduite ici au nom — falsifié — de son auteur. L'agrandissement et la transposition de ces signatures sous la forme d'écritures en tubes de néon colorés en rajoute encore au registre de « l'aura » réelle ou supposée de ces noms. Héritant manifestement du ready-made duchampien, ces œuvres sont aussi « compatibles » avec le Pop Art que le sont les *Brushstrokes*⁸²⁶ faussement expressionnistes de Roy Lichtenstein, ou les « peintures de peintures » que ce dernier réalise tout au long des années 1960 (*Femme au*

⁸²⁴ « It is strange, obviously, to see something exist as something else, to appear to be itself but to have a different color, weight and material. In the bread rack even this mutation is multifarious. The rack is strong visually », Donald Judd, « In the Galleries : *Four* (Castelli) », in *Arts Magazine*, septembre 1964. Reproduit in COMPLETE WRITINGS, p. 135. Traduit in *Les Années Pop*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris 2001 (notice 64.67).

⁸²⁵ Robert Watts, *Rembrandt Signature ; Ingres Signature ; Duchamp Signature ; R.F. Lichtenstein Signature* (tube de néon, Plexiglas, câblage, transformateur encastré ; dimensions inconnues), Collection Robert Watts Studio Archive, New York.

⁸²⁶ Roy Lichtenstein, *Big Painting VI*, 1965 (huile et magna sur toile ; 235 x 327,5 cm.), Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Chapeau (1962)⁸²⁷, d'après Pablo Picasso ; *Still Life* (1964)⁸²⁸, sur un motif de George Braque ; *Rouen Cathedral*, (1969)⁸²⁹, sur un motif de Claude Monet).

Pour autant, les proximités avec les sculptures – objets de Johns, les peintures de Lichtenstein, et avec le Pop Art en général, qui se manifestent à travers le corpus des objets chromés et dans celui des *Neon Signatures* demeurent spécifiques, ponctuelles et momentanées — voire superficielles au sein d'une œuvre qui se préoccupe davantage des processus d'échanges sociaux que des objets proprement dits, qui n'en sont, la plupart du temps, que les vecteurs.

C3) Objects-makers #2 : les « *craftsmen* »

C3.a) Robert Arneson

Contemporaine mais en tous points différente sur les plans stylistique et technique de celle de Larry Bell, l'œuvre du Californien Robert Arneson est à l'autre extrémité du spectre couvert par la « catégorie » des *Objects Makers*, et en montre l'étendue considérable. La sculpture de Robert Arneson, loin des technologies de pointe utilisées par Larry Bell, se développe, dès la fin des années 1950, sur l'emploi quasi exclusif de la céramique émaillée. Son œuvre s'inscrit ainsi dans la tradition de ce médium, tout en participant au profond renouvellement que lui font subir, dès les années 1950, ses représentants les plus importants sur la Côte Ouest — Anthony Prieto, Peter Voulkos, John Mason, Kenneth Price :

« L'évolution que l'on constate dans le domaine de la céramique est l'un des principaux événements majeurs survenus sur la côte Ouest ; elle reflète autant les

⁸²⁷ Roy Lichtenstein, *Femme au Chapeau*, 1962 (magna sur toile ; 173 x 142 cm.) Collection M. & Mme Martin Margulies, New York.

⁸²⁸ Roy Lichtenstein, *Still Life*, 1964 (magna sur Plexiglas ; 122 x 152,5 cm.) Collection Leo Castelli, New York.

⁸²⁹ Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral (Seen at Three Different Times of Day)*, série n°2, 1969 (huile et magna sur toile ; 3 panneaux, chaque : 160 x 107 cm.) Collection Museum Ludwig, Cologne.

libertés que les artistes se sont permises vis-à-vis de la tradition, leur affirmation d'indépendance, que ce qui se produisait simultanément sur la côte Est. Jusqu'alors, la céramique avait toujours été classée dans la catégorie des arts appliqués. Les artistes se sont rebellés contre cette hiérarchie des genres héritée de leurs aînés. Ils ont commencé à en appréhender les propriétés particulières et, délaissant son aspect utilitaire, à exploiter la richesse inhérente du matériau. Ils se sont révélés très audacieux dans leur approche. »⁸³⁰

Dans ce contexte et cette perspective de passage de la céramique du statut d'artisanat à celui d'art à part entière, la formation et les premières années de l'itinéraire de Robert Arneson sont intéressantes, car elles révèlent un rapport compliqué à l'apprentissage et à la pratique de la céramique.

C3.a1) Le choix de la céramique, médium « artisanal »

Dessinateur autodidacte, Arneson envisage d'abord de s'orienter vers la bande dessinée. De 1949 à 1952, il gagne d'ailleurs un peu d'argent en dessinant des illustrations pour les pages sportives du journal *Benicia Herald*, tandis qu'il étudie l'art au College of Marin in Kentfield. Il y découvre la céramique, mais ne semble alors pas très brillant dans ce domaine. Au printemps 1951, il intègre le California College of Arts and Crafts à Oakland et, ayant obtenu son diplôme, occupe de 1954 à 1957 un poste d'enseignant en art à la Menlo-Atherton High School, de l'autre côté de la Baie de San Francisco⁸³¹. Comme il doit, entre autres techniques, y enseigner la céramique, il reprend des cours durant l'été car, selon ses propres dires, il ne sait pas « tourner ». Dès 1956 toutefois, il a suffisamment assimilé les bases pour pouvoir être considéré comme un potier compétent, ce dont témoigne un vase de

⁸³⁰ Jean Leering, « Préface », *Kompas 4 West Coast USA*, catalogue de l'exposition, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1969, p. 10. Traduction in *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 8 mars – 17 juillet 2006, p. 64.

⁸³¹ Ces éléments biographiques des années de formation d'Arneson proviennent de l'essai de Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 10.

forme ovoïde, au col resserré, réalisé en 1957⁸³², et correspondant parfaitement aux standards du genre. Il se perfectionne ensuite en apprenant les techniques de céramique industrielle (types d'argile, moulage, tests de retrait, etc.) auprès d'Edith Heath, dont il suit les cours au California College of Arts and Crafts d'Oakland. Bien que la maîtrise de ces techniques sera utile à Arneson dans la suite de sa carrière, cet enseignement est jugé trop aliénant pour beaucoup de jeunes céramistes, qui préfèrent aller à Los Angeles suivre l'enseignement de Peter Voukos, un jeune sculpteur dont l'approche, plus ouverte à l'expérimentation, est notamment inspirée par les céramiques réalisées par Picasso à partir des années 1940 et à Vallauris. Pour des raisons familiales toutefois, Arneson ne peut quitter San Francisco, et continue d'étudier, cette fois auprès d'Antonio Prieto — l'une des grandes figures de la céramique sur la Côte Ouest —, au Mills College d'Oakland. La céramique devient en effet, à compter de 1957, le centre d'intérêt principal d'Arneson et son moyen d'expression exclusif (à de très rares exceptions près) durant toute sa carrière. À l'opposé de l'enseignement technique et traditionnel d'Edith Heath, et du travail au tour de potier, Prieto privilégie les procédés de fabrication plus libres — sculptures obtenues par modelage et assemblage — qui influencent le travail d'Arneson. Malgré cette orientation ouverte et expérimentale, les étudiants céramistes font l'objet d'une forme de discrimination au sein de l'école, comme le raconte Arneson :

« J'étais un céramiste, alors par conséquent je n'étais pas un artiste. Dans le bus, les céramistes devaient s'asseoir sur les trois dernières rangées de sièges, et nous n'étions jamais entretenus des questions philosophiques. »⁸³³

L'image est forte, car elle renvoie à la discrimination envers les Afro-Américains, à qui la loi impose encore, à la fin des années 1950, de n'occuper que les places à l'arrière dans les transports en commun. L'évocation de cette période par Thomas Albright dans son ouvrage sur l'art autour de la Baie de San Francisco, pourtant paru des années après, porte encore la marque de cette distinction ou hiérarchie :

⁸³² *Untitled*, 1957, céramique vernissée, 35,5 cm de haut. Collection Robert Arneson & Sandra Shannonhouse.

⁸³³ « I was a ceramist so therefore I wasn't a fine artist. The ceramists had to sit in the last three rows of the bus and we never got involved in philosophical issues » Robert Arneson, cité in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 17.

« Étudiant travaillant la céramique au Mills College à la fin des années 1950, Arneson inscrit ses premières œuvres sur la tradition orientalisante, décorative et utilitaire d'Anthony Prieto, un artisan très respecté et influent qui enseignait depuis des années à Mills, et se trouvait à la tête du département de céramique. »⁸³⁴

Autant dire qu'à la fin des années 1950, les céramistes n'étaient pas considérés comme des artistes à part entière, mais comme de simples techniciens, au mieux des artisans, « inférieurs » par nature à ceux qui avaient choisi l'étude de la peinture — l'Expressionnisme Abstrait domine encore la scène artistique de la Côte Ouest. Ne leur sont reconnues que les qualités propres aux artisans, bien distinctes de celles que l'on attribue aux véritables artistes, comme le résume fort bien Howard S. Becker :

« Les membres des mondes de l'art font souvent une nette distinction entre l'art et l'artisanat. Ils reconnaissent que l'art exige un certain savoir-faire technique apparenté à celui des artisans. Mais ils soulignent que l'artiste apporte autre chose à sa production, quelque chose qui tient à ses facultés créatrices et confère à chaque objet ou manifestation un caractère expressif unique. »⁸³⁵

C3.a2) Rupture avec le savoir-faire traditionnel

Malgré l'obtention de son M.F.A. en 1958, Arneson demeure insatisfait par son propre travail, qu'il trouve trop « appliqué », trop « bien fait » face aux œuvres de Peter Voulkos et de ses étudiants (Jim Melchert, Stephen De Staebler). Il pense qu'il doit rompre avec la tradition utilitaro-décorative héritée de ses aînés, prendre ses distances avec le savoir-faire traditionnel du potier. En 1961, plusieurs sculptures verticales, d'un style végétal surréalisant, marquent la volonté d'Arneson de s'éloigner du travail au tour. À cette époque, Arneson, qui en 1960 a rejoint le Mills

⁸³⁴ « A graduate student working in ceramics at Mills College in the late 1950s, Arneson cast his earliest pieces in the orientaling, decorative-utilitarian tradition of Anthony Prieto, a highly respected and influential craftsman who had taught for years at Mills and was head of its ceramics department. » Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980, An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁸³⁵ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988, (chapitre 9, « L'art et l'artisanat »), p. 276. (Édition originale, *Art Worlds*, The University of California Press, Berkeley, 1982).

College pour y enseigner aux côtés de Prieto, entretient des relations de plus en plus problématiques avec ce dernier, en raison de divergences dans les orientations et les méthodes d'enseignement⁸³⁶. C'est dans ce contexte que survient, durant l'été 1961, un événement déterminant dans la carrière d'Arneson :

« Un après-midi au début du mois de septembre, alors que je faisais une démonstration des techniques de poterie avec Tony Prieto et Wayne Taylor à l'occasion de la California State Fair, j'ai tourné une belle et robuste bouteille d'environ un litre et ensuite je l'ai soigneusement fermée avec une capsule d'argile, et l'ai estampillée NO RETURN. »⁸³⁷

Cette petite sculpture, intitulée *No Deposit, No Return*⁸³⁸, est réalisée sans préméditation apparente, et sa proximité avec le Pop Art constitue une sorte d'anomalie dans la production d'Arneson, qui compte à cette époque des sculptures modelées, organiques⁸³⁹, dont les ramifications irrégulières évoquent des structures végétales étranges et traduisent autant l'influence des sculptures funéraires japonaises que des sculptures de Mirò des années 1950. Elle n'en est pas moins une œuvre importante dans l'itinéraire d'Arneson, car elle cristallise son geste

⁸³⁶ Arneson présente les œuvres de Rauschenberg aux étudiants, avec lesquels il travaille la céramique en l'absence de Prieto.

⁸³⁷ « One afternoon in early September, while demonstrating pottery techniques at the California State Fair along with Tony Prieto and Wayne Taylor, I threw a handsome, sturdy bottle about quart size and then carefully sealed it with a clay bottle cap and stamped it NO RETURN. » Robert Arneson, in *Claywork : 20 Americans*, Museum of Contemporary Crafts, New York, 1971 (non paginé). Cité in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 18. La California State Fair se tenait chaque année à Sacramento, et Antonio Prieto avait coutume d'y faire participer ses étudiants. Cf. Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁸³⁸ *No Deposit, No Return*, 1961, céramique vernissée, 27,3 x 12,7 cm de diamètre. Collection of Mr. And Mrs Paul C. Mills, Santa Barbara, California. Cat #1 in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986.

⁸³⁹ *Sign Post*, 1961, céramique vernissée, 71,7 x 40,6 x 17,1 cm. Richard L. Nelson Gallery and the Fine Arts Collection, University of California, Davis, don de Fay Nelson. Cat #2 in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986. *Noble Image*, 1961, glazed ceramic, 78,7 x 47 x 21,6 cm, Collection of Robert Arneson and Sandra Shannonhouse, Benicia, California. Cat #3 in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986.

inaugural de rupture avec l'« establishment » des arts de la céramique, en utilisant cette technique traditionnelle pour reproduire un objet de consommation courante, produit industriellement. C'est cette rupture que souligne Neal Benezra :

« En mettant une capsule de céramique sur une bouteille modelée au tour, Arneson a inconsciemment fermé la porte à l'usage traditionnel de l'argile strictement destiné à la production d'objets fonctionnels. »⁸⁴⁰

Le paradoxe de l'histoire est évidemment que l'œuvre réalisée par Arneson est une sculpture qui est elle-même le simulacre d'un objet fonctionnel. L'œuvre est par ailleurs postérieure d'une année de *Painted Bronze (Ale Cans)* de Jasper Johns, ce qui d'une part, nous l'avons dit, la situe dans un contexte « pré-pop », et d'autre part pose la question d'une éventuelle influence du New-Yorkais sur le Californien. Arneson lui-même n'est plus très sûr de ce qu'il connaissait alors de l'œuvre de Johns :

« Vivant à San Francisco, on ne pouvait voir que des reproductions et ça a même probablement été le cas avec la bouteille de bière que j'ai faite à la California State Fair. Je ne sais pas, je veux garder une sorte d'innocence à ce sujet, parce que nous savons tous que Jasper Johns a fait les fameuses boîtes de bière en 1960. Et je confesse que je regardais *Artnews* et qu'elles ont pu y être reproduites et pourraient m'avoir donné l'impulsion, mais honnêtement je ne peux pas dire que je m'en souviens. J'aimerais avoir été innocent et avec juste découvert ça tout seul. Mais en y repensant, on ne peut pas être innocent quant à la nature des reproductions. »⁸⁴¹

Il est possible de vérifier les souvenirs défaillants d'Arneson, et la question d'une éventuelle influence de Johns sur *No Deposit, No Return* se résoud d'elle-même,

⁸⁴⁰ « By placing a ceramic cap on a wheel-thrown bottle, Arneson unconsciously closed the door on the traditional use of clay strictly for the production of functional objects. » Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 19.

⁸⁴¹ « Living in San Francisco, you saw only reproductions and this was probably even so with the beer bottle I made at the California State Fair. I don't know, I want to maintain innocence on this because we all know that Jasper Johns did the famous beer cans of 1960. And I confess that I looked at *Artnews* and he may have been reproduced and that may have given me the impetus, but I can't honestly say that I remember. I would love to have been innocent and just have discovered it on my own terms. But looking back, one can't be innocent of the nature of reproductions. » Robert Arneson, cité in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 18-19.

puisque *Painted Bronze (Ale Cans)* n'a été reproduite pour la première fois au cours de l'hiver 1962, dans les pages du magazine *Art in America*⁸⁴².

C3.a3) L'affirmation de la céramique en tant que médium artistique

Pour isolée qu'elle soit au sein de sa production de 1961, *No Deposit, No Return* traduit bien les questionnements qui agitent alors l'œuvre d'Arneson. Elle est aussi annonciatrice des profonds changements qui vont s'y manifester en 1963, à l'occasion d'une importante exposition à laquelle il est invité. Intitulée *California Sculpture*, cette exposition, organisée par Paul Mills, Walter Hopps et John Coplans, rassemble les œuvres de 32 sculpteurs de la Côte Ouest, sur les terrasses du Kaiser Center d'Oackland. Y participent, entre autres, Edward Kienholz, Simon Rodia, Peter Voulkos, John Mason, Manuel Neri, etc... Arneson est à la fois flatté par cette reconnaissance, car il expose au milieu de ses pairs, et anxieux car il craint que son propre travail ne soit perçu comme une version « junior » de celui de Voulkos et Mason. Il décide donc de s'en démarquer de manière radicale et provocante :

« J'ai vraiment rassemblé mes esprits et réfléchi à mon héritage en tant que céramiste — quelqu'un ayant affaire à la reproduction. J'ai pensé à ce qu'étaient les ultimes céramiques dans la culture occidentale... Alors j'ai fait une cuvette de toilettes et laissé toutes les connotations scatologiques qui me venaient à l'esprit se répandre librement à sa surface. »⁸⁴³

Dans l'essai qu'il consacre à l'œuvre d'Arneson en 1997, Jonathan Fineberg, soulignant au passage l'importance des influences de Jackson Pollock et Philip Guston sur le sculpteur, précise que le questionnement de soi et la forte expression

⁸⁴² L'œuvre de Johns illustre un article de D.G. Seckler, « Folklore of the Banal », *Art in America* #50, hiver 1962, p. 58.

⁸⁴³ « I really put my mind together and reflected back on my heritage as a ceramist — somebody who dealt in reproduction. I really thought about the ultimate ceramics in western culture... so I made a toilet and cut loose and let every scatological notation in my mind flow freely across the surface of that toilet. » Robert Arneson, cité in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 23.

de l'identité de l'artiste sont toujours, chez Arneson, tempérés par l'irruption de plaisanteries qui l'empêche de se prendre trop au sérieux :

« C'est dans ses sculptures de cuvettes de toilettes en céramique de 1963-1965 qu'Arneson a finalement reconnu ce qui était caractéristique d'une expression artistique qui n'appartenait qu'à lui : 'J'étais finalement parvenu à une œuvre qui tenait debout. Elle était vulgaire, j'étais vulgaire.' »⁸⁴⁴

La sculpture de cuvette de toilettes, intitulée *Funk John*, est installée par Arneson sur des blocs de bétons empilés qui l'élèvent de façon à ce que les détails scatologiques — poignée de chasse d'eau en forme de pénis, trous d'évacuation avec clitoris, et des étrons à l'intérieur de la cuvette — apparaissent moins agressifs, mais il reçoit rapidement un coup de téléphone de John Coplans, qui lui demande, suite à l'ordre d'un responsable du Kaiser Center, de retirer l'œuvre controversée. Neal Benezra mentionne que l'œuvre en question a été détruite, mais ne précise pas dans quelles circonstances.

Funk John est quoi qu'il en soit la première — si l'on excepte *No Deposit, No Return* — d'une série de sculptures, interprétant de façon plus ou moins triviale des objets domestiques produits en masse, réalisées par Arneson au milieu des années 1960 : *John with Art* (1964)⁸⁴⁵, une nouvelle version de cuvette de toilettes, posée sur un sol carrelé ; *Heart Memorial Trophy* (1964)⁸⁴⁶, une coupe en forme de cœur et dotée d'attributs sexuels ; *Two-Bit Artist* (1965)⁸⁴⁷, une version personnelle de la

⁸⁴⁴ « It was in his ceramic sculptures of toilets from 1963-65 that Arneson finally recognized this as a characteristic of an artistic voice that was uniquely his own : 'I had finally arrived at a piece of work that stood firmly on its ground. It was vulgar, I was vulgar.' » Jonathan Fineberg, *Robert Arneson : Self-Reflections*, catalogue de l'exposition (cur. Gary Garrels & Janet Bishop), San Francisco Museum of Modern Art, 14 février – 13 mai 1997, p. 11. La citation d'Arneson est extraite par Fineberg de Robert C. Hobbs, « Robert Arneson : Critic of Vanguard Extremism », *Arts Magazine* vol. 62, n°3, novembre 1987, p. 89, et provient de la transcription de l'enregistrement d'une conversation d'Arneson avec Madie Jones, 1978, Archives of American Art, Smithsonian Institution, p. 44-46.

⁸⁴⁵ *John with Art*, 1964 (céramique vernissée avec epoxy polychrome, 87,6 x 45,7 x 64,8 cm.) Collection The Seattle Art Museum, don de Manuel Neri. Cat #6.

⁸⁴⁶ *Heart Memorial Trophy*, 1964 (céramique vernissée. 54,6 x 19 x 14 cm.) Collection Brian Gross Fine Art Gallery, San Francisco, Californie. Cat #7.

⁸⁴⁷ *Two-Bit Artist*, 1965 (aluminium ; 45,7 cm de diamètre) Collection particulière. Cat. #10.

pièce d'un Dollar — réalisée en aluminium — ; *Toaster* (1965)⁸⁴⁸, un grille-pain d'où surgit une main ; *Typewriter* (1966)⁸⁴⁹, une machine à écrire dont les touches ont été remplacées par des doigts aux ongles vernis ; *Call Girl* (1966)⁸⁵⁰, un téléphone à cadran affublé d'une paire de seins ; *Tremendous Teapot* (1969), une théière de forme phallique, couverte d'un émail mordoré⁸⁵¹.

Ces œuvres participent d'une forme de rébellion consciente contre le « bon goût » en art, et contre les conventions propres au médium spécifique de la céramique. Elles traduisent aussi la distance prise par Arneson vis-à-vis de l'Expressionnisme Abstrait qui domine encore sur la Côte Ouest, et dont ses sculptures de 1960-61 portent encore la marque. Partageant l'individualisme et l'ironie de William T. Wiley, Robert Hudson et Roy De Forest, Robert Arneson participe, avec ses objets en céramique, à la création d'un courant spécifiquement californien qui prend bientôt le nom de Funk Art. Dans son ouvrage sur l'art de la Côte Ouest de l'immédiat après-guerre à 1970, Peter Plagens résume l'origine et les caractéristiques du *Funk Art*, et fait de Robert Arneson son principal initiateur et représentant :

« En 1967, le mouvement Funk était tardif sur le plan historique, étant apparu dans des cercles de jazz (« bagless funk ») après la Deuxième Guerre Mondiale ; le terme implique de l'improvisation, du relâchement et de l'hétérogénéité, à l'opposé de la sculpture d'Hudson, méticuleuse, bien que complexe, et qui était vraiment le résultat de son dépassement, alors qu'il était encore étudiant, des standard de la virtuosité technique. Les artistes les plus strictement *Funk* sont les céramistes autour de Robert Arneson, qui se délectent de la contrainte de l'argile dans l'interprétation figée et pince-sans-rire d'idées simples, surréalistes, souvent farceuses : James Melchert (qui avait travaillé avec Peter Voulkos), William Geis, Clayton Bailey et David Gilhooly. Arneson a exposé des toilettes, des autoportraits faits de briques en trompe-l'œil, des assiettes sales vernissées, et des blagues douteuses comme *Call Me Lover* (1963),

⁸⁴⁸ *Toaster*, 1965 (céramique vernissée, 15,2 x 28 x 17,8 cm.) Collection Allan Stone, New York. Cat #8.

⁸⁴⁹ *Typewriter* 1966 (céramique vernissée, 15,2 x 29,2 x 31,7 cm.) Allan Stone Gallery, New York. Cat #12.

⁸⁵⁰ *Call Girl*, 1966 (céramique vernissée et *Sculp-metal*, 45,7 x 22,8 x 19 cm.) Collection Diana Fuller, San Francisco, Californie. Cat #11.

⁸⁵¹ *Tremendous Teapot*, 1969 (céramique vernissée, hauteur 20 cm.) L'œuvre ne figure pas dans le catalogue de la rétrospective de 1986 à Des Moines, mais elle est reproduite, en noir et blanc, in Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988, p. 287.

un téléphone en céramique dont le combiné est un pénis avec testicules et dont le cadran entoure un vagin. Le *Funk* d'Hudson et d'Arneson se sont aussi un peu nourris de l'anti-esthétisme de New York — le « clinquant » de Lichtenstein et Warhol — tout comme de la prédilection, dans le Nord de la Californie, pour les calembours frivoles, les allusions sexuelles les pieds-de-nez. »⁸⁵²

Nous nous accordons sur le fait que la fantaisie provocatrice des œuvres d'Arneson, comme de celles de la plupart de ses comparses, s'accorde avec l'idée de liberté et d'improvisation jubilatoire propre au Jazz. Il nous semble en revanche que Peter Plagens fait peu de cas de la grande technicité requise par l'exécution des sculptures en céramique, qui laisse fort peu de place à l'improvisation, et passe complètement sous silence la persévérance tenace d'Arneson dans l'apprentissage, au cours de ses études et au-delà, des techniques propres à la céramique, auprès des plus importants spécialistes de ce médium sur la Côte Ouest.

C3.a4) Robert Arneson, Pop Artiste « West Coast » ?

Les sculptures-objets réalisées par Arneson autour de 1965 font évidemment penser aux simulacres d'objets de Jasper Johns, aux « boîtes » sérigraphiées d'Andy Warhol, voire aux « natures mortes » de Tom Wesselmann. Cependant, les proximités de l'œuvre d'Arneson avec le Pop Art ne vont pas de soi, et restent

⁸⁵² « Funk, in 1967, was historically late, having appeared in jazz circles (« bagless funk ») after World War II, and the term implies an improvisation, looseness, and difference antithetical to Hudson's fussy, albeit complex, sculpture, which was really the result of Hudson's having outstripped, as a student, the standard technical virtuosités. The most strictly Funk are the ceramicist around Robert Arneson, who delight in the squeeze of frozen, deadpan clay renderings of simple, surreal, and often jokey ideas : James Melchert (who had worked with Peter Voulkos), William Geis, Clayton Bailey, and David Gilhooly. Arneson has shown toilets, self-portraits in *trompe-l'œil* brick, glazed dirty diner dishes, and dirty jokes like *Call Me Lover* (1963), a ceramic telephone whose receiver is a penis-and-testicles and whose dial surrounds a vagina. Funk like Hudson's and Arneson's fed also a bit on New-York anti-esthétisme — the « bad » brightness of Lichtenstein and Warhol — as well as on Northern California predilection for frivolous puns, sexual allusions, and nose-thumbing. » Peter Plagens, *Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970*, (Praeger Publishers, Inc., 1974), University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1999, p. 87-88.

discutées, car si ses « répliques » d'objets courants n'occupent qu'une période relativement brève de son parcours, il est vrai que leur date de création coïncide précisément avec le moment de l'essor du Pop Art aux Etats-Unis. Il convient, en outre, d'ajouter que ces « répliques » n'en sont jamais véritablement, car Arneson s'ingénie toujours à faire subir aux objets qu'il prend pour modèles des modifications significatives — avachissement de la forme, irrégularité de la surface, introduction de fragment de corps humain — qui contribuent à leur étrangeté. Par comparaison, les sculptures en céramique de la Canadienne Marilyn Levine jouent exclusivement sur la virtuosité de l'artiste à créer de véritables trompe-l'œil de types d'objets bien définis : valises et sacs, gants, vestes, chaussures⁸⁵³.

Dans l'ouvrage qu'il a consacré à la scène artistique de San Francisco de l'Après-Guerre à l'orée des années 1980, Thomas Albright considère l'œuvre de Robert Arneson comme « la » source du Pop Art californien :

« ... Robert Arneson est l'auteur de la forme devenue la plus significative contribution de la Californie au Pop Art. »⁸⁵⁴

Il relate l'épisode de la California State Fair et du façonnage d'un pot ressemblant à une bouteille de bière (*No Deposit, No return*) ; l'anecdote prend davantage à ses yeux l'aspect d'une farce, qu'Arneson aurait ensuite exploitée, environ un an plus tard, en réalisant « plusieurs douzaines de bouteilles de bière *pop*, cette fois d'inspiration vaguement anthropomorphe »⁸⁵⁵. La suite du travail d'Arneson, autour des différents objets domestiques (toilettes, téléphone, grille-pain etc...), que

⁸⁵³ Née à Alberta (Canada) en 1935, Marilyn Levine a d'abord étudié la chimie à l'Université d'Edmonton (Master of Science, 1959), avant d'obtenir en 1971 un Master of Fine Arts, Sculpture, à l'Université de Californie (Berkeley). Elle a vécu et travaillé en Californie jusqu'à sa mort en 2005. <http://users.lmi.net/ml/index.html> (site internet consacré à l'artiste. Consulté le 23 juillet 2011).

⁸⁵⁴ « ... Robert Arneson originated the form that became California's most distinctive contribution to Pop Art. » Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁸⁵⁵ « Arneson produced several dozen more beer and pop bottles, this time of a vaguely anthropomorphic cast. » Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121. Nous n'avons toutefois pas retrouvé la trace de l'existence de ces œuvres dans les catalogues d'exposition consacrés à Robert Arneson.

l'artiste appelle des « images négligées »⁸⁵⁶, dont les surfaces émaillées de couleurs parfois criardes ont un aspect visqueux ou grumeleux, confirme pour Thomas Albright le caractère inaugural de *No Deposit, No Return* :

« En 1961, plus ou moins par accident, Arneson découvre le mélange de Funk et de Pop Art qui deviendra sa marque de fabrique. »⁸⁵⁷

« Si l'on s'en tient à leurs sujets, ces céramiques des débuts étaient 100 % Pop, seulement égalées par les productions de Warhol ou d'Oldenburg dans la banalité totale des objets quotidiens qui les ont inspirées. »⁸⁵⁸

Thomas Albright conclut toutefois sur une note plus nuancée :

« Elles étaient toutefois animées d'une combinaison d'expressionnisme et d'ironie plus proche du caractère *Neo-Dada* de Rauschenberg et Johns. »⁸⁵⁹

Cette proximité avec les *Neo-Dada* peut être également perçue dans des œuvres à la lecture plus immédiate que *Funk John* et ses nombreux détails : *Toaster*, *Typewriter*, *Call Girl* jouent d'un type d'humour et d'allusion fétichiste qui les rapprochent de l'humour des pièces de Man Ray, Meret Oppenheim ou encore René Magritte. Cette possible filiation avec Dada et le Surréalisme est par ailleurs confortée par la présence de *Typewriter* dans l'exposition *Dada, Surrealism and their Heritage*, organisée par le MoMA en 1968, alors qu'Arneson y vit et travaille depuis l'année précédente grâce à une bourse.

Mais, une fois encore, l'application d'une appellation — Pop Art, Funk Art, Neo-Dada — n'éclaire pas véritablement les enjeux du travail d'Arneson. En outre et surtout, comme nous l'avons évoqué plus haut en commentant l'analyse de Peter Plagens, elle passe sous silence la spécificité du savoir-faire technique requis par la

⁸⁵⁶ « neglected images ». Robert Arneson, cité par Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁸⁵⁷ « In 1961, more or less by accident, Arneson hit upon the blend of Funk and Pop art that was to become his trademark. » Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁸⁵⁸ « In terms of subject alone, these early ceramic pieces were 100 percent Pop, equaled only by the productions of Warhol or Oldenburg in the total banality of the everyday objects that inspired them. » Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁸⁵⁹ « They were handled, however, with a combination of expressionism and irony that was closer to the Neo-Dada of Rauschenberg and Johns. » Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 122.

céramique, ainsi que les connotations dont cette dernière est porteuse — dimension artisanale, art mineur, populaire, vernaculaire même — et qui sont en grande partie étrangères au travail de Rauschenberg et Johns.

Neal Benezra se montre beaucoup plus circonspect que Thomas Albright vis-à-vis de l'association des céramiques d'Arneson du début des années 1960 avec le Pop Art tel qu'il se développe alors à New York :

« L'utilisation par Arneson d'objets domestiques comme sujets de sa sculpture au début des années 1960 a engendré de nombreuses idées fausses, associant l'artiste au Pop Art de Claes Oldenburg, de Roy Lichtenstein et d'autres. En fait, toute relation n'était que tangentielle : l'interprétation par Arneson d'une cuvette de toilettes est plus expressive, dans un sens viscéral, que le *Soft Toilet* de 1966 d'Oldenburg. Pour Oldenburg et beaucoup de Pop artistes, le choix intelligent d'un objet pour une reconstruction artistique constituait une fin en soi, tandis qu'Arneson sélectionnait des objets ordinaires pour leur pouvoir d'allusion, en particulier une fois soumis à sa main ravageuse. »⁸⁶⁰

Comparant *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp et *Funk John* d'Arneson, des œuvres dont les « sujets » sont *a priori* très proches, Neal Benezra opère aussi une nette distinction entre la démarche du premier et celle du Californien. Selon lui, *Fountain*, en tant que ready-made, opère à un niveau strictement intellectuel, et ce mode de fonctionnement tout comme son apparence industrielle l'éloigne de l'expressivité de *Funk John*, plus proche du caractère organique des premiers *Ray Guns* (1959-1960) d'Oldenburg.

Il est vrai que l'œuvre d'Arneson, à partir de la fin des années 1960, comporte de moins en moins de « répliques » d'objets ordinaires, hormis des moulages de petits objets, réalisés à partir de 1968 en porcelaine recouverte de l'émail couleur vert

⁸⁶⁰ « Arneson's use of household objects as subjects for sculpture in the early 1960s engendered numerous misconceptions linking the artist to the Pop art of Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, and others. In fact, any relationship was tangential ; Arneson's interpretation of a toilet is more expressive in a visceral sense than Oldenburg's *Soft Toilet* of 1966. For Oldenburg and many Pop artists, the witty choice of an object for humorous artistic reconstruction provided an end in itself, while Arneson selected common objects for their allusive potential, particularly when submitted to his ravaging hand. » Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 26.

céladon utilisé dans les porcelaines de Chine, des briques en céramique⁸⁶¹, parfois estampillées à son nom, des tasses et des théières avec des appendices sexuels. À la fin des années 1960 et pour les trente ans qui vont suivre, l'œuvre d'Arneson consiste en une multiplication quasi compulsive d'auto-portraits en céramique vernissée plus ou moins grotesques — ce qui l'éloigne effectivement du Pop Art⁸⁶². Mais autour de 1965, il est clair que ses choix d'objets ordinaires, parfois triviaux, témoignent d'une volonté de double rupture : d'une part, avec l'Expressionnisme Abstrait, et d'autre part, avec le caractère artisanal, décoratif et utilitaire de la céramique.

Par ailleurs, nous pouvons tempérer l'opposition établie par Neal Benezra, en rappelant simplement que la dimension scatologique n'est pas du tout absente de *Fountain*. Ce fut précisément la principale raison — l'autre étant qu'il s'agissait d'un objet fabriqué ni par l'artiste ni sous sa direction — pour laquelle, en 1917, l'œuvre a été escamotée avant l'ouverture de la première exposition des Artistes Indépendants de New York. Il nous semble également réducteur de considérer que l'opération de reproduction de l'objet constitue « une fin en soi » dans le travail d'Oldenburg. Le catalogue d'objets hétéroclites qu'il prend pour modèle est surtout pour lui le support d'un jeu sans fin de transformation, de glissement d'une forme à une autre par retrait, ajout ou combinaison d'éléments d'un vocabulaire formel élémentaire. Quant aux connotations anthropomorphiques, scatologiques et sexuelles, elles s'expriment de manière on ne peut plus évidente, tant dans les *Ray Guns* que les grossiers objets en plâtre peint du *Store* ou les sculptures molles en tissu et vinyl rembourrés.

En définitive, l'itinéraire de Robert Arneson, bien qu'à contre-courant de beaucoup des artistes dont il est question ici, est intéressant car il témoigne de la façon dont des questions et des problèmes liés à un matériau et des techniques peuvent se

⁸⁶¹ Ces « briques » sont généralement associées à d'autres éléments, comme par exemple des assiettes dans *Plates with Sinkink Bricks*, 1969, céramique vernissée. L'œuvre ne figure pas dans le catalogue de la rétrospective de Des Moines en 1986, mais est reproduite in Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988, p. 283.

⁸⁶² Voir à ce sujet *Robert Arneson : Self-Reflections*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 14 février – 13 mai 1997. Cur. Gary Garrels & Janet Bishop ; essai par Jonathan Fineberg.

révéler déterminantes dans la constitution du propos d'un artiste. L'étudiant Arneson a été confronté aux difficultés de l'apprentissage et de la maîtrise des différentes techniques liées au travail de la céramique ; ses velléités de devenir un artiste l'ont fait se heurter non seulement aux conventions du goût, mais aussi à la tradition artisanale, comme le souligne Howard S. Becker :

« Cette nouvelle race d'artistes de l'artisanat élabore des critères nouveaux et résolument anti-utilitaires. Les seules formes de l'utilité qui les intéressent sont celles que définit leur monde l'art. C'est par exemple l'utilité d'une œuvre en tant qu'objet de contemplation esthétique, de collection et d'exposition, ou comme placement financier, mais certainement pas l'utilité pratique correspondant aux finalités et aux principes d'organisation d'autres mondes. Les artistes qui envahissent un artisanat veulent s'assurer que les objets qu'ils créent n'auront pas la destination habituelle. »⁸⁶³

Pour Becker, les œuvres d'Arneson jouent précisément de l'ambiguïté de leur identification à de la céramique ou à de la sculpture — trop « artistiques » pour être « seulement » de la céramique artisanale ; trop « artisanales » pour accéder au rang d'œuvre d'art :

« Pour qui connaît les conventions des deux disciplines, ces œuvres semblent plus proches de la céramique que de la sculpture proprement dite. Ce sont des objets farouchement anti-utilitaires, mais qui se présentent tout de même comme des poteries, avec le modelage grossier de leur matière et leur vernis fort peu discret. L'artiste joue à plein sur cette ambiguïté. »⁸⁶⁴

Enfin, l'affirmation par Arneson de son identité d'artiste est passée non seulement par cette rupture avec la tradition utilitaire de la céramique, mais aussi avec le goût dominant et les techniques acquises. C'est exactement ce qu'il exprime lorsqu'il évoque la période où, de retour en Californie en hiver 1968 après son séjour à New York, il enseigne à l'Université de Californie (Davis) et entend libérer ses étudiants « de l'impératif calviniste consistant à réaliser quelque chose d'utile »⁸⁶⁵ :

⁸⁶³ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988, (chapitre 9, « L'art et l'artisanat »), p. 281-282. (Édition originale, *Art Worlds*, The University of California Press, Berkeley, 1982).

⁸⁶⁴ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988, (chapitre 9, « L'art et l'artisanat »), p. 286. (Édition originale, *Art Worlds*, The University of California Press, Berkeley, 1982).

⁸⁶⁵ « ... from Calvinist obligation to make something useful », Robert Arneson cité in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 29.

« Ce qui était en train de se passer à Davis dans le domaine de la céramique était une petite révolution. Ma préoccupation, mon but en tant qu'enseignant, étaient de traiter la céramique comme un art, et cela signifiait que nous avions à nous occuper d'idées et de contenu. Je ne m'intéresse pas au processus dans le sens de la tradition artisanale. J'étais vraiment intéressé par la couleur, et en 1965 j'ai commencé à utiliser uniquement de l'argile blanche dans mes cours, de façon à ce que mes étudiants aient à envisager la céramique comme un processus pictural. »⁸⁶⁶

Ainsi, après avoir été, des années durant, une question centrale dans le processus de maturation de l'œuvre de Robert Arneson, le processus de fabrication, les possibilités techniques et les propriétés des matériaux n'interviennent plus que de façon contingente dans la constitution de l'objet ou de l'image élaborée par l'artiste.

C3.b) H.C. Westermann

C3.b1) La menuiserie-ébénisterie en tant que médium artistique

À la suite du passage qu'il consacre à l'étude des sculptures en céramique de Robert Arneson, Howard S. Becker écrit la chose suivante :

« On pourrait trouver des exemples analogues, d'objets et de discours, dans les domaines du tissage, de la verrerie, de l'ébénisterie ou de la mode. »⁸⁶⁷

L'œuvre de H.C. Westermann pourrait constituer l'un de ces exemples, tant elle semble reposer sur la maîtrise et le détournement à des fins non-utilitaires de matériaux, de techniques et de savoir-faire artisanaux — en particulier l'ébénisterie.

⁸⁶⁶ « What was going on in ceramics at Davis was a mild revolution. My concern, my purpose as a teacher, was to treat ceramics as an art and this meant we had to deal with ideas and content. I am not concerned with process in the craft tradition. I was really concerned with color and in 1965 I started using only white clay in my teaching so my students had to approach ceramics as a painting process. » Robert Arneson cité in Neal Benezra, *Robert Arneson, A Retrospective*, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986, p. 29.

⁸⁶⁷ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988, (chapitre 9, « L'art et l'artisanat »), p. 288. (Édition originale, *Art Worlds*, The University of California Press, Berkeley, 1982).

Dans l'essai du catalogue *New American Sculpture*, l'une des premières expositions importantes où figurent, en 1964, des œuvres de Westermann (aux côtés de celles de Lee Bontecou, John Chamberlain, Dick Higgins et Kenneth Price), Walter Hopps relève cette importance de l'aspect technique :

« Ces cinq artistes ont tous en commun la pratique d'un artisanat de haut niveau dans leurs média respectifs. (...) Westermann exécute des schémas explicatifs documentant les matériaux et les spécifications ajoutant à notre compréhension et assurant leur parfaite préservation. »⁸⁶⁸

En 1968, à l'occasion de la première rétrospective consacrée à l'œuvre de Westermann, Max Kozloff revient sur le fait que ses sculptures sont en effet des « objets », et des objets étranges, dont la signification énigmatique tient à une certaine forme de familiarité qui s'en dégage, combinée à la multiplication de signes et d'inscription d'origines diverses, autant qu'à la précision méticuleuse — obsessionnelle — de leur fabrication et de leur finition :

« ... les œuvres de Westermann trouvent leur source dans le registre des palais du rire, des jeux à un penny, des palais des glaces, des stands de tirs, des flippers, des bandes dessinées de science-fiction et d'horreur, et de l'art populaire américain. L'image récurrente du coffre de marin transforme tous ces argots « ploucs », galvaudés et racoleurs, en même temps qu'elle est transformée par eux. (...) Par la rigueur et le scrupule que manifeste chaque chose qu'il fait, Westermann nous convainc presque de la sainteté dans laquelle l'art doit être vu. Et cette conviction est confortée par des œuvres qui ressemblent souvent à des autels ou des reliquaires, d'une intensité singulièrement rigide. »⁸⁶⁹

⁸⁶⁸ « All of these five artists share in common the exercise of high craft in their diverse media. (...) Westermann executes comprehensive diagrams documenting the materials and specifications adding to our appreciation and insuring their exact preservation » Walter Hopps, *New American Sculpture. Bontecou, Chamberlain, Higgins, Price, Westermann*, catalogue de l'exposition, Pasadena Art Museum, 11 février – 7 mars 1964, non paginé.

⁸⁶⁹ « ... Westermann's works draw for their sources upon the idioms of the fun house, the penny arcade, the hall of mirrors, shooting galleries, pin ball machines, science-horror comics, and American folk art. Running through all these hayseed, corny, and hard-sell lingos, half transforming and half transformed by them, is the recurring image of the sailor's sea chest. (...) By the rectitude and scrupulousness of everything he does, Westermann convinces us almost of the sanctity in which art must be viewed. And this conviction is sustained in works that look often like altars or reliquaries, with an intensity that is singularly rigid. » Max Kozloff, « H.C. Westermann », in *H.C. Westermann*,

Cette attention portée par l'artiste sur la qualité de fabrication de ses sculptures, et le caractère d'objet de celles-ci sont des thèmes récurrents dans les écrits qui sont consacrés à l'œuvre de Westermann. L'importance du caractère d'objet — plutôt que de sculpture — de ses œuvres est très tôt relevée par Donald Judd, dans son compte-rendu de la première exposition personnelle de Westermann à la galerie Allan Frumkin à l'automne 1963⁸⁷⁰. Pour Judd, les sources surréalistes de ce travail sont évidentes, autant que l'est la nouveauté de ces objets :

« C'est tout aussi évident que ces objets sont quelque chose de nouveau. Je pense que le fait qu'il s'agisse d'objets a beaucoup à voir avec cela. »⁸⁷¹

Plus loin, parlant plus particulièrement d'une œuvre intitulée *A Rope Tree* (1963)⁸⁷², il s'attarde sur la qualité des détails de la fabrication :

« L'« arbre-corde » est fixé sur un socle bien fabriqué, poncé, laqué et vernis, sur lequel est inscrit le titre. L'arbre est constitué de contreplaqué laminé soigneusement travaillé. (...) Les œuvres sont très minutieuses. »⁸⁷³

C'est aussi sur ce caractère d'objet qu'insiste James Monte dans son essai « Bagless Funk » paru en 1967 dans le catalogue de l'exposition *American Sculpture of the Sixties*. James Monte précise en outre que ces objets sont en quelque sorte « chargés » :

catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 7.

⁸⁷⁰ « H.C. Westermann », exposition du 8 au 27 octobre 1963, Allan Frumkin Gallery, New York. Compte-rendu par Donald Judd, « In the galleries : H.C. Westermann », *Arts Magazine*, octobre 1963. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975 (2005), p. 99.

⁸⁷¹ « It is just as obvious that the objects are something new. I think that the fact they are objects has a lot to do with that. » Donald Judd, « In the galleries : H.C. Westermann », *Arts Magazine*, octobre 1963. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975 (2005), p. 99.

⁸⁷² *A Rope Tree*, 1963 (autres titres connus : *Knob* ; *The Rope Tree*. Contreplaqué marine en pin Douglas, pin, encre ; 159,4 x 75,6 56,2 cm.) Milwaukee Art Museum. Cat. rais. MCA 72.

⁸⁷³ « The rope tree is attached to a well-made, sanded and shellacked base, lettered with the title. The tree is made of carefully worked laminated plywood. (...) The pieces are very thorough. » Donald Judd, « In the galleries : H.C. Westermann », *Arts Magazine*, octobre 1963. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975 (2005), p. 99.

« Les œuvres de Westermann sont essentiellement des répertoires d'idées en trois dimensions. Pour expliquer davantage, il faut d'abord préciser que, dans son travail, la forme sculpturale en tant que produit fini n'est pas ce qu'il veut ou réalise. Westermann emploie ses talents d'amateur dans la fabrication des *choses*. »⁸⁷⁴

C'est sans doute Max Kozloff qui se montre le plus disert sur cette question de l'importance de la fabrication dans l'œuvre de Westermann et son goût pour la multiplication des détails :

« ... le sculpteur embellit chaque œuvre par des techniques qui bousculent pas mal le côté « plouc » et populaire, comme pour laisser une empreinte sûre et durable sur son art. Maximes et slogans, moqueurs, redondants, potaches, abondent dans sa production. Il aime pyrograver son nom ou des initiales diverses dans ses pièces. Il peut percer de trous, ou ponctuer de rivets, de clous ou de vis brillantes les surfaces de ses maisons de bois tape-à-l'œil et bohème. Des échelles permettent à ses soldats et ses figurines de grimper autour de ses chambres en miniature. Et partout apparaît sa fierté du travail bien fait : les surfaces poncées, affûtées, vernies ou polies, ajustées, chevillées, collées, stratifiées, soudées, et par-dessus tout, ostensiblement *faites à la main*, avec un savoir-faire inébranlable et sans faille. On pourrait aussi dire la même chose de son sens du rythme et de la rime visuelle — on hésite à appeler ça la composition — par lequel les motifs sont toujours centrés ou symétriques, concentriques, (avec acharnement, opiniâtré, implacablement) entaillés, filigrannés, striés, se conformant à des dispositions parallèles, sautant aux yeux. Il s'accroche à un sens intelligible de l'ordre plutôt qu'il ne crée la forme ; et il complète plutôt qu'il ne termine son travail. Il y a quelque chose de désespéré dans son travail ; quelque chose d'effrayé dans son espièglerie. »⁸⁷⁵

⁸⁷⁴ « Essentially Westerman's pieces are three-dimensional repositories of ideas. To explain further one must begin by noting that sculptural form as an end product in his work is not what he wants or achieves. Westermann employs a hobbyist's attitude about making *things*. » James Monte, « Bagless Funk », in *American Sculpture of the Sixties*, catalogue de l'exposition (Maurice Tuchman ed.), Los Angeles County Museum of Art, 28 avril – 25 juin 1967 ; Philadelphia Museum of Art, 15 septembre – 29 octobre 1967, p. 35.

⁸⁷⁵ « ... the sculptor spruces each work with techniques that smack rather much of the homey and folksy, as if to lend a secure and durable imprimatur to his art. Mottos and slogans, facetious, redundant, Boy Scoutish, abound in his production. He likes to iron-burin his name or various initials into his pieces. He may perforate with holes, or punctuate with rivets, nails, and shiny screws, the surfaces of his gaudy and rakish wooden houses. Ladders enable his soldiers and figurines to climb around his miniature rooms. And everywhere there is his pride in the well-made : the sanded, honed, varnished or polished surfaces, joined, dowelled, soldered, laminated, welded together, and above all,

Dans l'essai qu'il consacre en 2007 à Westermann, Michael Rooks évoque lui aussi « son obsession du métier, du processus et des matériaux », son « éthique du travail », « l'importance qu'il attribue au « fait-main » », ou encore « son insistance résolue sur l'authenticité des objets, leur forme et leur matérialité »⁸⁷⁶.

C3.b2) Une formation et un parcours atypiques

À la différence de Robert Arneson, dont les années de jeunesse et le parcours académique, bien documentés, éclairent son parcours et son œuvre, les années de formation et les premières influences de Westermann, né à Los Angeles en 1922, se caractérisent surtout par des allers-retours entre carrière militaire et retours à la vie civile. Il semble que les aptitudes techniques de Westermann dans le travail du bois ont été acquises au cours de la réalisation de chantiers de rénovation de bâtiments, à partir de 1952, alors qu'il a quitté le service actif dans la Marine. À cette époque, il reprend les cours à la School of The Art Institute of Chicago, au sein du Fine Art Program, où il a auparavant, en 1947, étudié les arts graphiques et appliqués grâce au G.I Bill. Un atavisme familial est aussi à l'origine de son goût pour le travail bien fait :

« En plus de l'amélioration de la qualité de son éducation, qu'il a poursuivie avec l'aide de ses allocations de vétéran pendant deux périodes à la School of The Art Institute of Chicago, Westermann avait un profond respect pour la perfection et le fait d'être méticuleux dans l'exécution de n'importe quel projet — des priorités que son

ostentatiously, *done by hand*, with unflinching and never failing craft. The same might be said, too, for his sense of visual rhythm and rhyme — one hesitates to call it composition — in which patterns are always centered or symmetrical, concentric, relentlessly notched, filigreed, striated, adhering to the most self-evident and parallel dispositions. He *holds on* to an intelligible sense of order rather than creates form ; and he completes rather than finishes his work. There is something desperate in his labor ; something frightened in his playfulness. » Max Kozloff, « H.C. Westermann », in *H.C. Westermann*, Los Angeles County Museum of Art. 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 8.

⁸⁷⁶ « his fixation on craft, process, and materials » ; « work ethic » ; « the importance Westermann invested in the hand-made » ; « his dogged insistence on the truthfulness of objects, their form and their materiality », Michael Rooks, « Earnest works », in *H.C. Westermann. Selected Works*, catalogue de l'exposition, 13 septembre – 3 novembre 2007, Zwirner & Wirth Gallery, New York, non paginé.

grand-père maternel, George Bloom, semble lui avoir inculquées à travers ses petites boîtes et d'autres exemples de travail du bois, dont certains sont toujours restés dans la famille Westermann. »⁸⁷⁷

D'autres éléments biographiques expliquent les références récurrentes, mentionnées plus haut, à l'univers des fêtes foraines, des jeux et de l'art populaire⁸⁷⁸. Au milieu des années 1950, après avoir servi dans les Marines au cours de la Seconde Guerre Mondiale puis en Corée, il vit à Chicago. Il semble y exercer divers métiers, dans des domaines sans rapport les uns avec les autres : constructeur spécialisé dans la rénovation des corniches architecturales, concierge, ou encore, plus insolite, acrobate et trapéziste amateur. Voulant devenir artiste, les revenus de ses différents emplois lui permettent de mener à bien ses études à l'Art Institute of Chicago. Ces dernières portent rapidement leurs fruits, puisqu'il obtient son M.F.A. en 1954, expose ses peintures la même année au National College of Education, Wilmette (Illinois), et réalise sa toute première sculpture, *The City*⁸⁷⁹. Une première exposition en solo en 1956 présente un ensemble de sculptures à la Rockford College Art Gallery, Rockford (Illinois), et c'est à cette époque qu'il rencontre le marchand Allan Frumkin. Ce dernier l'inclut d'abord dans une exposition de groupe dans sa galerie

⁸⁷⁷ « In addition to an enhanced of the value of education, which he pursued with the help of his veteran's benefits during two periods at The School of The Art Institute of Chicago, Westermann had an intense regard for thoroughness and meticulousness in the execution of any project — priorities that his maternal grandfather, George Bloom, seems to have impressed upon him with his small boxes and other woodworking projects, some of which remain in the Westermann family. » Dennis Adrian, « H.C. Westermann's Sculptures, 1954-1981 : Fragments of a Critical Introduction », in Michael Rooks et Lynne Warren, *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition (30 juin – 23 septembre 2001) Museum of Contemporary Art, Chicago & *Catalogue Raisonné of Objects*. Essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren. Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc. , Publishers, 2001, p. 38.

⁸⁷⁸ Pour une chronologie biographique très détaillée, voir Michael Rooks et Lynne Warren, *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition (30 juin – 23 septembre 2001) Museum of Contemporary Art, Chicago & *Catalogue Raisonné of Objects*. Essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren. Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc. , Publishers, 2001.

⁸⁷⁹ *The City*, 1954 ; cf. *Catalogue Raisonné of Objects*, Museum of Contemporary Art, Chicago, # 1.

de Chicago, puis lui consacre une exposition personnelle en 1958⁸⁸⁰. À Chicago, l'environnement culturel des artistes est très différent de celui des Californiens et des New-Yorkais ; il est marqué par la présence, au Field Museum, de l'art primitif, ainsi que d'œuvres de Dubuffet, Ensor, Bacon, Matta, Cornell et des expressionnistes allemands⁸⁸¹. En 1949, à l'Art Institute of Chicago, il visite à plusieurs reprises l'exposition *20th-Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection*, qui comporte notamment, parmi nombre de chefs-d'œuvre de l'art moderne, beaucoup d'œuvres de Marcel Duchamp. Michael Rooks signale également l'admiration que porte Westermann envers le sculpteur Elie Nadelman qui, à partir des années 1930, introduit dans son œuvre d'obédience néo-classique des éléments issus de la culture populaire américaine⁸⁸².

⁸⁸⁰ Max Kozloff, « H.C. Westermann », in *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 10. Allan Frumkin ouvrira une seconde galerie, à New York, l'année suivante.

⁸⁸¹ Max Kozloff, « H.C. Westermann », in *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 11.

⁸⁸² Elie Nadelman, sculpteur américain d'origine polonaise (1882-1946). En Europe jusqu'au milieu des années 1920, son style figuratif est marqué par le néo-classicisme. Après son installation aux États-Unis en 1927 et son mariage avec une collectionneuse d'art populaire, son style, au demeurant inconstant, combine une facture néo-classique, des sujets populaires (danses de cabaret), et des techniques issues de l'art populaire et du folklore américain (polychromie et papier-mâché). Westermann a dédié deux sculptures à cet artiste mort dans une relative obscurité : *Rosebud*, 1963 (pin Douglas, miroir, cuivre, encre, et patins en caoutchouc ; 61,6 x 50,2 x 23,5 cm.) Collection Museum of Contemporary Art, Chicago. Cat. rais. MCA 85 ; et *Homage to American Art (Dedicated to Elie Nadelman)*, 1966 (pin Douglas, cendres, plomb moulé, et ancien manche de pelle ; 122,6 x 45,7 x 46,4 cm.) Alan and Dorothy Press Collection, Chicago. Cat. rais. MCA 153. L'œuvre figurait dans l'exposition chez Zwirner & Wirth (New York) en 2007. Dans son compte-rendu, le critique Mario Naves, du *New York Observer* — qui ne semble d'ailleurs pas compter parmi les admirateurs de Westermann — la considère comme la plus belle œuvre de l'exposition. Celle-ci, selon lui, « claironne la relation de Westermann à l'un de ses héros. Les sculptures élégantes, raffinées et stylisées de Nadelman pourraient sembler être des anathèmes pour l'esthétique de « mâcheur de cigares » de Westermann. Mais il connaissait Nadelman, et l'appréciait en tant que camarade dévoué à l'art populaire et praticien au savoir-faire impeccable. Comment *Homage to American Art*, une sphère de bois fixée à un ancien manche de pelle suspendu à une armature en forme de potence, rend exactement hommage à Nadelman est une bonne question. Tout de même, son instrument ridiculement peu pratique concentre le problème, bien qu'il tourne autour du pot sur la pointe des pieds. C'est autant un panégyrique profondément senti qu'un hommage impénétrable. » (« *Homage*

Westermann est donc surtout confronté à des figures « excentriques » par rapport au *mainstream* moderniste qui domine la scène new-yorkaise. Ceci a sans doute contribué à la singularité du mode d'expression et de l'iconographie spécifique que l'artiste met en place dès le milieu des années 1950, comme le souligne Walter Hopps :

« La sculpture de Westermann s'est développée sur les bases formelles de l'art abstrait, mais révèle cependant un usage incisif de métaphores visuelles d'une variété fantastique et surprenante. Westermann semble apparenté au Surréalisme, aux tendances du caprice ironique et à la fantaisie déconcertante de la tradition romantique, mais il opère avec une connaissance intuitive et existentielle du vernaculaire américain. »⁸⁸³

En effet, l'œuvre de H.C. Westermann est également nourrie par le goût de l'artiste pour la culture populaire, et par le contexte social et politique de Chicago — plus proche des convictions politiques des « cols bleus » que des milieux intellectuels —, puis par le contexte politique particulièrement riche et agité de l'Amérique des années 1960 (Guerre du Vietnam, lutte pour les Droits Civiques...) envers lequel son œuvre est truffée d'allusions critiques :

« Il s'est physiquement positionné à la périphérie de New York, où il a maintenu une pratique disciplinée et traditionnelle de l'atelier, mais s'est aussi tenu sur un terrain philosophique hors du courant dominant. Son personnage simple, anti-intellectuel, nourri par l'humanisme des cols bleus du Chicago des années 1950, a tellement

to American Art) trumpets Westermann's relationship to one of his heroes. Nadelman's stylized, urbane and elegant sculptures would seem anathema to Westermann's cigar-chomping aesthetic. But he knew Nadelman, and loved him, as a fellow devotee of folk art and practitioner of impeccable craft. How exactly *Homage to American Art*, a wooden sphere attached to an antique shovel handle suspended from a gallowslike armature, honors Nadelman is a good question. All the same, its ridiculously impractical instrument concentrates definition even as it tiptoes around it. It's as much a deeply felt eulogy as it is an inscrutable homage. ») Mario Naves, « H.C. Westerman », *The New York Observer*, 23 octobre 2007. Source : <http://mnaves.wordpress.com/2007/10/23/2503/> (consultée le 25 juillet 2011).

⁸⁸³ « Westermann's sculpture developed with formal disciplines of abstract art, and yet revealed an incisive use of visual metaphor of fantastic and surprising variety. Westermann would seem to relate to Surrealism and the strains of ironic whimsy and unnerving fantasy of the romantic tradition, but he operates with an intuitive, existential grasp of American vernacular. » Walter Hopps, *New American Sculpture. Bontecou, Chamberlain, Higgins, Price, Westermann*, catalogue de l'exposition, Pasadena Art Museum, 11 février – 7 mars 1964, non paginé.

éloigné Westermann de l'avant-garde de New York que pour sa première apparition au MoMA, le critique John Canaday l'a appelé « un invité arrivé dans un costume de clown pour une soirée costumée, avec quarante ans de retard. » Cela le rendait cependant plus proche des jeunes artistes de Bay Area et de Los Angeles, où une polinisation croisée des mouvements *underground* et de la culture *pop* dominante avait engendré un monde de l'art alternatif mais parallèle, où l'art se mêlait avec l'industrie, aboutissant au mouvement ainsi dénommé *Finish Fetish*. Les œuvres de Westermann du début des années 1960 anticipent l'obsession du mouvement *Finish Fetish* pour la maîtrise du « métier » et les surfaces lisses. *The Silver Queen* (1960)⁸⁸⁴ et *Swingin' Red King* (1961)⁸⁸⁵, avec leur peinture métallique et couleur de pomme d'amour, auraient très bien pu être produites dans le milieu de la « Kandy Apple Kar Kulture⁸⁸⁶ » de Los Angeles. »⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ *The Silver Queen*, 1960 (pin, contreplaqué, moulures en pin, tube et turbine d'extraction en acier galvanisé, éléments en fer, peinture laquée, et laque alkyde aluminium ; 202,6 x 52,9 x 53,7 cm). Collection privée, Londres. Cat. rais. MCA 49.

⁸⁸⁵ *Swingin' Red King*, 1961 (autre titre : *Red King*. Pin, moulures en pin, contreplaqué, et peinture laquée ; 212,7 x 74,3 x 63,5 cm ; Collection privée, Londres. Cat. rais. MCA 56.

⁸⁸⁶ L'expression « Kandy Apple Kar Kulture » renvoie au goût californien pour un type de finition particulièrement clinquante de peinture automobile, ressemblant beaucoup à la surface brillante d'une pomme caramélisée, et obtenue en appliquant une couche de vernis transparent sur une couche de couleur métallisée — généralement un rouge vif. Une chanson intitulée *Candy Apple Red Impala* a même été enregistrée en 1962 par le groupe rock *Little E and the Mello-Tone Three* (Falco Records), et le fabricant de guitare Fender a introduit cette couleur à partir de 1963 pour la personnalisation des modèles de guitares électriques *Stratocaster* et *Telecaster* — couleur qui est par la suite devenue l'une des plus populaires parmi la gamme proposée.

⁸⁸⁷ « He positioned himself physically on the periphery of New York, where he maintained a disciplined, traditional studio practice but also staked philosophical turf outside the mainstream. His homespun, anti-intellectual persona, nourished by the blue-collar humanism of 1950s Chicago, so distanced Westermann from the New York vanguard that upon his MoMA debut, the critic John Canaday called him « a guest who arrived in a clown suit, forty years late for a costume party. » Yet it brought him closer to young artists of the Bay Area and Los Angeles, where a cross-pollination of underground movements and mainstream pop culture gave rise to an alternative but parallel art world where art fused with industry, resulting in the so-called Finish Fetish movement. Westermann's work of the early 1960s presaged the Finish Fetish obsession with craftsmanship and slick surfaces. *The Silver Queen* (1960) and *Swingin' Red King* (1961) -, with their metallic and candy apple paint jobs, could very well have been produced in the milieu of the « Kandy Apple Kar Kulture » of L.A. » Michael Rooks, « Earnest works », *H.C. Westermann. Selected Works*. Catalogue de l'exposition, 13 septembre – 3 novembre 2007, Zwirner & Wirth Gallery, New York, non paginé.

C3.b3) Westermann, ébéniste « Finish Fetish » ?

Cet effet de « glaçage » de la surface est rendu plus manifeste encore dans une série de petites sculptures en bois polychrome, réalisées au début des années 1960⁸⁸⁸, dont *Exotic Garden* (1962)⁸⁸⁹ est exemplaire. La forme de ces œuvres évoque des structures végétales — cactus ou plantes étranges — associées par petits groupes ou isolées sur de petits socles de bois tantôt arrondis, moulurés et peints (c'est le cas d'*Exotic Garden*), tantôt rectangulaires, soigneusement assemblés et vernis. *Exotic Garden* figure effectivement un paysage en miniature, puisqu'au pied des deux « plantes », le socle présente une légère excroissance à l'intérieur de laquelle est serti un petit miroir circulaire pouvant figurer un plan d'eau. La surface du socle et des « plantes », aux formes ondulantes et charnues, est recouverte de couleurs produisant un effet marbré parodiant les coulures et drippings de l'Expressionnisme Abstrait, ce qui accentue l'étrangeté de l'ensemble — le procédé semblant aussi sophistiqué que son résultat se situe à la limite du plus élémentaire mauvais goût. Westermann a expliqué le procédé utilisé, qui ressemble beaucoup à celui utilisé pour colorer du papier « à la cuve », dans une lettre à sa sœur, en 1962 :

« Je m'en suis finalement sorti et j'ai juste terminé une nouvelle pièce, plutôt grande (le *Jardin Exotique (avec étang)*) que j'ai « marbrée » et dont je suis assez enthousiasmé. Après avoir fabriqué les trois parties de cette pièce, je les ai laquées en blanc, puis j'ai pris des émaux rouges, jaunes et bleus et en ai versé un peu à la surface de l'eau dans un bassin — ils flottent à la surface, se mélangent et forment des motifs magnifiques. Et alors je souffle aussi légèrement pour aider la formation des motifs, puis je prends une forme et la roule à 360° sur la peinture. L'action de l'eau fait adhérer la peinture plus fortement aux formes et crée une surface très intéressante et permanente. J'ai expérimenté cette technique pendant plus d'un an et j'ai fait 8 pièces avec. La technique a constitué « des moyens pour une fin », pas une

⁸⁸⁸ Max Kozloff, « H.C. Westermann », in *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 12.

⁸⁸⁹ *Exotic Garden*, 1962 (pin, contreplaqué laminé, miroir, peinture laquée ; 67 x 81,3 x 55,9 cm.). The Henry and Gilda Buchbinder Family Collection, Chicago. Cat. rais. MCA 63.

fin en soi. D'une façon ou d'une autre cette technique a bénéficié à l'idée que j'ai eue. »⁸⁹⁰

Ce procédé est présent de manière récurrente dans les œuvres de cette période, et il est à nouveau utilisé dans des œuvres plus tardives, comme *Texas Cactus* (1979-80)⁸⁹¹, qui ne présente qu'une seule « plante » couverte d'un glaçage marbré, mais posée sur un socle carré en bois vernis, sur l'un des côtés duquel est inscrit le titre en lettres capitales.

Cette attention aux procédés de finition de la surface des sculptures participe d'un intérêt plus global pour la sophistication de savoir-faire rares ou tombés en désuétude, ainsi que l'a souligné Dennis Adrian :

« Sa dévotion pour le « métier » — principalement le travail du bois, mais qui s'est étendu au travail du métal, du verre et d'autres matériaux — a quelque chose de la pureté de cœur et d'esprit des Shaker à ce sujet. Son attachement à certaines méthodes de travail du bois, comme la menuiserie et la stratification, et sa reconnaissance de la nature belle et expressive de toutes sortes d'essences de bois le relie aux artisans américains d'une autre époque. Non seulement Westermann était ardemment engagé pour la préservation du bois comme ressource naturelle,

⁸⁹⁰ « I finally got off the ground & just finished a new rather large piece (Exotic Garden (with pond)) which I « marbleized » and am pretty excited about. After I made the three parts of this piece I enameled them with white then I took red, yellow & blue enamels and poured a little on the surface of the water in the tub — they float on the surface & fuse together and form magnificent patterns. And I blow lightly then too to help make the patterns, then I take a form and roll them 360° over the paint. The action of the water makes the paint adhere more greatly to the forms & creates a very interesting & permanent surface. I have been experimenting for over a year with this technique & have done 8 pieces with this. The technique has been a 'means to an end' not an end in itself. Somehow this technique has helped the idea I have had. » Lettre de H.C. Westermann à sa sœur, 9 juillet 1962, in Michael Rooks et Lynne Warren, *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition (30 juin – 23 septembre 2001) Museum of Contemporary Art, Chicago & *Catalogue Raisonné of Objects*. Essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren. Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc. , Publishers, 2001, p. 249.

⁸⁹¹ Michael Rooks, « Earnest works », *H.C. Westermann. Selected Works*. Catalogue de l'exposition, 13 septembre – 3 novembre 2007, Zwirner & Wirth Gallery, New York, non paginé. *Texas Cactus*, 1979-80 (contreplaqué en pin Douglas, pin d'Orégon, peinture laquée, Masonite, arbuste ; 143,8 x 52,1 x 60 cm.) Collection James Corcoran, Los Angeles. Dans le catalogue raisonné, l'œuvre est localisée dans la Collection Alan and Dorothy Press, Chicago ; l'exposition chez Zwirner & Wirth étant postérieure de quelques années à l'édition du catalogue raisonné, l'œuvre a vraisemblablement été vendue entre temps. Cat. rais. MCA 135/ HCW 304.

mais il a aussi participé au maintien de compétences et de métiers presque disparus, prologuant les traditions du mobilier américain des dix-huit et dix-neuvième siècles, des jouets, des maquettes d'architecture et des charpentiers de marine, des outils, des modèles brevetés, et d'autres objets parfois anonymes mais singuliers. Pourtant cette sensibilité dépasse l'allusion vernaculaire, dans la mesure où Westermann était capable de fabriquer des objets directs, simples qui atteignent les plus grandes sophistications et subtilités. »⁸⁹²

Le profond attachement de l'artiste aux savoir-faire traditionnels et à un haut niveau de qualité d'exécution ne lui interdit cependant pas de faire preuve d'une liberté s'exprimant au travers de « gestes » qui sembleraient sans aucun doute irrévérencieux, voire sacrilèges, à tout bon artisan respectueux des conventions de son métier. Certaines œuvres en témoignent : la « boîte » intitulée *28 Years Bad Luck* (1964)⁸⁹³ est assemblée avec le plus grand soin ; des rainures sont ménagées afin que les vitres et les miroirs s'y glissent parfaitement ; mais les miroirs en question sont brisés, rompant volontairement la perfection de l'objet. Un exemple plus significatif est fourni par *Death Ship Run Over by a '66 Lincoln Continental* (1966)⁸⁹⁴, le premier des *death ships* à être enchâssé dans une vitrine, et où sont associés de façon saisissante savoir-faire traditionnel et geste néo-dada :

⁸⁹² « His devotion to craft — principally woodworking but extending to work with metal, glass, and other materials — has something of a Shaker purity of heart and spirit about it. His dedication to certain methods of woodworking, such as joinery and lamination, and his appreciation of the beautiful and expressive nature of all kinds of wood link him to American craftsmen of an earlier era. Not only was Westermann ardently committed to preserving wood as a natural resource, he also did his part to maintain nearly lost skills and crafts, carrying on the traditions seen in eighteenth- and nineteenth-century American furniture, toys, builder's and shipwright's models, tools, patent models, and other sometimes anonymous but idiosyncratic objects. Yet this sensibility transcends vernacular allusion, as Westermann was able to make direct, simple objects that achieve great sophistication and subtlety. » Dennis Adrian, « H.C. Westermann's Sculptures, 1954-1981 : Fragments of a Critical Introduction », in Michael Rooks et Lynne Warren, *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition (30 juin – 23 septembre 2001) Museum of Contemporary Art, Chicago & *Catalogue Raisonné of Objects*. Essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren. Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc. , Publishers, 2001, p. 37.

⁸⁹³ *28 Years Bad Luck*, 1964 (pin, miroirs brisés, verre plat, patins de caoutchouc ; 34,6 x 34,3 x 24,1 cm.) Collection Richard Brown Baker, New York. Cat. rais. MCA 93.

⁸⁹⁴ *Death Ship Run Over by a '66 Lincoln Continental*, 1966 (Pin, verre plat, billets de banque, cuivre, encre, mastic ; 39,7 x 82,6 x 29,8 cm.) Collection Ann Janss, Los Angeles. Cat. rais. MCA 159.

« L'artiste a sculpté le bateau dans du pin et l'a vissé à un socle tapissé de billets américains d'un dollar. Il a ensuite roulé sur la pièce avec la nouvelle Lincoln Continental appartenant à son beau-père Leaster Beall Senior, et dont il avait encre l'un des pneus. Le processus et le résultat rappellent une collaboration entre Robert Rauschenberg et John Cage intitulée *Automobile Tire Print* (« empreinte de pneu automobile », 1949) : Rauschenberg guidait Cage pour conduire sa Ford Modèle A avec un pneu encre sur toute la longueur d'un morceau de papier de vingt-deux pieds (environ 6,70 m.). »⁸⁹⁵

C3.b4) Populaire plutôt que « Pop »

L'attention portée à la qualité de « fini » de la surface des œuvres de Westermann, les sources populaires et vernaculaires de son art et l'omniprésence, dès le milieu des années 1950, de symboles (étoiles, crânes, ancres de marine), de signes (points d'exclamation), de titres et de slogans sont autant d'éléments qui peuvent également inciter à établir un rapprochement entre son œuvre et les productions ultérieures du Pop Art. Cependant, écrit Max Kozloff :

« ... s'il est évident que les artistes Pop se sont bien plus tard approprié les images et les procédés publicitaires pour des raisons formelles et stylistiques, Westermann montre un attachement envers son argot piquant et enfantin juste pour ce qu'il est. »⁸⁹⁶

⁸⁹⁵ « The artist carved the ship from pine and screwed it to a base papered with U.S. dollar bills. He then drove over the piece in his father-in-law, Leaster Beall, Sr.'s, new Lincoln Continental, one tire of which he had inked. The process and result recall a collaboration between Robert Rauschenberg and John Cage titled *Automobile Tire Print* (1949) : Rauschenberg directed Cage to drive his Model A Ford with an inked tire along a twenty-two-foot length of paper. » « Chronology », in Michael Rooks et Lynne Warren, *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition (30 juin – 23 septembre 2001) Museum of Contemporary Art, Chicago & *Catalogue Raisonné of Objects*. Essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren. Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc. , Publishers, 2001, p. 292.

⁸⁹⁶ « if it is obvious that the Pop artists had much later aped commercial images and processes for stylistic ad formal reasons, Westermann exhibits a fondness for his salty and juvenile argot for its own sake. », Max Kozloff, « H.C. Westermann », *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 8.

En effet, l'une des caractéristiques qui distingue l'œuvre de Westermann de celles de Pop artistes — outre son antériorité sur le « mouvement » proprement dit — est que les images, symboles et signes qu'il se réapproprie proviennent pour l'essentiel de la culture populaire, et non de la *pop culture* : c'est-à-dire qu'il emprunte davantage au folklore et au vernaculaire (fêtes foraines, imagerie marine) qu'à la culture de masse véhiculée par la publicité, le cinéma et les *comics*. De même, les sculptures-objets de Westermann n'ont pas l'efficacité immédiate et publicitaire du Pop Art — qu'elles ne visent d'ailleurs pas. L'artiste ne semble manifester aucun intérêt particulier pour les « nouveaux matériaux » (matières plastiques, résines, laques automobiles, etc...), mais s'en tient au contraire au bois — dont il emploie une grande variété d'essences, et qu'il vernit plus fréquemment qu'il n'en peint la surface — et à divers métaux (plomb, bronze, tôle galvanisée, fer) en général employés sous forme de petits éléments décoratifs. Aucune de ses œuvres ne semble vouloir revendiquer une quelconque appartenance à cette forme de « modernité » dont l'industrie et la publicité sont les vecteurs les plus puissants dans les Etats-Unis des années 1950-1960. Au contraire, l'œuvre de Westermann est, pour Max Kozloff :

« ...une extraordinaire vision pré- ou même anti-industrielle, mais elle ne célèbre pas non plus pour autant les plaisirs simples de l'existence maritime. »⁸⁹⁷

À l'ère de la production à la chaîne, du design industriel et du développement des stratégies de marketing, les sculptures-objets de Westermann affichent tous les signes du travail bien fait de l'artisan humble, dont le modèle de savoir-faire et de minutie s'incarne dans l'artisanat développé par les Shakers au XIX^{ème} siècle. Ces œuvres s'inscrivent ainsi fortement dans une certaine américanité, nostalgique, fantasmée, folklorique, voire régionaliste, qui ne fait pas d'elles des productions rétrogrades à l'ère de la standardisation, de la chaîne d'assemblage et des matières plastiques, mais semblent au contraire renforcer leur pouvoir interrogatif et critique. Car Westermann y dissémine les bribes d'un langage crypté, pleins d'allusions humoristiques et lugubres à son époque — en particulier à la guerre, à la contrainte,

⁸⁹⁷ « It is an extraordinary pre- or even anti-industrial vision, but it does not, for all that, celebrate the simple pleasures of maritime existence either. » Max Kozloff, « H.C. Westermann », *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 7.

à l'enfermement et à la mort⁸⁹⁸. Y sont récurrentes les formes de maquettes de navires⁸⁹⁹, de coffrets⁹⁰⁰, de reliquaires⁹⁰¹, de tiroir, de cages, de maisons⁹⁰², de nœuds⁹⁰³, de chaînes, ce qui fait dire à Michael Rooks, à propos de ces œuvres :

« Elles sont toutes des contenants — des corps, des vaisseaux, des boîtes — pour tous les aspects intangibles de l'être. »⁹⁰⁴

Cette combinaison complexe d'éléments iconographiques, de références autobiographiques et vernaculaires, et d'un savoir-faire artisanal poussé rendent l'œuvre de Westermann particulièrement difficile à situer dans le paysage artistique américain des années 1960 :

⁸⁹⁸ Max Kozloff, « H.C. Westermann », *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 4. Engagé dans la Marine au cours de la Seconde Guerre Mondiale, Westermann a assisté, à bord du porte-avions *USS Enterprise*, aux attaques – suicides des kamikazes japonais.

⁸⁹⁹ *Death Ship of No port*, 1957 (autres titres : *Ghost Ship*, *Symbol*. Pin, cuivre, toile, fil de fer et peinture ; 61,6 x 77,5 x 9,2 cm.) Collection Museum of Contemporary Art, Chicago, don de John F. Miller, Chicago. Cat. rais. MCA 29 ; *Death Ship Run Over by a '66 Lincoln Continental*, 1966 (Pin, verre plat, billets de banque, cuivre, encre, mastic ; 39,7 x 82,6 x 29,8 cm.) Collection Ann Janss, Los Angeles. Cat. rais. MCA 159 ; *Death Ship of No Port With a List*, 1969 (autre titre : *Redwood Death Ship*. Boîte contenant une maquette de bateau ; acajou, pin, pin Douglas, noyer, ébène, cuir, cuivre, corde, laiton ; dimensions totales 27,9 x 98,7 x 30,2 cm. Collection James Corcoran, Los Angeles (Cf. catalogue de l'exposition à la galerie Zwirner & Wirth, 2007. Dans le catalogue raisonné de 2001, l'œuvre figure dans la Collection Billy Copley, New York). Cat. rais. MCA 198.

⁹⁰⁰ *Imitation Knotty Pine*, 1966 (pin, pin nouveaux, cuivre ; 31,8 x 52,7 x 33 cm.), Collection Sharon and Thurston Twigg-Smith, Honolulu. Cat. rais. MCA 157.

⁹⁰¹ *Great Mother Womb*, 1957 (pin, contreplaqué laminé, verre, bronze, acier, fer, vis en laiton ; 189,5 x 66 x 66 cm.) Collection Michael F. Marmor, Stanford, Californie. Cat. rais. MCA 16.

⁹⁰² *Mad House*, 1958 (pin, contreplaqué, verre, cuivre, feuille de métal galvanisé, peinture-laque, petit soldat de plomb, papier découpé, miroir, et un penny américain ; 96,8 x 44,5 x 53,3 cm. Dimension base comprises : 176,8 x 60,3 x 64 cm.) Collection Museum of Contemporary Art, Chicago, don Joseph & Jory Shapiro. Cat. rais. MCA 36.

⁹⁰³ *The Big Change*, 1963-64 (autres titres : *The Knot*, *the Square Knot*. Contreplaqué marine en pin Douglas, encre ; 191,5 x 51,4 x 51,4 cm.) Collection Billy Copley & Patricia L. Brundage, New York. Cat. rais. MCA 73.

⁹⁰⁴ « They're all containers — bodies, vessels, boxes — for all the intangible aspects of being. » Michael Rooks, « Earnest works », *H.C. Westermann. Selected Works*. Catalogue de l'exposition, 13 septembre – 3 novembre 2007, Zwirner & Wirth Gallery, New York, non paginé.

« Un critique social, un obsessionnel, un artiste « funk », un Néo-surréaliste, toutes ces appellations semblent pertinentes par intermittence, mais manquent d'un ciment esthétique essentiel. Aucune de ces idées sans vécu n'est le moins du monde incompatible avec l'habileté manuelle la plus sophistiquée. Aucun de ces dispositifs prosaïques n'exclut une extraordinaire imagination dans les effets. »⁹⁰⁵

Il ne faudrait pas omettre ici le fait que l'œuvre de Westermann — bien que l'artiste soit né à Los Angeles — est découverte par les jeunes artistes de la Côte Ouest, à en 1962 à la faveur d'une exposition personnelles que lui consacre la Dilexi Gallery (créée par Walter Hopps et James Newman). On imagine fort bien l'intérêt que ces objets énigmatiques extrêmement bien fabriqués et aux surfaces parfaitement polies a pu susciter auprès de ceux dont le travail, marqué par une obsession pour la qualité de fini des surfaces, est bientôt qualifié de style *Finish Fetish*. Exemplaires de cette difficulté de classification sont les « boîtes » que Westermann réalise au début des années 1960, et que Max Kozloff décrit ainsi :

« Durant deux années, en 1963 et 1964, Westermann, peut-être excité par les associations merveilleuses qui avaient infiltré son art auparavant, produisit la séquence la plus intégrée et subtile de ses créations : un ensemble de dix boîtes à miroirs. *Eclipse #1* et *#2* jouent de miroirs feuilletés aux motifs « planétaires » centrés et de leurs « ombres » projetées l'une contre l'autre sur les plans parallèles de verre. Grâce aux reflets dans les miroirs, Westermann attire le spectateur avec plus de force qu'auparavant dans son monde, mais seulement pour découvrir des illusions, des vides, des transparences. L'étagement, le chevauchement de ces réseaux de miroirs font appel aux mêmes méthodes que les sculptures de contreplaqué stratifié, avec cette fois une finition argentée. »⁹⁰⁶

⁹⁰⁵ « A social critic, an obsessive, a « funk » artist, a Neo-Surrealist, all these labels seem intermittently relevant, but lack an essential aesthetic stickum. None of is callow conceptions is in the least incompatible with the most sophisticated manual skill. None of his prosaic devices precludes an extraordinary fantasy of effect. » Max Kozloff, « H.C. Westermann », *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 12.

⁹⁰⁶ « Within two years, 1963 and 1964, Westerman, perhaps kindled by some of the heavenly associations that had filtered earlier into his art, produced the most integrated and subtle sequence of his creations : a set of ten mirror boxes. *Eclipse #1* and *#2* play « planetary » layered, centered mirrors and their « shadows » off against each other in parallel glass planes. By means of the mirror reflections, Westermann draws the spectator more forcefully than at any previous time into his world, but only to discover false illusions, voids, transparencies. The stepped, overlapped arrangement of these mirror grids recall the same methods, but now silvered over, of the laminated plywood

Alors que son œuvre antérieure tendrait à la rapprocher des Néo-Dadas, ou des Néo-Surréalistes, pour reprendre le terme de Kozloff — et que Westermann fait partie des artistes sélectionnées pour la grande exposition *The Art of Assemblage* en 1961 au MoMA —, certaines de ces boîtes (*The Dream World* (1963), *Clean Air* (1964), *Eclipse #1* (1963), *28 Years Bad Luck* (1964)⁹⁰⁷) présentent, de manière tangentielle mais néanmoins frappante, des proximités avec les *shadow boxes* de la fin des années 1950⁹⁰⁸ et les petits « cubes » de verre et de miroir⁹⁰⁹ réalisés à la même époque par le Californien Larry Bell — un artiste dont le parcours est pourtant aussi différent que possible de celui de Westermann. Michael Rooks⁹¹⁰ souligne aussi le fait que certaines des « boîtes » de Westermann, de structure élémentaire, « minimaliste », mais porteuses de l'héritage surréaliste de Magritte, Cornell et Duchamp (en particulier *Clean Air*, 1964) sont compatibles avec l'idée d'« objet spécifique » telle que Donald Judd l'énonce en 1965 dans son essai éponyme⁹¹¹.

sculptures. » Max Kozloff, « H.C. Westermann », *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969, p. 12.

⁹⁰⁷ H.C. Westermann, *The Dream World*, 1963 (pin Douglas, miroirs, encre, patins de caoutchouc ; 35,9 x 34,9 x 16,8 cm.) Collection particulière. Cat. rais. MCA 76 ; *Clean Air*, 1964 (noyer, verre plat, mastic, laiton et patins de caoutchouc, 40 x 56,5 x 37,1 cm.) Collection Samuel and Ronnie Heyman. Cat. rais. MCA 94 ; *Eclipse #1*, 1963 (pin, miroirs, peinture, feuille de cuivre ; 25,7 x 25,7 x 14,3 cm.) Collection Alan and Dorothy Press, Chicago. Cat. rais MCA 81 ; *28 Years Bad Luck*, 1964 (pin, miroirs brisés, verre plat, patins de caoutchouc ; 34,6 x 34,3 x 24,1 cm.) Collection Richard Brown Baker, New York. Cat. rais MCA 93.

⁹⁰⁸ Larry Bell, *Untitled (Shadow Box)*, 1959 (boîte en bois contenant un papier bleu et une vitre cassée, 32,7 x 29,8 x 12,1 cm.) The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Don de Michael Asher.

⁹⁰⁹ Larry Bell, *Untitled*, 1962 (verre et bois peint, 34,9 x 32,4 x 22,2 cm.) Tate Modern, Londres ; *Death Hollow*, 1962-63 (verre enduit, bois, chrome, vitre cassée à l'intérieur, 62,2 x 63,5 x 30,4 cm.) The Menil Collection, Houston (Texas) ; *The Aquarium*, 1962-63 (verre, miroir, feuille d'argent, peinture, 60,9 x 60,9 x 20,3 cm. ; *Larry Bell's House Part II*, 1962-63 (bois, miroir et verre, cube de 63,5 cm. de côté) ; *Untitled*, 1964 (verre, peinture, métal, cube de 22,2 cm. de côté) Tate Modern, Londres.

⁹¹⁰ Michael Rooks, « Earnest works », *H.C. Westermann. Selected Works*. Catalogue de l'exposition, 13 septembre – 3 novembre 2007, Zwirner & Wirth Gallery, New York (non paginé).

⁹¹¹ Donald Judd, « Specific Objects », *Arts Yearbook # 8*, 1965. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975 (2005), p. 181-189. Le nom de Westermann apparaît (*Complete Writings*, p. 183) à la suite d'une longue liste d'artistes réalisant les « nouvelles œuvres en trois dimensions » que Judd appelle « objets spécifiques » (Larry Bell, Ronald Bladen, Anne Truitt, Robert Morris, Claes

Ces multiples facettes font des *objects-sculptures* de H.C. Westermann des œuvres où se concentrent et se multiplient les paradoxes. En effet, ces œuvres satisfont à l'idée de complétude et d'unité de l'« objet spécifique », alors qu'elles sont le fruit d'un patient travail d'ajustement de nombreuses pièces soigneusement ouvragées. Elles ont fait l'objet d'associations avec l'Assemblage et le *Funk Art* alors qu'elles reposent sur la mise en pratique d'un savoir-faire très poussé, à l'antithèse du caractère « anti-art » et de l'improvisation propres à ces courants. Elles ont également été rapprochées du *Finish Fetish* et du *L.A. Look*, alors que d'une part l'artiste vit à Chicago puis dans le Connecticut, et que d'autre part les résines et matières plastiques caractéristiques de ces tendances sont absentes de son éventail de matériaux. D'autre ont vu en lui un proche du Pop Art, alors que son vocabulaire tient davantage du folklore vernaculaire que de la culture de masse, et que sa maison et son atelier évoquent plus l'architecture simple des Shakers et le *Walden* de Thoreau que la *Factory* de Warhol.

C3.c) Richard Artschwager

L'extrême attention portée à la qualité d'une fabrication dont le caractère manuel est volontairement maintenu, les accointances *a priori* contradictoires entre héritage surréaliste et objet spécifique, Pop Art et Minimal Art, sont autant de particularités que l'œuvre de Westermann partage avec les premières sculptures que Richard Artschwager entreprend à l'orée des années 1960 — notamment *Gorilla* (1961-

Oldenburg, Robert Watts, Richard Artschwager, Lee Bontecou, Dan Flavin, pour n'en citer qu'une partie). Michael Rooks précise un autre point commun liant Westermann et Judd : vers la fin de sa vie, le premier a fait l'acquisition d'une maison à Marfa (Texas), là où, précisément, le second avait installé sa maison, son atelier puis des espaces d'exposition à partir de la seconde moitié des années 1970. Pour Rooks, on ne sait pas si la présence de Judd à Marfa a influencé d'une quelconque manière le choix de Westermann. Compte-tenu de l'éloignement de cette petite ville de tout centre artistique, et même de toute ville importante, il nous paraît toutefois difficile de croire que la présence de Judd n'ait eu aucune influence sur la décision de Westermann.

62)⁹¹², et tout un ensemble d'œuvres datant de 1962 : *Cross*, *Mirror and Wood Construction*, *Handle*, *Untitled* (boîte), *Untitled* (retable), *Counter I* ou encore *Portrait I*⁹¹³. Ces premières sculptures sont, comme celles de Westermann, des objets singuliers, difficiles à « ranger » parmi les tendances, mouvements et catégories de l'histoire de l'art. Bien qu'entièrement fabriquées par l'artiste, certaines d'entre elles ressemblent en effet à des objets ready-made surréalisants. C'est particulièrement perceptible dans *Mirror and Wood Construction*, dont le miroir brisé est à la fois un dispositif renvoyant une image inversée de la réalité, et le support de superstitions et de mauvais présages.

Pourtant, le premier aspect inattendu des « sources » d'Artschwager est le rôle des sciences et mathématiques, qu'il a étudiées à l'université. La rigueur de la méthode de travail, la précision et le degré d'abstraction élevé du dessin de certaines pièces — à partir de 1963-64 — en sont la manifestation la plus claire. Cette approche « scientifique » transparaît également dans les expériences d'inclusion d'éléments ou de découpes produisant des effets de perspective illusionniste, dans des pièces comme *Expression and Impression* (1963/1987)⁹¹⁴.

Le second aspect, peut-être davantage inattendu encore, est son double statut d'artiste et d'artisan à partir de 1956 et jusqu'en 1961 : s'il est un peintre abstrait, qui a déjà un peu exposé, Artschwager exerce en effet une activité professionnelle de menuisier-ébéniste, et dirige une entreprise employant quelques salariés qui produit du mobilier conçu par Artschwager. Inspiré par une volonté de simplification et de rationalisation en partie héritée de l'artisanat Shaker, son travail est vite remarqué

⁹¹² *Gorilla*, 1961-1962 (peinture sur Masonite, bois, métal, roulettes de caoutchouc, 119,4 x 81,3 x 82 cm.) The Israel Museum Collection, Jerusalem.

⁹¹³ *Cross*, 1962 (bois ; 61 x 35,5 x 2 cm.) Collection Ellen Phelan, New York ; *Mirror and Wood Construction*, 1962 (bois, miroir brisé, métal, 58,4 x 45,5 cm.) Collection de l'artiste, New York ; *Handle*, 1962 (bois, 121 x 76 x 10 cm.) Collection Kasper König, Cologne ; *Untitled* (boîte), 1962 (Formica et bois, 35,5 x 15,2 x 30,5 cm.) Collection privée ; *Untitled* (retable), 1962 (Formica, bois, charnières métalliques, dimensions (fermé) 96,5 x 68,6 x 12,7 cm.) Collection de l'artiste, New York ; *Counter I*, 1962 (peinture acrylique, Formica, bois, roues en métal et caoutchouc, 122 x 39,4 x 63,5 cm.) Collection privée ; *Portrait I*, 1962 (peinture acrylique, bois, Celotex, roulettes métalliques, deux éléments (tableau, commode), 187 x 66 x 30 cm.) Collection Kasper König, Cologne.

⁹¹⁴ *Expression and Impression*, 1963, reconstruite en 1987 (Formica sur bois, deux éléments, 135 x 77 x 16 cm. chacun. Collection privée.

pour sa qualité, et ses meubles « simples, modernes, bien faits »⁹¹⁵, sont sélectionnés pour l'exposition *Furniture by Craftsmen* organisée en 1957 par le Museum of Contemporary Crafts de New York⁹¹⁶. Son *Bureau* de 1957⁹¹⁷, qui figure dans l'exposition, relève ainsi d'une esthétique tributaire du style moderne international largement diffusé par les réalisations et publications d'Ozenfant et Le Corbusier : sa ligne épurée associant structure géométrique et courbes organiques est comme un écho à celle du *Bureau en forme*⁹¹⁸ conçu par Charlotte Perriand en 1939. Mais cela ne l'empêche pas de se trouver dans une situation économique fragile :

« J'étais un travailleur lent, et je trouvais que ce genre de travail, fabriquer du mobilier utile — avec un bon dessin, un bon savoir-faire et de bons matériaux — est difficilement viable parce qu'il y a tellement à investir au regard de ce que vous pouvez en retirer sur le plan financier. »⁹¹⁹

Plus tard, au cours du même entretien, il se montre plus explicite sur les premières années au cours desquelles, en tant que menuisier – ébéniste, il fabrique à la fois des meubles et des sculptures :

« D'abord, je travaillais très dur et je gagnais très peu d'argent. Les années passaient, et je continuais à fabriquer des meubles. Je ne pouvais pas en faire

⁹¹⁵ Richard Armstrong, « Un art sans limites », in *Artschwager*, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris 1989, p. 10.

⁹¹⁶ *Furniture by Craftsmen*, catalogue de l'exposition, The Museum of Contemporary Crafts, New York, 1957.

⁹¹⁷ *Bureau*, 1957 (bois), reproduit ill. #7 in *Furniture by Craftsmen*, catalogue de l'exposition, The Museum of Contemporary Crafts, New York, 1957. Dimensions et localisation actuelles inconnues. Un bureau dessiné et fabriqué par Artschwager à la même époque, mais d'un style géométrique plus strict, a figuré dans une vente aux enchères chez Phillips de Pury & Company, New York, le 8 décembre 2005 : *Desk*, 1956-59 (bois de rose, 73,7 x 175,9 x 94,6 cm.). Source : <http://www.liveauctioneers.com/item/1465405> (consulté le 30 juillet 2011).

⁹¹⁸ Collection Musée National d'Art Moderne, Paris.

⁹¹⁹ « I was a slow worker, and I found this kind of work, making useful furniture — with good design, craftsmanship, and materials — is hard to survive on because there's so much involved for what you can get out of it in the way of money. » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 10.

suffisamment pour me maintenir la tête hors de l'eau. Aujourd'hui, il y a beaucoup de gens qui font de bonnes choses, qui travaillent avec des outils simples (parfois avec des outils pas si simples), et ils sont vraiment soucieux de fabriquer des meubles bien construits et qui ont une présence, ce à propos de quoi il y a beaucoup à dire. Je sais bien que si l'on fabrique un plateau de table avec du bois massif plutôt qu'avec des feuilles de placage et des presses à laminer, etc., ça a l'air différent et ça se perçoit différemment. D'un autre côté, faire les choses en employant des méthodes difficiles ne les rend pas meilleures ou davantage fonctionnelles que de les faire d'une manière simple.

Alors j'ai commencé à songer à « faire de la production » — à ce moment l'idée m'est apparue et est demeurée. J'étais sérieux dans ce que je faisais. Ce « business » de la présence n'avait pas de sens. J'ai mis au point une production routinière pour fabriquer des coffres, des tiroirs — des choses comme ça, qui n'exigeraient pas un outillage complexe et pourraient aller vite, mais être toujours bien fabriquées — et j'ai réussi à faire en sorte que cette idée fonctionne d'une façon limitée, ce qui était tout ce que je souhaitais. Maintenant mon atelier est une usine. Le travail que nous faisons n'est pas aseptisé pour autant. On examine le bois avant d'assembler les pièces, et on essaie d'obtenir un beau veinage, etc... »⁹²⁰

C'est dans ce contexte de relative précarité financière que survient une commande

⁹²⁰ « First, I was working very hard and making very little money. The years went by, and I kept on making furniture. I couldn't make enough to get my head above water. Now, there are a lot of people who do good things, who work with simple tools (sometimes with not-so-simple tools), and they are mainly concerned with making furniture that is well constructed and has a presence, which is what there are a lot of arguments about. I know that if you make a tabletop with solid wood rather than with sheet veneer and laminating presses, etc., it looks different and feels different. On the other hand, it doesn't make it better or more functional to do things the hard way than to do them the easy way.

So I started thinking about doing production — and at that time the idea appeared to me and still does. I was serious about what I was doing. This business of the presence meant nothing. I worked out a production routine for making chests, drawers, — things like that which wouldn't take much in the way of tools and could go quickly but still be well made — and I managed to make this idea work in a limited way, which is all I wanted. Now my workshop is a factory. The work we do is not antiseptic, however. The wood gets looked at before it gets put together, and we try to get nice graining, and so on. » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 10-11.

importante qui contribue au maintien de l'entreprise. Cet épisode de la carrière d'Artschwager en tant qu'artisan est intéressant à double titre : d'abord parce qu'il apporte un éclairage sur les développements ultérieurs de son œuvre sculptée, ensuite parce qu'il permet d'établir l'existence de racines communes avec Westermann. En 1960, alors qu'il travaille encore en tant que menuisier-ébéniste, Artschwager reçoit une commande particulière provenant de la Marine :

« J'ai commencé à travailler pour une église catholique. Je fabriquais des autels. J'ai dû fabriquer trente autels pour des navires en un peu plus d'un an — des autels portatifs avec toutes sortes de pièces de laiton. Je ne sais pas s'ils ont joué un rôle concernant mes conceptions, mais je fabriquais quelque chose qui, par définition, est plus important que des tables ou des chaises — un objet célébrant quelque chose qui est supposé plus important que s'asseoir ou manger, ôter ses vêtements ou les ranger, ce que le mobilier permet. Les autels étaient bien pensés. Ils s'ouvraient pour révéler des mots en Latin aidant le prêtre à se rappeler les parties vitales de la messe — une sorte de dispositif de prompteur. Et au-dessous il y avait un tiroir et un rangement pour les chasubles. »⁹²¹

Le fait qu'Artschwager doive se consacrer à la conception et la fabrication de tels objets le conduit sans aucun doute à s'interroger sur leur double rôle : à la fois symbolique et fonctionnel, dans le cadre de la liturgie au cours de laquelle ils sont utilisés : « un objet célébrant quelque chose », et en même temps ces objets « étaient bien pensés », c'est-à-dire qu'ils étaient fonctionnels et pratiques.

Plusieurs œuvres de la première moitié des années 1960, dont certaines ont déjà été citées, portent la marque, plus ou moins forte, de ce rapport à une forme de liturgie.

⁹²¹ « I started doing some work for a Catholic Church. I made altars. I must have made thirty shipboard altars over about a year's time — portables altars with all kinds of brass fittings. I don't know if they did anything for me as far as ideas are concerned, but I was making something that, by definition, (was) more important than tables or chairs — that is, an object which celebrates something that is supposed to be more important than sitting down or eating or taking out garments or putting them away, which is what furniture does. The altars were good though. They opened up to show some words in Latin to help the priest remember the vital parts of the Mass — a sort of prompter arrangement. And beneath that there was a drawer and then a cabinet for vestments. », « The object : still life », interview d'Artschwager par Jan McDevitt, *Craft Horizons*, vol. 25, septembre-octobre 1965, p. 28-30, 54. Reproduit dans *Up and across*, catalogue de l'exposition, Neues Museum, Nuremberg, Serpentine Gallery, Londres, MAK, Vienne, Verlag für moderne kunst, Nürnberg, 2001, p. 130-132 ; citation p. 131.

En particulier, les polyptyques qu'Artschwager réalise à partir de 1962 correspondent pour la plupart à la description de *Triptych II* (1964) par Richard Armstrong :

« cet objet tripartite en Formica imitant le grain du bois évoque consciemment les autels peints du Moyen-âge et de la Renaissance. L'iconographie catholique est remplacée par un motif de volute à la croissance faussement naturaliste. »⁹²²

En tant que forme picturale, le polyptyque relève en effet d'un certain archaïsme, bien qu'un nombre significatif de prédécesseurs et de contemporains d'Artschwager l'aient utilisé dans un contexte d'avant-garde moderne : en témoignent les œuvres de Beckman, Rodtchenko, Johns, Marden, etc. Cette forme spécifique du tableau a la capacité particulière de faire cohabiter des contraires : fonctionnalité relative du retable, soumis à un cadre narratif et architectural, et autonomie du tableau moderne, susceptible de déploiement et d'articulation dans l'espace.

Le prototype des polyptyques d'Artschwager est le *Retable en Formica et bois* (1962), lequel se présente sous la forme de trois panneaux — les deux latéraux se repliant, grâce à des charnières à piano, sur le panneau central pour en recouvrir la totalité de la surface. Les bords externes des panneaux mobiles sont concaves. En position fermée, ils forment en creux une figure centrale fuselée, qui facilite l'ouverture en permettant aux doigts de s'y glisser. L'objet est une sorte de double inversé de l'autel qu'Artschwager décrit à Jan McDevitt : ce dernier est un objet liturgique dont la forme et la fonctionnalité n'ont pas été négligées ; le *Retable en Formica et bois* est une œuvre d'art dédiée à la contemplation esthétique, intégrant à la fois des évocations religieuses et un souci d'ergonomie. Les autres polyptyques ne présentent toutefois pas ce type de découpe. Ils sont composés d'un nombre variable de panneaux rectangulaires, fixes ou mobiles, et recouverts de Formica blanc ou reproduisant le motif du « grains » de différentes essences de bois.

Deux « sculptures » précoces échappent, par leur mode de conception et leur apparence, au corpus des sculptures en Formica des années 1960. Il s'agit de *Portrait I* (1962) et de *Table and Chair* (1962-63)⁹²³. Ces deux œuvres présentent la particularité d'incorporer de véritables éléments de mobilier : une commode à tiroirs, surmontée d'un portrait peint en noir et blanc et encadré, dans *Portrait I* ; une petite

⁹²² Richard Armstrong, « Un art sans limites », *Artschwager*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris 1989, p. 18.

⁹²³ *Table and Chair*, 1962-63 (peinture acrylique sur meubles en bois, deux éléments : table, 75 x 60,5 x 41 cm. ; chaise, 94 x 45 x 51,5 cm.). Collection Paula Cooper, New York.

table et une chaise, de fabrication plutôt rustique, dans *Table and Chair*. Ces objets assez quelconques, fabriqué en bois, sont entièrement recouverts d'une couche de peinture qui redouble leur surface par la représentation grossière de larges veines de bois traitées non pas en trompe-l'œil, mais avec un illusionnisme stylisé, « cartoonisé », à un point tel qu'il s'agit, si l'on peut dire, d'une représentation de faux-bois, tant elle ne trompe personne — Artschwager aime la désigner sous le terme « Chêne Magritte ». Le caractère factice prend le pas sur l'éventuel pouvoir illusionniste d'un tel traitement, d'autant plus que l'ensemble est peint en noir et blanc. *A priori*, les motifs peints recouvrant les meubles ne les rendent pas inutilisables ou non-fonctionnels⁹²⁴. Mais ce traitement — où l'objet devient le support de sa propre représentation — provoque un déplacement du domaine de l'utile à celui de la signification. Rendus étrangement précieux par la peinture qui leur octroie une présence particulière, ces *furniture-sculptures* tiennent à distance le spectateur, qui hésitera sans doute à les utiliser comme du mobilier ordinaire.

Portrait I et *Table and Chair* furent accueillies avec une certaine réserve par Claes Oldenburg, proche d'Artschwager, très vraisemblablement en raison de leur statut d'objet trouvé, associé à une étrange peinture décorative. Une sorte de « ready-made aidé », dont la bizarrerie n'est pas très éloignée de celle des objets surréalistes, ainsi que l'a noté Richard Armstrong, relatant la réception de ce travail par Oldenburg :

« Au cours d'une visite à son atelier en mai 1963, Oldenburg vit *Portrait I* et *Portrait II*. (...) Bien qu'on ne possède aucun témoignage écrit de leur conversation lors de cette rencontre, on peut supposer qu'Oldenburg réitéra ses critiques antérieures à propos des dessins d'Artschwager, auxquels il reprochait d'être trop inspirés du Surréalisme. Le statut d'objet trouvé de la commode dans *Portrait I* et *Table and Chair*, allié à sa bizarre décoration, renforça probablement les réserves d'Oldenburg — peut-être aussi celles d'Artschwager, car il n'a plus jamais réintroduit d'objets trouvés dans ses œuvres. »⁹²⁵

Dès 1962 en effet, certaines sculptures d'Artschwager comportent des éléments de plaquage de Formica, associés à des surfaces de bois massif ; puis, à partir de

⁹²⁴ Sauf, bien sûr, si l'artiste a cloué les tiroirs de la commode, ce qui est fort possible, mais qui ne peut être vérifié par la seule observation.

⁹²⁵ Richard Armstrong, « Un art sans limites », *Richard Artschwager*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris 1989, p. 14.

1963, le Formica devient le matériau principal dans ses sculptures, dont il recouvre la totalité de la surface, et son œuvre entre dans une nouvelle phase.

Le passage entre « mobilier » et « sculpture », qu'illustrent *Portrait I* et *Table and Chair* — d'une façon un peu paradoxale, puisque le passage en question s'y effectue par le biais de la représentation picturale — a constitué une étape importante et délicate dans la vie de l'entreprise dirigée par Artschwager.

Dans l'entretien qu'il accorde à Jan McDevitt, il raconte quelques anecdotes qui illustrent bien la résistance et les doutes de ses employés, auxquels il a dû faire face lorsqu'il a commencé à réaliser des sculptures et non plus des objets destinés à un usage :

« Ça m'est arrivé d'entrer dans l'atelier, un jour, et l'un des hommes qui travaillent pour moi, un homme âgé, était en train d'examiner la commode, et je l'ai vu faire ceci (il donne un petit coup aux « prises » non-fonctionnelles en contreplaqué découpé, qui ressemblent aux touches d'une machine à calculer). Hé bien, quand on y pense de cette façon, c'est assez ridicule, mais pas plus ridicule qu'un employé de bureau tapant des colonnes de milliers de chiffres. »⁹²⁶

Dans le même entretien, à la question de Jan McDevitt souhaitant savoir ce que les employés d'Artschwager pensaient du travail artistique de leur patron, Artschwager répond :

« Hé bien, ce sont des gens supers. Ils sont très fins. Ils travaillent dur, ils prennent leur travail au sérieux. Au début, quand j'ai commencé, il y avait une hostilité tendue. C'était un affront. Avec le contremaître, j'en ai remis une couche. Je lui ai dit : « ça ne va pas s'arrêter, ça va empirer, et vous allez vivre avec ça. » Mais dès que j'ai pu leur montrer mon nom imprimé quelquepart, ou que j'avais vendu quelque chose (par-dessus tout, mon nom imprimé), alors c'était d'accord. »⁹²⁷

⁹²⁶ « I happened to come into the shop one day, and one of the men who works for me, an old man, was looking at the dresser, and I saw him doing this (poking the non-functioning cut-out plywood plugs which look like buttons on an adding machine). Well, if you think of it in that way, it's pretty ridiculous, but no more ridiculous than a clerk taping out thousands of figures. » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 8.

⁹²⁷ « What I am very curious to know is what the craftsmen who works for you think.

« L'hostilité » des menuisiers travaillant pour Artschwager s'exprimait à travers le travail lui-même, dans de petits actes de « sabotage » :

« ... en faisant de mauvaises blagues, en maltraitant le truc lorsqu'il était là dans l'atelier, en le bousculant. J'avais quelque chose maintenu avec des attaches, et je le retrouvais démonté dans un coin. Alors je faisais un esclandre et il y avait une grosse dispute. »⁹²⁸

Le passage d'un atelier de fabrication artisanale de mobilier à un atelier de fabrication de sculptures est, dans un premier temps, mal perçu par les menuisiers travaillant pour Artschwager, sans doute au moins autant parce que la justification de ces objets « inutiles » est étrangère au cadre conventionnel de leur pratique, que parce qu'ils craignent pour la pérennité de leur emploi, au sein d'une entreprise désormais soumise aux incertitudes d'un marché de l'art dont on imagine qu'ils ne peuvent avoir qu'une très vague idée. Du côté du « milieu » de l'art, les choses ne sont pas plus simples, même si elles aboutissent, à la fin de l'année 1963, à l'intégration d'Artschwager au sein de « l'écurie » de la galerie Leo Castelli :

« ... quand j'ai essayé de trouver un marchand, Leo Castelli a été le seul à me donner une réponse positive dans son courrier, et c'en était une vraiment positive. J'avais envoyé près d'une douzaine de petits dossiers — vous savez, avec des photographies et une lettre — et je recevais des réponses courtes et polies, ou pas

Well, they are great people. They are very sharp. They work hard, they take their work seriously. When I first started, there was adamant hostility. This was an affront. With the foreman I laid it on the line. I told him, « this is not going to stop, and it's going to get worse, and you're going to live with it. » But as soon as I could show them my name in print or that I had sold something (best of all my name in print), then it was okay. » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 8.

⁹²⁸ « *In what way did the craftsmen in your shop show their hostility ?*

— Oh, by making bad jokes, by treating the stuff badly when it was standing there in the shop, shoving it around. I'd have something set up in clamps, and I'd find it off in a corner. Then I'd raise a riot, and there'd be a big fight. » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 9.

de réponse du tout. L'un des plus importants musées de New York a écrit ceci : « Je suis désolé de vous dire que le Viewing Program concerne uniquement les œuvres relevant du domaine de la sculpture et de la peinture. Après avoir examiné les photographies que vous nous avez envoyées, je crains que le comité n'ait le sentiment que votre œuvre appartient davantage à la catégorie de l'artisanat. » »⁹²⁹

Si Donald Judd, officiant alors pour *Arts Magazine*, ne qualifie pas les œuvres d'Artschwager de productions artisanales, et s'il en a par ailleurs déjà apprécié les qualités lors d'expositions collectives antérieures⁹³⁰, son compte-rendu de la première exposition personnelle d'Artschwager à la galerie Castelli, au début de l'année 1965⁹³¹, laisse transparaître une certaine gêne de l'artiste – critique à l'égard de la proximité qu'elles entretiennent avec les objets et le mobilier ordinaire :

« L'œuvre d'Artschwager ressemble intentionnellement à du mobilier. (...) Artschwager accentue la ressemblance ; les pièces ne sont pas aussi fortes ou intéressantes qu'elles pourraient l'être. (...) Le mobilier d'Artschwager n'est pas aussi réussi que celui d'Oldenburg, mais il est trop bon pour n'en être qu'un dérivé. »⁹³²

⁹²⁹ « ... when I tried to find a gallery dealer, Leo Castelli was the only one who gave me a positive answer in the mail, and it was a very positive one. I had sent out about a dozen little kits — you know, with photographs and a letter — and either I got short, courteous answers, or no answer. One of the major New York museums wrote this : « I am sorry to tell you that the Viewing Program deals only with work in the realm of sculpture and painting. After looking at the photographs you sent us, I am afraid that the committee feels that your work is more in the category of a craft. » » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 8-9.

⁹³⁰ Donald Judd, « In the Galleries. *Four* », *Arts Magazine*, septembre 1964. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, The New York University Press, 1975 (2005), p. 135. Ce compte-rendu portait sur l'exposition *Four*, qui réunissait des œuvres d'Artschwager, Robert Watts, Alex Hay et Christo, Leo Castelli Gallery, New York, du 2 au 20 mai 1964.

⁹³¹ *Artschwager*, Leo Castelli Gallery, New York, 30 janvier – 24 février 1965.

⁹³² « Artschwager's work purposely resembles furniture. (...) Artschwager overdoes the resemblance ; the pieces are not as strong they might be or as interesting. (...) Artschwager's furniture isn't as successful as Oldenburg's, but it's too good to be derivative. » Donald Judd, « In the Galleries. Richard Artschwager », *Arts Magazine*, mars 1965. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings*

Il ressort du texte de Judd qu'Artschwager ne fait pas subir de transformations suffisamment importantes (à la différence d'Oldenburg) aux objets qu'il prend pour modèles. Aux yeux de Judd, en conséquence, « l'objet », s'il ne prend pas le dessus sur l'idée de l'artiste, en parasite sérieusement la portée et l'efficacité. En dépit du fait que lui-même travaille avec des matériaux industriels, et qu'il se consacrera également bientôt à la conception de mobilier, il persiste chez Judd une certaine forme de distinction, qu'il faut maintenir, entre art et objet ordinaire — même, et peut-être surtout, lorsque le premier prend le second pour modèle. La différenciation — et la hiérarchie sous-jacente qu'on y entrevoit — entre « art » et « craft » est sans doute une spécificité propre au milieu de l'art new-yorkais. À la même époque en effet, la céramique n'a aucun mal à être reconnue comme une pratique artistique à part entière sur la scène artistique de la Côte Ouest — ses principaux représentants jouant d'ailleurs, dès les années 1950, un rôle déterminant dans la construction de la scène artistique elle-même, et du milieu associatif, marchand et institutionnel de l'art. Outre le premier déplacement qu'il opère entre artisanat et art — qui est générateur de l'ambiguïté avec laquelle ses productions sont perçues —, Artschwager introduit un second déplacement qui redouble et amplifie la confusion, que l'on aborde son œuvre sous l'angle de l'artisanat ou de celui de l'art. Au lieu des essences de bois précieux traditionnellement employées aussi bien dans l'ébénisterie que dans la sculpture sur bois, au lieu des matériaux désormais plus répandus dans la sculptures que sont le fer forgé et l'acier soudé, Artschwager utilise, avec une certaine ostentation, le Formica. Ce matériau devient, à partir de 1963, le plus emblématique de la production d'Artschwager, au point de devenir une sorte de signature (bien que l'artiste utilise aussi, régulièrement, d'autres matériaux comme le crin caoutchouté ou le Celotex⁹³³). Dans l'entretien avec Jan McDevitt, Artschwager évoque sa

1959-1975, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, The New York University Press, 1975 (2005), p. 167.

⁹³³ Le crin caoutchouté se présente sous la forme de plaques ou de blocs, qui peuvent être découpés et taillés. Il ressemble à ce que l'on utilise pour la confection de grattoirs ou de paillasons. Il est obtenu par l'enchevêtrement de fibres couvertes d'une pellicule de caoutchouc vulcanisé qui lui donne une coloration anthracite. Le Celotex est un matériau constitué de fibre de canne à sucre ou de papier ; il se présente sous la forme de panneaux, et est habituellement utilisé dans l'aménagement intérieur, principalement pour l'isolation thermique et phonique des murs, mais également à des fins décoratives, car sa surface peut présenter une texture régulière.

« découverte » du Formica comme le moment déterminant de son activité d'artiste :

« C'est le Formica qui a tout déclenché. Le Formica, le grand méchant matériau, l'horreur de notre temps, que je me suis mis tout d'un coup à aimer parce que j'avais la nausée de regarder tout ce bois magnifique. Nous avons des matériaux merveilleux à l'atelier — des bois somptueux, les plus beaux que l'on puisse trouver. Mais quand vous regardez des mètres-carrés de ce truc, cela ne vous fait plus rien. C'est comme engranger des valeurs dans lesquelles vous n'avez pas d'intérêt. Alors je me suis saisi d'une chute de Formica — quelque chose que l'on appelle « noyer blanchi ». Cela fonctionnait différemment parce qu'il semblait que le bois était passé au travers, comme si la chose n'existait qu'à demi. C'était entièrement en noir et blanc. Il n'y avait pas du tout de couleur, et c'était très dur et brillant ; c'était comme une image de morceau de bois. Si vous prenez ça et que vous en faites quelque chose, vous obtenez un objet. Mais c'est une image de quelque chose en même temps qu'un objet. Alors j'ai fabriqué un petit objet — une petite boîte⁹³⁴. J'ai utilisé du noyer véritable pour l'extérieur et le souvenir ou l'image du noyer (le Formica) à l'intérieur. »⁹³⁵

Le Formica est un matériau stratifié recouvert sur l'une de ses faces de résine artificielle. Inventé en 1913 à Cincinnati par Herbert Faber et Daniel O'Connor, il était à l'origine conçu comme un isolant électrique, pour remplacer le mica que l'on

⁹³⁴ L'œuvre en question est très vraisemblablement *Untitled*, 1962 (Formica et bois ; 35,5 x 15,2 x 30,5 cm.) Collection privée. La date de sa réalisation et son apparence son en accord avec le récit et la description d'Artschwager.

⁹³⁵ « It was the Formica which touched it off. Formica, the great ugly material, the horror of the age, which I came to like suddenly because I was sick of looking at all this beautiful wood. We have marvellous materials in our shop — gorgeous woods, absolutely the best that money can buy. But you look at acres of this stuff, and you don't react to it anymore. It's like stock quotations unless you are interested in stocks. So I got hold of a scrap of Formica — something called bleached walnut. It worked differently because it looked as if wood had passed through it, as if the thing only half existed. It was all in black and white. There was no color at all, and it was very hard and shiny, so that it was a picture of a piece of wood. If you take that and make something out of it, then you have an object. But it's a picture of something at the same time, it's a object. So I made a little object — a little box. I had real walnut on the outside and walnut memory or walnut picture (Formica) on the inside. » Richard Artschwager in Jan McDevitt, « The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function », *Craft Horizons*, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54. L'entretien avec Artschwager est reproduit in Richard Artschwager, *Texts and Interviews*, Dieter Schwarz (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 11-12.

utilisait alors — d'où son nom : « for mica ». Ce n'est qu'à la fin des années 1920 que son potentiel décoratif est découvert : des images y sont alors lithographiées. Dans les années 1930, l'ajout d'une couche de mélamine confère au Formica sa durabilité et sa facilité d'entretien. On l'utilise alors dans les bars ; les restaurants, et même à bord du *Queen Mary*, en remplacement bon marché des bois laqués propres au style Art Déco. C'est après la Seconde Guerre Mondiale qu'il connaît un essor sans précédent. La production se développe, proposant de nombreux motifs et coloris ; il est importé en Grande-Bretagne, puis dans le reste de l'Europe et devient l'un des symboles du mode de vie « à l'américaine », confortable et ultra-moderne. Son succès populaire est contemporain du développement de la société de consommation et de l'essor de la classe moyenne dans les années 1950 et 1960. Il se démode dans le courant des années 1970.

Ce matériau à la surface brillante et très dure reproduit l'aspect des bois et matériaux précieux (acajou, loupe d'orme ou de noyer, marbres colorés...) tout en garantissant des coûts de fabrication avantageux et une plus grande simplicité de réalisation. La contrepartie réside toutefois dans le fait que, par rapport aux matériaux « nobles », le registre formel est moins étendu : en effet le placage de Formica — comme tout placage — requiert pour sa mise en œuvre des surfaces parfaitement planes, ou des courbes cylindriques, régulières et peu prononcées. Ceci conduit les concepteurs de mobilier ou d'aménagement à une suppression des détails ornementaux (moultures, cabochons, etc.), ou les oblige à les ajouter par-dessus la surface lisse du Formica. Dans l'ameublement, le Formica peut également se couvrir de divers motifs abstraits, ou se décliner en de nombreux coloris souvent très vifs. Ses qualités décoratives sont associées à une grande résistance aux chocs, à l'usure et aux taches — il est lessivable, contrairement au bois ou au marbre. Il est, pour ces raisons, fréquemment employé dans la réalisation de l'aménagement de la plupart des bars et fast-foods de l'Amérique des années 1950 et 1960. Si les motifs et les couleurs ont évolué au fil des modes, et si son mode de fabrication a bénéficié de divers progrès techniques, le Formica et ses dérivés sont aujourd'hui encore fabriqués et utilisés dans les domaines du mobilier et de l'aménagement intérieur. Industriel, solide et pratique, le Formica est parfaitement et immédiatement identifiable : nous avons tous déjà éprouvé ses qualités visuelles et tactiles dans les situations les plus ordinaires.

Le Formica est un matériau à forte connotation sociologique : il est populaire ; son nom est aujourd'hui fréquemment associé à une certaine idée du kitsch. Il est inconsciemment associé à une certaine idée du « moderne » — un « moderne » populaire, contemporain de l'essor des classes moyennes et de la société de consommation ; un « moderne » vernaculaire en quelque sorte pour l'Amérique des années 1950-60 qui la première voit apparaître ces transformations.

Cette forte connotation sociologique est à l'évidence à l'origine de la perception du travail d'Artschwager en tant qu'œuvre « pop ». Son utilisation d'un matériau banal associé à l'univers de la consommation, dans des sculptures copiant parfois l'apparence d'objets eux-même ordinaires, domestiques — *Chair* (1963)⁹³⁶, *Table and Chair* (1963-64)⁹³⁷, *Table with Pink Tablecloth* (1964)⁹³⁸ —, a pu être perçue comme une démarche critique envers la société mercantile, à l'instar de celle de son ami Claes Oldenburg. C'est sans doute oublier un peu vite qu'Artschwager fut fabricant de meubles, et qu'il éprouve du respect pour ce métier. C'est également charger ces œuvres d'une dimension critique qui leur est en grande partie étrangère. Les sculptures d'Artschwager ne copient pas — ni ne multiplient — des objets reconnaissables, comme les *Brillo Boxes* (1964) ou les *100 Cans* (1962) de Warhol, pas plus qu'elles n'en font les éléments hétérogènes de peintures ou de bas-reliefs comme chez Tom Wesselman (*Still Life Number 36*, 1964). Elles ne mettent pas en scène des exemplaires d'objets de consommation, comme on peut encore le voir, une vingtaine d'années après les premiers essais d'Artschwager, dans les œuvres de Jeff Koons (*New Hoover Celebrity IV...*, 1981-86) ou Haim Steinbach (*Charm of Tradition*, 1985) — ce dernier employant le Formica précisément pour son caractère kitsch. Les objets figurés par les sculptures d'Artschwager sont anonymes ; ce sont des « types » davantage que des icônes. Pas davantage que les propos tenus par Artschwager, ils ne permettent de considérer sa démarche comme tributaire d'une quelconque fascination pour la société de consommation ou relevant d'une

⁹³⁶ *Chair*, 1963 (Formica sur bois ; 96 x 55 x 58 cm.) Collection Kunstmuseum, Wolfsburg.

⁹³⁷ *Table and Chair*, 1963-64 (Formica sur bois, deux éléments ; chaise : 114,3 x 43,8 x 53,3 cm. ; table : 75,5 x 132 x 95,2 cm.) Collection Tate Modern, Londres.

⁹³⁸ *Table with Pink Tablecloth*, 1964 (Formica sur bois ; 64 x 112 x 112 cm.) Collection The Art Institute of Chicago.

dénonciation critique de cette dernière. Son goût pour le Formica, selon ses propres dires vient d'abord de ses propriétés physiques particulières ; cependant on ne peut nier qu'il l'a choisi en tant qu'antithèse des bois précieux qu'il utilisait jusque-là. L'équation inverse les valeurs habituelles : bois précieux pour le mobilier, Formica pour les œuvres d'art. La charge critique véhiculée par le Formica est dirigée non contre la culture consumériste, mais plus directement contre les catégories et conventions artistiques.

Dans une certaine mesure, on peut tout à fait défendre l'idée selon laquelle Artschwager applique, comme le fera Richard Serra quelques années après, le précepte « constructiviste » de l'ancien professeur du Bauhaus et du Black Mountain College Josef Albers : respecter les qualités intrinsèques du matériau. Certes, le Formica d'Artschwager dissimule une structure de bois. Mais il ne peut en être autrement avec ce matériau impropre à constituer lui-même une structure. Le Formica répond à deux attentes antagonistes : c'est un matériau industriel, utilisé tel quel, *ready-made*. Sa « présence », aux yeux d'un artiste du début des années 1960, est bien plus intense que celle de tout autre matériau conventionnel (comme le plâtre, l'argile, la pierre ou le bronze) dont l'usage est chargé et codifié par l'histoire du médium. Ce matériau est simultanément illusionniste : c'est-à-dire qu'il contient en lui-même la contradiction de sa réalité matérielle, puisqu'il représente toujours autre chose que « du Formica ». L'ambiguïté tient à la tension constante entre la littéralité d'un matériau utilisé « tel quel » et l'illusion d'une surface qui n'est que figurée, mais dont la forte présence tend à dissimuler le matériau lui-même. L'artiste en joue constamment, jusque dans les titres qu'il donne à certaines de ses œuvres, comme *Description of a Table* (1964)⁹³⁹.

En tant que surface, le Formica est le véhicule d'une fausseté apparentée à l'illusion photographique que procurent les peintures des Hyperréalistes. Il participe pleinement à l'ambiguïté soigneusement entretenue par Artschwager dans son œuvre, et contribue à la rendre difficilement classable : *a priori* proche du Pop Art (mais de manière trompeuse), elle partage la géométrie élémentaire et les structures « primaires » du Minimal Art ; révélatrice d'enjeux conceptuels portant sur l'illusion et la réalité, elle est aussi traversée de réminiscences surréalisantes ; et, bien sûr, elle

⁹³⁹ *Description of a Table*, 1964 (Formica sur contreplaqué ; 66,4 x 81 x 81 cm.) Collection The Whitney Museum of American Art, New York.

joue avec les catégories et la hiérarchie entre « art mineur » et « beaux-arts », entre art et artisanat.

Quoi qu'il en soit, s'il est un point qui demeure constant dans l'œuvre d'Artschwager, c'est bien son attachement à la précision et la qualité de la fabrication de ses sculptures, objets et pièces murales. Aussi, au même titre que Robert Arneson et H.C. Westermann, Richard Artschwager incarne le type de l'artiste *craftsman*, c'est-à-dire de l'artiste dont le langage, l'expression, repose sur l'absolu maîtrise d'un savoir-faire technique et artisanal.

Par rapport aux deux premiers, il présente une particularité supplémentaire. En effet, si Arneson et Westermann travaillent toujours dans des ateliers d'artistes — modelleur et céramiste pour l'un, sculpteur – assembleur pour l'autre, Artschwager travaille quant à lui directement dans le contexte de l'entreprise, une menuiserie-ébénisterie avec des machines-outils, des employés, et donc une part de délégation du travail de fabrication — sous le regard et le contrôle permanent de l'artiste.

Cette fusion particulière de l'atelier de l'artiste avec l'atelier de production sinon industrielle, du moins artisanale, constitue une situation que l'on peut rapprocher, au-delà des différences esthétiques entre leurs œuvres respectives, de celle de Larry Bell, par lequel nous avons introduit, *via* la critique de Sidney Tillim, le terme d'*Object Maker*.

D) Le modèle industriel intégré à l'atelier

Chez les objects-makers précédemment étudiés, la construction (conceptuelle et matérielle) repose sur le détournement et l'exploitation de savoir-faire traditionnels, liés à l'artisanat, aux arts réputés « mineurs », déplacés dans le champ de pratiques artistiques.

Artschwager représente un cas particulier de ce déplacement, car chez lui, ce déplacement n'est pas uniquement de l'ordre de l'appropriation d'une technique à des fins autres que celles auxquelles elle est habituellement appliquée. Ce déplacement se concrétise d'une manière singulière et forte par la décision du changement de type de production assurée par l'entreprise de menuiserie qu'il dirige et qui emploie plusieurs salariés. Artschwager correspond donc à la fois au « modèle » de l'artiste *object-maker* et *craftsman* (il est lui-même détenteur d'un savoir-faire technique), et au modèle de l'artiste *object-maker* introduisant le modèle de l'entreprise industrielle dans l'organisation de son atelier (qui implique une part plus ou moins importante de délégation et de travail en équipe).

D'autres artistes introduisent ce modèle entrepreneurial dans des proportions variées ; depuis John McCracken qui délègue une partie de la fabrication de ses « planches » à des assistants, mais se réserve toutes les finitions de la surface (c'est-à-dire, à ses yeux, la part la plus importante de son œuvre) ; jusqu'au modèle technologique de Larry Bell, qui introduit des machines d'usine dans son atelier et développe un savoir-faire industriel hautement qualifié. Ce modèle de l'entreprise, de l'industrie, fait aussi l'objet d'intégration sur un mode plus parodique : la production pseudo-industrielle des répliques d'objets dans la « Factory » de Warhol ; les identités multiples de Claes Oldenburg (exploration complexe des différents modes de production), du « magasin » et de l'entreprise familiale, à la chaîne de production automobile incarnée par un seul homme, puis la mise en œuvre effective de cette division du travail au travers des premières collaborations de l'artiste.

D1) Larry Bell

En 1964 — au moment, donc, de l'exposition *Seven New Artists* à la galerie Virginia Dwan, les œuvres de Larry Bell⁹⁴⁰ consistent d'une part en des *shaped canvas* géométriques et monochromes dans la lignée des œuvres *hard-edge* de 1960⁹⁴¹, mais associant désormais peinture sur toile et verre, comme dans *Conrad Hawk* (1961)⁹⁴², premier tableau-relief incluant une plaque de verre en son centre, qui laisse voir le mur et introduit la présence du spectateur par son reflet ; d'autre part en de petits volumes cubiques, dont les premiers exemples présentent des angles tronqués⁹⁴³. Les différentes faces de ces derniers sont en verre et présentent des découpes ou des surfaces partiellement dépolies suivant des tracés géométriques ; les carrés de verre sont maintenus ensemble par des cornières métalliques (aluminium, laiton, acier peint) soigneusement assemblées⁹⁴⁴. Dans un texte de l'artiste, récemment écrit pour la rétrospective de son œuvre au Carré d'Art de Nîmes, on peut lire cette description des œuvres en question :

« Les premières sculptures en verre étaient des constructions en forme d'hypercubes. Elles ressemblaient à des toiles carrées auxquelles s'ajoutaient la troisième dimension du cube. De plus, elles étaient extraordinairement lourdes. Les miroirs y jouaient un grand rôle. Ce qui me plaisait, c'est qu'ils réfléchissaient directement la lumière sur le spectateur, en laissant un vide à l'emplacement occupé par la sculpture. Je me donnais donc beaucoup de mal pour faire ce que je voulais avec les miroirs. Il fallait trouver un moyen de rendre le verre réfléchissant sur ses

⁹⁴⁰ Site internet de l'artiste : <http://www.larrybell.com>

⁹⁴¹ *Lil'Orphan Annie*, 1960 (acrylique sur toile ; 229,2 x 351,1 cm.) Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique.

⁹⁴² *Conrad Hawk*, 1961 (acrylique sur toile, verre ; 168,3 x 167,6 x 9,5 cm.) The Menil Collection, Houston ; *A Wisp of the Girl She Used to Be*, 1963 (huile sur toile, avec miroir et verre ; 123,2 x 123,2 x 7,6 cm.) Collection The Norton Simon Museum, Pasadena, Californie.

⁹⁴³ *Death Hollow*, 1962-63 (verre enduit, bois, chrome, verre cassé à l'intérieur ; 62,2 x 63,5 x 30,4 cm.) The Menil Collection, Houston.

⁹⁴⁴ *Larry Bell's House Part II*, 1962-63 (verre, miroir, bois ; 63,5 x 63,5 x 63,5 cm.) Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique.

deux faces. Quand j'ai découvert l'existence du procédé de dépôt sous vide, ma vie a radicalement changé à l'atelier. »⁹⁴⁵

Comme d'autres artistes (Craig Kauffman, John McCracken, Ron Davis, Billy Al Bengston..., qui deviendront bientôt les principaux représentants du *L.A. Look*) travaillant sur la Côte Ouest des Etats-Unis — où s'installent bientôt les entreprises de nouvelles technologies qui donneront naissance à la Silicon Valley —, Larry Bell exploite davantage les possibilités offertes par l'accessibilité de nouveaux matériaux et de technologies de pointe, en collaborant dans un premier temps avec une entreprise spécialisée à laquelle il confie le travail de métallisation sous vide des panneaux de verre, et avec des fabricants extérieurs pour la réalisation et l'assemblage de cornières métalliques qui constituent les arêtes des premières « boîtes » et des premiers cubes de verre.

À la même époque, à Manhattan, la présence déclinante mais encore significative de menuiseries et d'entreprises de transformation des métaux, implantées sur l'île au XIX^{ème} siècle, constitue un contexte qui contribue sans doute à orienter les choix des artistes vers des matériaux plus communs et davantage employés dans le domaine du bâtiment ou de la construction mécanique, tels que le bois (en particulier le bois de charpente et le contreplaqué) et les différents types de métaux (acier galvanisé ou chromé, aluminium, tôle découpée, soudée et éventuellement peinte). Ces orientations, qui ne sont que des grandes lignes, n'empêchent évidemment pas les New-Yorkais de s'intéresser aux matières plastiques, ni les Californiens de continuer à utiliser des matériaux comme le bois. En fait, les premiers comme les seconds se tournent naturellement vers les matériaux qui leur sont le plus facilement accessibles, sur le plan géographique comme sur le plan économique.

Larry Bell occupe cependant une place un peu singulière dans ce paysage fort schématiquement décrit, car il est originaire de Chicago (Illinois), et non de la Côte Ouest des Etats-Unis. Il poursuit toutefois ses études au Chouinard Art Institute, où il étudie notamment l'aquarelle auprès de Robert Irwin. En 1959, ses œuvres consistent d'une part en des peintures sur toile, encore marquée par la gestualité et la touche « painterly » de l'Expressionnisme Abstrait, mais où la puissance des

⁹⁴⁵ Larry Bell, « Des mois de réflexion », *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 9.

contrastes laisse déjà entrevoir un intérêt pour la lumière et ses effets ; et d'autre part, en une série de petites « boîtes » destinée à être accrochées au mur comme de petits tableaux. Intitulée *Untitled (Shadow Box)*⁹⁴⁶, l'une d'elles se présente sous la forme d'une petite boîte en bois, peu profonde, de format approximativement carré, et dont l'une des faces, ouverte, permet au regard d'en découvrir l'intérieur. Celui-ci comporte un papier bleu foncé occupant tout le fond de la boîte, et, juste devant ce papier, un morceau de verre plat transparent, dont la ligne horizontale supérieure, au tiers inférieur du carré, a été obtenue en cassant le verre, et forme une courbe légère et irrégulière. Ce qui intéresse alors Larry Bell, c'est ce qui se produit entre la ligne de cassure du verre, son ombre sur le papier et le reflet qu'elle occasionne. Ces *Shadow Boxes* sont encore des constructions relativement simples dans leur conception et leur construction, mais ce sont déjà des dispositifs contenant les enjeux que les « cubes » ultérieurs, plus sophistiqués dans leur mise en œuvre, exprimeront avec davantage d'accuité.

Ces « cubes », dont la réalisation, à partir de 1962, suit de près celle des *shaped canvas* monochromes incluant des panneaux de verre ou de miroir, sont fabriqués avec des matériaux courants : le verre plat, d'une qualité ordinaire, est acheté par Bell, en plaques standard, à la quincaillerie du quartier⁹⁴⁷, avant d'être découpé, partiellement peint et assemblé à l'aide de cornières de bois ou de métal, comme dans *Untitled (1962)*⁹⁴⁸. Nous n'avons pas pu déterminer si la fabrication des « cubes » à arêtes métalliques est prise en charge par l'artiste, ou s'il la confie à des professionnels. Ce qui est sûr en revanche, c'est que le procédé par lequel les faces de verre des œuvres de la première moitié des années 1960 sont recouvertes d'une pellicule de métal les rendant translucides, opaques ou réfléchissantes est quant à lui confié à des entreprises extérieures — la Keim Precision Mirrors, à Burbanks (Californie), et, au début de l'année 1965, les laboratoires Ionic Research, dans le

⁹⁴⁶ *Untitled (Shadow Box)*, 1959 (boîte en bois contenant un papier bleu et un verre cassé ; 32,7 x 29,8 x 12,1 cm.) The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Don de Michael Asher.

⁹⁴⁷ John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 48.

⁹⁴⁸ *Untitled*, 1962 (verre, bois, peinture ; 34,9 x 32,4 x 22,2 cm.) Collection Tate Modern, Londres.

Bronx⁹⁴⁹. Cette délégation de fabrication est rendue nécessaire d'une part par la maîtrise technique indispensable que requiert l'opération, et d'autre part par l'emploi de machines complexes et coûteuses.

Les tableaux de Larry Bell témoignaient déjà de cette sensibilité, répandue parmi les jeunes artistes de la Côte Ouest (Billy Al Bengston, Robert Irwin, John McCracken, Craig Kauffman...), que les critiques ont appelée *Finish Fetish* ou *L.A. Look*, et qui se traduit par un soin extrême apporté à la fabrication et à la qualité de fini, de poli des surfaces — une forme de réaction à la picturalité et aux effets dramatiques des tableaux expressionnistes abstraits de la génération précédente, lesquels cèdent la place à une géométrisation distanciée du dessin et une intensité accrue de couleurs bien souvent choisies dans l'éventail des nouvelles peintures synthétiques. Dans son histoire de l'art de la Côte Ouest 1945 à 1970, Peter Plagens accorde une place centrale à l'œuvre de Larry Bell au sein du courant *L.A. Look* :

« ... c'est Larry Bell qui, au milieu des années 1960, était l'incarnation du L.A. Look, à la fois dans sa phase initiale et lorsqu'il s'est développé. Il était le plus jeune et le dernier de « l'écurie » de la Ferus Gallery (première exposition en 1962) à avoir fait des débuts plutôt discrets dans l'exposition *War Babies* à la Huysman Gallery. À partir de là, son œuvre a subi plusieurs transformations spécifiques, symptomatiques de la complète métamorphose de l'art de Los Angeles au cours de la décennie. »⁹⁵⁰

Ce statut de chef de file du mouvement *L.A. Look* ne manque pas de piquant, lorsque l'on se souvient que Larry Bell est originaire de Chicago. Mais il est vrai que sa formation artistique s'est entièrement déroulée en Californie.

C'est précisément l'importance du contexte esthétique californien — qu'on l'appelle *L.A. Look*, *Finish Fetish* ou *Cool Art* — sur l'œuvre de Larry Bell que souligne John C. Welchman :

⁹⁴⁹ Larry Bell, « Note sur le procédé de métallisation sous vide », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 25-26.

⁹⁵⁰ « ...it was Larry Bell who stood, in the mid-sixties, as the embodiment of the L.A. Look, both in its initial phase and as it developed. He was the youngest and last of the Ferus stable (first show, 1962) who made his debut in, succinctly enough, *War Babies* at the Huysman Gallery. From there, his work underwent several specific transformations symptomatic of the whole metamorphosis of Los Angeles art in the decade. » Peter Plagens, *Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970*, (Praeger Publishers, Inc. 1974), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 122-125.

« À Venice, sur la Côte Ouest, durant la première moitié des années soixante, un peu à l'écart des grands axes de production, exposition et médiatisation artistiques où se gère le nouveau régime de sens, Larry Bell est en fait entouré, presque bombardé de débats multiples suscités par ce nouvel ordre des choses quand la question de l'application s'insère dans un réquisitoire en règle contre la représentation et l'expression. »⁹⁵¹

Avec cet arrière-plan en tête, il n'est donc au fond ni étonnant, ni particulièrement singulier qu'un jeune artiste fasse appel à des fabricants extérieurs et des industriels pour « neutraliser » toute éventuelle trace de pathos qui pourrait subsister dans une œuvre exécutée « à la main » par l'artiste lui-même. C'est d'ailleurs ce que rappelle John C. Welchman :

« Larry Bell a commencé à réaliser ses premiers cubes en confiant à un atelier industriel les opérations primordiales d'application des couleurs. Il a donc participé au mouvement général des années soixante, allant du fait-main vers le fait-machine, qui s'est incarné dans la Factory de Warhol et ses protocoles de sous-traitance devenus décisifs pour beaucoup d'artistes après lui. »⁹⁵²

Effectivement, nombreux sont les artistes qui, au cours des années 1960, vont opérer ce basculement vers un mode de fabrication déléguée de leurs œuvres — de Warhol à Judd, d'Oldenburg à Serra. Nous reviendrons d'ailleurs plus loin sur les différentes modalités de cette délégation de la fabrication.

La singularité de Larry Bell, en ce qui concerne, précisément, la délégation de la fabrication, tient d'une part à sa précocité dans l'œuvre de l'artiste — dès 1962 —, et d'autre part à son abandon tout aussi précoce — dès 1965, c'est-à-dire à une date à laquelle le recours à un mode de fabrication déléguée se diffuse au sein d'un large spectre de pratiques artistiques. Les propos mêmes de l'artiste sonnent comme une revendication d'un statut d'*Object Maker*, au sens artisanal du terme — ce qui peut sembler paradoxal compte-tenu de l'aspect « industriel » de ses réalisations :

⁹⁵¹ John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 40.

⁹⁵² John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 41-42.

« Je me suis toujours impliqué dans la fabrication matérielle. J'aime faire les choses de mes mains. »⁹⁵³

C'est à ce stade, au milieu des années 1960, que le rapport de Larry Bell au processus de fabrication de ses œuvres produit ce qui est sans conteste le changement majeur dans l'organisation de son atelier. En effet, le procédé de dépôt sous vide, qui lui permet d'obtenir des surfaces de verre métallisées, l'a d'abord, comme nous l'avons vu, conduit à travailler avec des entreprises spécialisées dans ce domaine. Curieusement, alors que c'est sur la Côte Ouest qu'il découvre ce procédé, c'est à New York, où il séjourne une année en 1965 et travaille comme assistant de Guy de Cointet, que Larry Bell a la possibilité de faire l'acquisition d'une machine permettant d'effectuer ces opérations :

« Après avoir essayé le procédé avec une entreprise spécialisée, j'ai décidé d'acheter ce type de matériel et d'apprendre à m'en servir moi-même. C'était un engagement, l'engagement le plus sérieux sans doute depuis ma décision de devenir artiste.

La plupart de mes collaborateurs pensait que c'était de la folie, mais j'avais le sentiment de m'être lancé sur une voie qui exigeait une maîtrise totale de la technique mise en jeu dans ce travail sur la lumière et sa relation avec la surface du verre. »⁹⁵⁴

Ayant fait l'acquisition de sa première machine, Larry Bell se consacre à la compréhension de son fonctionnement et à la maîtrise de sa utilisation. Il existe un épisode émouvant relatif à cette période d'apprentissage. À New York, c'est un certain Mike qui apprend à Larry Bell à utiliser la machine de dépôt sous vide grâce à laquelle il peut désormais fabriquer lui-même ses cubes de verre métallisé. L'artiste raconte :

« À l'époque, Mike séjournait au sanatorium de l'hôpital Jacobi (...). Il était très malade. Il venait à l'atelier deux fois par semaine pour me montrer le maniement de l'appareil et m'expliquer comment ça marche. Pendant ce temps, j'essayais de réaliser quelques-unes des sculptures pour lesquelles j'avais acheté ce matériel. Un

⁹⁵³ Larry Bell, « Des mois de réflexion », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 10.

⁹⁵⁴ Larry Bell, « Des mois de réflexion », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 9.

jour, comme il était très en retard, j'ai appelé l'hôpital et appris qu'il était mort dans la nuit. J'ai donné son nom à la sculpture à laquelle je travaillais. »⁹⁵⁵

À la fin de son séjour new-yorkais en 1966, Larry Bell retourne à Los Angeles, et fait transporter et installer la machine jusqu'à son atelier de Venice.

Aux cubes dont les faces partiellement métallisées présentaient des formes d'ellipses, comme *Untitled* (1964)⁹⁵⁶, succèdent, à partir de 1965, des cubes dont les faces ne reçoivent plus de figures, mais présentent des surfaces colorées iridescentes⁹⁵⁷. Y sont évacués tous les effets de découpe et de cache, pour se concentrer exclusivement sur les effets produits (reflets, ombres, irisations) par la vaporisation de ces pellicules de différents types de minéraux et de métaux (chrome, nickel, rhodium, silicium etc...) sur la surface du verre qui compose les différentes faces du cube⁹⁵⁸. À la même époque sont abandonnées les cornières métalliques qui maintenaient auparavant les plaques de verres entre elles. Cette évolution est sans doute rendue possible par l'emploi d'un type de colle spécifique pour le verre, qui permet de fixer bord à bord les différentes faces des cubes. Ces derniers, pour des raisons de contraintes techniques — la capacité de la machine — sont toujours compris dans des dimensions inférieures à un mètre de côté. Or, si Larry Bell semble jusque là satisfait des possibilités qui lui restent à explorer à travers la forme du cube, il se fait sentir chez lui le désir d'un changement d'échelle :

« Après quelques années d'expériences autour de cette forme, j'ai décidé de me limiter au cube à ce moment-là. Je voulais que les œuvres fonctionnent à la fois en vision directe et en vision périphérique. Cela voulait dire qu'elles devaient être plus

⁹⁵⁵ Annette Leddy, « L'homme invisible est un homme puissant : Larry Bell et la science-fiction », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 28. L'œuvre en question est *Memories of Mike* (verre et métal ; 60 x 60 x 60 cm.) Collection Arnold Glimcher.

⁹⁵⁶ *Untitled*, 1964 (verre métallisé, peinture et cornières en métal ; 22,2 x 22,2 x 22,2 cm.) Collection Tate Modern, Londres.

⁹⁵⁷ Marie de Brugerolle, « Larry Bell en perspective », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 19.

⁹⁵⁸ *14" Cube*, 1965 (verre teinté au monoxyde de silicium et chrome ; 35,5 x 35,5 x 35,5 cm.) Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique.

grandes et pour cela, il fallait que je m'engage à nouveau en achetant une machine plus grande. »⁹⁵⁹

À la fin des années 1960, Larry Bell se fait donc construire une machine à métalliser plus grande⁹⁶⁰. La machine en question est bientôt surnommée « The Tank », en raison de ses dimensions impressionnantes — un homme peut tenir debout à l'intérieur. Elle figure sur plusieurs photographies prises dans l'atelier de Bell, d'abord à Venice, puis à Taos (Nouveau Mexique), où l'artiste s'installe en 1973.

Les premières œuvres réalisées avec le « Tank » sont les *Shelves Pieces*, telles que *2" Shelf Piece* (1968-69)⁹⁶¹ et *Gone but not Forgotten* (1969)⁹⁶². Ces longues et étroites plaques de verre, fixées horizontalement au mur par des supports transparents, exploitent les effets de la lumière sur leur tranche externe taillée en biseau. Leur caractère « domestique » de leur configuration, souligné par le titre de cette série — shelf, « étagère » — ne doit pas occulter les motivations très précises de l'artiste par rapport aux impératifs techniques qu'il veut satisfaire :

« Pour moi, il s'agissait d'arriver à obtenir un revêtement qui présente un angle de réflexion de 10° sur la surface »⁹⁶³

Occasionnellement, Larry Bell met ses compétences techniques et son équipement au service d'autres artistes : le « Tank » est en effet la machine avec laquelle, en 1970, John Chamberlain expérimente, grâce à l'aide de Bell, le procédé de métallisation sur certaines de ses sculptures en feuilles de Plexiglas formées à chaud.

⁹⁵⁹ Larry Bell, « Des mois de réflexion », *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 10.

⁹⁶⁰ Au cours de la période de fabrication de cette nouvelle machine, Larry Bell se consacre à toute une série d'expérimentations photographiques. Cf. *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, notamment p. 11, 22-23

⁹⁶¹ *2" Shelf Piece*, 1968-69 (verre étamé ; 15 x 244 cm.) Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique.

⁹⁶² *Gone but not Forgotten*, 1969 (4 étagères, verre ; 304,8 x 5,1 x 1 cm. chaque) Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique.

⁹⁶³ Larry Bell, « Des mois de réflexion », *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 13.

Les cubes de verre de 1969, comme *Untitled* (1969)⁹⁶⁴, sont réalisés suivant le même principe que les précédents, mais leurs dimensions plus importantes sont la conséquence directe des capacités accrues du nouvel équipement de Bell. Dès 1968, ce dernier expérimente en outre un nouveau type de forme, des structures ouvertes, se déployant au-delà du mur, posées au sol, qui prennent le titre génériques de *Standing Walls*.

Mais aussi importante que la capacité de la cuve de sa machine à dépôt sous vide est l'utilisation du vide lui-même. Le rôle de ce dernier est décisif, car il permet à l'artiste de supprimer toute particule susceptible de venir troubler le voile métallique qu'il dépose le plus finement possible à la surface du verre le plus pur possible — et donc de ruiner l'effet qu'il cherche à obtenir. Travaillant la lumière et ses effets (irisations, ombres, reflets), il doit pouvoir partir d'un matériau « blanc », qui lui permet, par l'ajout de quelques grammes de métal pulvérisé, de maîtriser toute une portion du spectre chromatique⁹⁶⁵. Le verre lui-même, depuis les cubes de la première moitié des années 1960, n'est plus un verre ordinaire. Bell utilise le verre flotté, breveté en 1959 par la société Pilkington et commercialisé à partir de 1961 :

« Le verre liquide coule en continu à la surface d'un bain d'étain fondu, où il flotte en s'étalant et en se nivelant parfaitement. Ce procédé a supplanté les techniques du verre étiré et poli au feu. Il sert à fabriquer la majorité du verre plat utilisé dans l'industrie du bâtiment. »⁹⁶⁶

Comme Arneson, Westermann et Artschwager, Larry Bell présente les qualités de l'*Object Maker* — au moins pour les cubes réalisés dans les années 1960, les œuvres ultérieures excédant la notion d'objet en raison de leur dimensions plus importantes — même s'il a eu recours à la fabrication déléguée pendant une courte période. Si tous les quatre apportent un soin particulier à la fabrication de leurs

⁹⁶⁴ *Untitled*, 1969 (verre réfléchissant transparent ; 101,5 x 101,5 x 101,5 cm.) Collection Stedelijk Museum, Amsterdam.

⁹⁶⁵ John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 43.

⁹⁶⁶ John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, note #14, p. 52.

œuvres, Bell est sans doute plus proche d'Artschwager dans le type de « fini » impersonnel qu'il recherche. Comme Artschwager, Bell utilise les moyens propres à l'industrie, mais les voies par lesquelles l'un et l'autre sont parvenus à cette utilisation sont différentes : Artschwager transforme sa menuiserie-ébénisterie en atelier d'artiste ; Bell en revanche transforme son atelier d'artiste en laboratoire – usine « high-tech ». Comme le rappelle John C. Welchman⁹⁶⁷, la ressemblance de l'atelier de Larry Bell avec une usine a fréquemment été soulignée. En 1970, dans le catalogue *Three Artists from Los Angeles*, Michael Compton écrit que l'atelier « donne l'impression d'une petite usine très active »⁹⁶⁸. Deux ans plus tard, à l'occasion de l'exposition que le Pasadena Art Museum consacre à l'œuvre de Bell, Barbara Haskell décrit l'atelier en des termes très similaires :

« Son atelier, avec son énorme appareil de métallisation sous vide, ressemble à une usine et fonctionne de la même manière. »⁹⁶⁹

Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire de la scène artistique de la Côte Ouest, Peter Plagens résume en six étapes l'évolution de l'œuvre de Larry Bell — chaque étape correspondant à une évolution de l'économie générale de sa production, et de l'organisation de son atelier. Les peintures puis les *shaped canvas* des débuts sont encore réalisés intégralement par l'artiste, dans le cadre de son atelier. Les peintures avec inclusions de plaques de verre marquent la deuxième étape, en introduisant un matériau industriel, hétérogène à la peinture. Les cubes de 1962-63, avec miroirs et angles chromés et compositions graphiques sur les faces (ellipses, rayures, damiers) marquent nettement le passage à la fabrication d' « objets », dont une partie au moins est déléguée à un fabricant extérieur. Suivent les cubes aux faces uniformément métallisées, aux arêtes plus fines, qui correspondent à l'acquisition de la première machine à dépôt sous vide. La cinquième étape voit, à partir de 1968-69, l'apparition de cubes de dimensions plus importantes (grâce à la mise en service du « Tank ») dont les faces sont désormais assemblées bords à bords, sans cornières

⁹⁶⁷ John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, note #9, p. 51.

⁹⁶⁸ *Three Artists from Los Angeles*, catalogue de l'exposition, Tate Gallery, Londres, 1970, essai par Michael Compton, p. 18.

⁹⁶⁹ *Larry Bell*, catalogue de l'exposition, Pasadena Art Museum (actuel Norton Simon Museum), Pasadena, Californie, 1972, essai par Barbara Haskell, non paginé.

métalliques. La sixième étape, qui débute au tout début des années 1970 alors que Peter Plagens écrit son livre, est marquée par l'apparition de pièces plus grandes (les *standing walls*), disposées à même le sol dans des configurations géométriques qui « ouvrent » le cube initial⁹⁷⁰.

En dépit de la singularité de cette transformation de l'atelier en usine — et par conséquent du « métier » de l'artiste —, Frances Colpitt perçoit, dans le mode particulier d'utilisation de la technologie par Larry Bell, la pérennité d'une conception traditionnelle de l'artiste réalisant lui-même ses œuvres :

« Larry Bell a conduit la technologie au-delà de ses applications industrielles, bien que les effets optiques des boîtes de verre métallisé soient si subtils qu'ils ne se présentent pas immédiatement en des termes technologiques. Bell a dû se tourner par nécessité vers les techniques industrielles, bien qu'il gère lui-même l'équipement, une approche un peu moins radicale que celle d'artistes qui commandent le travail au métallier ou à l'usine de matières plastiques. »⁹⁷¹

Elle souligne par ailleurs un autre aspect « traditionnel » chez Larry Bell, à savoir le maintien du socle, qu'il est, avec le sculpteur Robert Murray, l'un des rares à conserver parmi les artistes dont les œuvres ont été présentées lors de l'exposition *Shape and Structure* en janvier 1965⁹⁷². Mais ce « socle » est, chez Bell, dématérialisé autant que possible : réalisé en Plexiglas transparent, ses dimensions coïncident exactement avec celles des arêtes du cube qu'il porte, et à la hauteur nécessaire pour que le cube en question soit porté précisément sous le regard du spectateur.

S'il est vrai que les œuvres de Larry Bell « sortent » toujours de son atelier, et qu'elles sont le produit de la « main » de l'artiste — une main secondée par la machine —, il nous semble en revanche un peu rapide de considérer que son

⁹⁷⁰ Peter Plagens, *Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970*, (Praeger Publishers, Inc. 1974), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 125.

⁹⁷¹ « Larry Bell has extended technology further than its industrial applications, yet the optical effects of the coated glass boxes are so subtle that they do not immediately present themselves in technological terms. Bell was forced to turn to industrial techniques out of necessity, although he manages the equipment himself, a somewhat less radical approach than that of artists who order work from tinsmith or plastic s factory. » Frances Colpitt, *Minimal Art, the Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), the University of Washington Press, 1993, p. 20-21.

⁹⁷² Frances Colpitt, *Minimal Art, the Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), the University of Washington Press, 1993, p. 39.

approche est « moins radicale » que celle d'artiste déléguant la fabrication à un tiers. D'abord parce que, comme nous le verrons plus loin, cette délégation ne se limite que très exceptionnellement, au cours des années 1960, à la stricte « commande » effectuée par l'artiste auprès du fabricant. Ensuite parce que la mutation que Larry Bell fait subir à l'atelier d'artiste — qui devient un laboratoire – unité de production — est au moins aussi radicale que celle, contemporaine mais d'une forme tout à fait différente, opérée par Andy Warhol avec la *Factory*.

À la différence des artistes qui, ayant recours à des moyens techniques et des matériaux issus de l'industrie — ce que Welchman appelle le « fait-machine », par opposition au « fait-main » de l'artisan —, « sous-traitent », « externalisent » la fabrication auprès d'entreprises spécialisées, Bell « internalise » les moyens industriels dont il a besoin — avec son fameux « Tank » —, afin de conserver le maximum de contrôle direct sur le processus de transformation.

« On a affaire ici, analyse Welchman, à l'une des principales stratégies d'inversion de Larry Bell, qui transpose un procédé industriel et son outillage dans l'espace « esthétique » de l'atelier, mais son travail avec la machine à métalliser ne tarde pas à passer du stade de l'incompétence crasse ou presque (dont l'artiste donne une description assez savoureuse dans ses entretiens) à un savoir-faire technique assez exceptionnel, peut-être possible uniquement parce que l'artiste était prêt à adopter la méthode anti-industrielle du tâtonnement, et qu'il a introduit une cohérence esthétique et une logique de série. »⁹⁷³

L'ensemble de la production de Bell, qu'il s'agisse des premiers *shaped canvas*, des pièces murales et des cubes de verre et de métal, comme des pièces plus tardives et de dimensions plus importantes, se caractérise par cette qualité de précision de la fabrication et le haut degré de finition, ainsi que par le retrait de tout ce qui porte la marque de la « main » de l'artiste.

Dès 1964, à travers l'analyse des œuvres de Bell, le critique Philip Leider relève ces caractéristiques :

« Il serait surprenant qu'après un bouleversement aussi radical que l'a été le mouvement de l'Expressionnisme Abstrait certaines idées n'apparaissent pas comme une réaction. En l'occurrence, un rejet du superflu, une tendance à la concentration,

⁹⁷³ John C. Welchman, « Métal léger », in *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 41-42.

une précision dans l'exécution s'appliquant au moindre détail, un fini impeccable de la surface et, toujours par réaction, l'établissement d'une nouvelle distance entre l'artiste et son œuvre et entre l'artiste et le spectateur, obtenue soit par l'humour, la parodie, l'insertion de traits et de symboles irrévérencieux ou bien, surtout, par le caractère défini, clos de l'œuvre d'art elle-même : là où une toile expressionniste abstraite suscite l'envie de toucher, une construction de Larry Bell, par exemple, s'écrie : « Bas les pattes ! » (...) Le regrettable échec du pop art — son incapacité à engager le spectateur dans un processus esthétique — n'a pas totalement occulté aux yeux des artistes d'avant-garde les possibilités qu'il offrait : un détachement du regard qui accorde une égale importance à tout et une tendance à utiliser des objets banals ou absurdes, soit comme dispositif, soit comme moyen inédit pour introduire un contenu spécifique, soit encore, et peut-être est-ce là le plus important, comme un indice qui empêche toute association avec d'autres démarches. »⁹⁷⁴

Philip Leider joue d'une forme de paradoxe : là où le modernisme greenbergien privilégiait l'opticalité des œuvres expressionnistes abstraites, il invoque leur dimension tactile, comme pour mieux valoriser la mise à distance dont font preuve les nouvelles œuvres. Un certain nombre de ces dernières prennent en effet l'apparence, ou les dimensions d'objets — lesquels sont a priori plus familiers, proches, manipulables. Mais même si un certain nombre des motivations et des caractéristiques décrites par Leider peut s'appliquer aux œuvres de ceux que nous appelons ici les *Objects Makers*, toutes ne correspondent pas à ce modèle de perfection, de précision, de fini impeccable, de froideur de la fabrication, où la main de l'artiste ne laisse aucune trace.

En revanche, s'il est difficile de déceler une dimension parodique ou humoristique dans les œuvres de Larry Bell, il est clair que de nombreuses « object-sculptures » jouent du levier de la parodie ou de l'humour pince-sans-rire pour produire, en dépit de leur apparente proximité avec les objets ordinaires, une familiarité trompeuse — en définitive, une forme de distance avec le spectateur.

⁹⁷⁴ Philip Leider, « The Cool School », *Artforum*, vol. II, n° 12, été 1964, p. 47. Traduction in *Los Angeles 1955-1985*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 134.

D2) Andy Warhol

D2.a) L'œuvre comme substitut du produit consommable

Dans les peintures qu'il réalise jusqu'en 1962, Andy Warhol est loin de l'image de l'artiste fabriquant des œuvres en série dans son atelier transformé en « Factory ». Il utilise des pochoirs ou des tampons qu'il confectionne lui-même dans des blocs de gomme à effacer⁹⁷⁵. Il utilise la reproduction par procédé sérigraphique pour la première fois au début de l'année 1962 (sans doute en avril), avec la série des *One Dollar Bills*⁹⁷⁶ :

« Nathan Gluck se rappelle que Warhol avait décidé de peindre de l'Argent. Et il n'avait pas envie de dessiner des rangées et les rangées d'argent. Il ne voyait pas comment faire, et puis il se souvint de ses camarades... chez Tibor Press... Il les appela et leur demanda s'ils feraient un écran de sérigraphie avec de l'argent. Je pense qu'ils ont répondu « Non », mais que si Andy faisait un dessin, ils feraient un écran sérigraphique à partir du dessin. Ainsi... Andy l'a exécuté et l'a fait en série comme ça... De là, je pense, il s'est rendu compte qu'il pourrait utiliser la sérigraphie. »⁹⁷⁷

Les modèles — un recto, un verso du dollar américain — sont exécutés par Warhol sur des feuilles d'acétate transparent⁹⁷⁸, de façon à servir de « négatifs » pour l'exposition de l'écran et l'obtention des motifs à reproduire. Dès la fin de l'été 1962

⁹⁷⁵ Cf. catalogue raisonné, vol. 1, p. 92-93, fig. 60-66, et p. 128, fig. 103 et 104.

⁹⁷⁶ Andy Warhol, *200 One Dollar Bills*, mars-avril 1962 (encre sérigraphique et crayon sur toile ; 203,8 x 243,3 cm.), Collection privée, cat. rais. 125.

⁹⁷⁷ « Nathan Gluck recalled that Warhol had decided to paint Money. And he was not about to draw rows and rows of money. And he couldn't think of what to do, and then he remember the fellows... at Tibor Press... He called them up and asked them if they would make a silkscreen of money. And I think they said « No », but if Andy made a drawing, they would make a silkscreen of the drawing. So... Andy ran it off and made it serially like that... From there on, I think, he realized that he could use the silkscreen. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 01 *Paintings and Sculpture 1961-1963*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 131.

⁹⁷⁸ *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 1, fig. 115a et 115b.

toutefois, Warhol utilise un procédé photomécanique pour réaliser *Baseball*⁹⁷⁹. Il continue toutefois, au cours de cette année, à combiner les techniques du dessin et de la sérigraphie — comme il l’a fait pour les *Dollar Bills* —, ce qui confère à ses œuvres une proximité visuelle avec les réalisations antérieures où il utilisait des tampons et pochoirs. Simultanément, il commence à faire appel à un fabricant d’écrans sérigraphiques⁹⁸⁰ auquel il donne les indications pour le traitement des images photographiques qu’il utilise. Il est établi qu’à partir de 1964 (et peut-être un peu plus tôt), Warhol commande la réalisation de ses écrans de sérigraphie à un fabricant du nom de Aetna Silk Screen Products⁹⁸¹. Ses peintures peuvent donc désormais être produites en séries virtuellement infinies, comme le sont les affiches publicitaires.

L’autre aspect de l’orientation « industrielle » de la production de Warhol concerne les œuvres en trois dimensions — bien que celles-ci demeurent relativement rares dans l’ensemble de son œuvre, essentiellement bidimensionnelle. Le premier exemple d’œuvre en trois dimensions, ressortissant d’ailleurs d’une esthétique du *ready-made*, apparaît dans l’œuvre d’Andy Warhol au début de l’année 1962, alors que Warhol exécute les séries de peintures de boîtes de soupe en conserve de la marque Campbell. Il en propose ce que l’on peut décrire comme une version tridimensionnelle, unique à ce moment de son œuvre, et qu’il intitule *Campbell’s Soup Can Box*⁹⁸². Sur les quatre faces latérales d’une boîte cubique en contreplaqué sont peints, grandeur nature, les flancs estampillés des boîtes alignées et empilées ; la face supérieure reçoit les motifs circulaires des couvercles. Cette œuvre, alors isolée dans la production de Warhol, constitue le prototype des *Box Sculptures* que l’artiste réalise à partir de 1964.

D’une façon peut-être encore plus littérale que dans les peintures sur toile, *Campbell’s Soup Can Box* reproduit l’impression d’accumulation systématique de marchandises dans les rayonnages de supermarché. Pourtant, cet effet, bien qu’il

⁹⁷⁹ Andy Warhol, *Baseball*, 1962 (sérigraphie et huile sur toile ; 232,4 x 208,3 cm.), Collection The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri) ; cat. rais. n°231.

⁹⁸⁰ Nous ne sommes pas parvenu à identifier cette société.

⁹⁸¹ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 54.

⁹⁸² Andy Warhol, *Campbell’s Soup Can Box*, début 1962 (caséine, peinture aérosol et crayon sur contreplaqué ; 55,9 x 40 x 40 cm.) Collection The Andy Warhol Museum, Pittsburgh ; cat. rais. n°79.

renvoie à la production mécanisée des produits et des images, est toujours obtenu par des moyens relativement artisanaux. En effet, dans *Campbell's Soup Can Box*, le motif de l'étiquette figurant à trente-six reprises sur l'ensemble des faces est peint au pinceau et à la bombe aérosol, à travers des pochoirs découpés par Warhol à partir de photographies de la boîte de conserve originale. Warhol applique ici les mêmes « recettes » de fabrication que celles auxquelles il a recours pour la réalisation des peintures sur toile contemporaines de *Campbell's Soup Can Box*. En dépit du caractère globalement impersonnel de l'œuvre, la « main » de l'artiste joue encore son rôle, en introduisant quelques imperfections et de légères variations d'un motif à l'autre.

D2.b) La *Factory* : lieu de production, images du lieu de production

Issues de cette première expérience, sept séries différentes de *Box Sculptures* sont réalisées à partir de novembre-décembre 1963, en prévision de la deuxième exposition personnelle que la Stable Gallery consacre à Andy Warhol, au printemps 1964⁹⁸³. La fabrication des boîtes en contreplaqué destinées à être sérigraphiées aux couleurs des différentes marques est confiée à un atelier de menuiserie-ébénisterie, ce dont témoigne une série de bons de commande⁹⁸⁴. L'une des photographies prises par Edward Wallowitch⁹⁸⁵ montre Andy Warhol retouchant à la main l'une des *Heinz Tomato Ketchup* sérigraphiées ; à ses pieds figure un pot de un gallon de peinture murale de la marque Benjamin Moore — et non d'une marque spécialisée dans les beaux-arts. D'autres photographies⁹⁸⁶ montrent que les *Box Sculptures* ont été alignées par séries sur toute la surface du sol de l'atelier, où ont

⁹⁸³ *Andy Warhol*, Stable Gallery, New York (21 avril – 9 mai 1962). La première exposition personnelle de Warhol avait eu lieu en novembre 1962.

⁹⁸⁴ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 54.

⁹⁸⁵ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, fig. 13, p. 67.

⁹⁸⁶ Notamment une photographie de Ken Heyman datée de 1964, où l'on voit Andy Warhol et Gerald Malanga exécutant une sérigraphie sur une face de l'une des *Campbell's Tomato Juice Boxes*.

préalablement été déroulées de longues bandes de papier kraft. La configuration de l'ensemble évoque, sur un mode rudimentaire, celle des chaînes d'assemblage automobile ; c'est probablement dans ce contexte de 1964 que l'atelier de Warhol prend le nom de « Factory » :

« Warhol, Gerald Malanga et d'autres assistants créaient leurs boîtes sérigraphiées (*Brillo* en étant le plus célèbre exemple) selon un mode primitif de travail à la chaîne, les boîtes étant disposées d'un bout à l'autre du sol, et les travailleurs se déplaçant le long de chaque rangée, sérigraphiant chaque couleur dans l'ordre. »⁹⁸⁷

Avec son décor d'aluminium brillant, et son mobilier « lounge », la *Factory* propose une sorte de parodie, une version « dandy » de l'usine de fabrication, puisqu'il s'agit également d'un espace où ont lieu de nombreuses réceptions et fêtes qui, comme le souligne Caroline A. Jones, participent pleinement de la démarche artistique de Warhol :

« Le théâtre que constituait la *Factory* de la 47^{ème} Rue devint l'espace idéal pour le passage de Warhol du privé au public, et de l'art à l'Art, dont était témoin un public ordinairement composé de groupies, d'assistants, de collectionneurs et d'amis. »⁹⁸⁸

Cette fonction de représentation remplie par la *Factory* se combine étroitement à celle du lieu de production mimant, on l'a vu, le dispositif de la chaîne d'assemblage fordiste. Une troisième fonction doit y être associée : celle du bureau d'étude et de conception. La *Factory* anticipe la configuration informelle des agences publicitaires où le travail des « créatifs » s'effectue dans un cadre festif et confortable — les canapés se substituant aux bureaux et tables de travail. Ce travail invisible de maturation des idées et de conception des œuvres s'effectue, au moins en partie, dans cette « agence – salle de réception – unité de production ».

⁹⁸⁷ « Warhol, Gerald Malanga, and other assistants created their silkscreened boxes (*Brillo* being the most famous) in a primitive mode of line production, the boxes arranged across the floor and the workers moving along each line, silkscreening each color in sequence. » Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 231.

⁹⁸⁸ « The theater that was the 47th Street Factory became the ideal space for Warhol's passage from private to public, and from art to Art, witnessed by an audience casually composed of groupies, assistants, collectors, and friends. », Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 231.

Car bien que ses œuvres aient, durant les années 1960, souvent été assimilées à de simples reproductions d'images *ready-made*, Warhol prend, en amont de leur réalisation et au cours de celle-ci, un certain nombre de décisions qui modifient sensiblement les œuvres produites des images et objets qu'elles prennent pour modèle. Ces décisions portent d'abord, évidemment, sur le choix de l'image à reproduire, son recadrage par l'artiste, la simplification de sa composition par le dessin ou l'accentuation des contrastes, les couleurs choisies pour la sérigraphie, le nombre d'exemplaires et leurs dimensions. Warhol prend par exemple la décision de modifier les dimensions des *Box Sculptures* destinées à l'exposition de la Stable Gallery en 1964. Les dimensions qu'il choisit correspondent pratiquement au double de celles de leurs modèles « réels » :

« ... les prototypes *Heinz* et *Brillo (3¢ Off)* ont été les premières *Box Sculptures* à être produites. Les écrans pour les boîtes de *Mott's Apple Juice* ont été fabriqués peu après. Ils sont mentionnés dans une facture d'un fabricant d'écrans sérigraphiques, Aetna Silk Screen Products, datée du 2 janvier 1964. En complément figure un schéma de deux côtés de la boîte *Mott's* (...). À côté du schéma, Warhol a écrit « Fabriquer Mott Apple Juice deux fois plus grand ». Les dimensions notées sur le schéma, 18 x 28 x 22 pouces (45,7 x 71,1 x 55,9 cm.), sont légèrement plus petites que celles des boîtes fabriquées, 18 x 30 x 22 pouces (45,7 x 76,2 x 55,9 cm.), mais en fait, elles sont près du double de la taille du carton d'emballage original. »⁹⁸⁹

L'application des motifs sur les différentes faces des boîtes, combinant travail de peinture et sérigraphie, est effectuée par l'artiste avec l'aide de ses assistants de la *Factory*. Les œuvres présentées résultent ainsi d'un mode de production hybride, associant fabrication artisanale déléguée pour les tâches répétitives — la construction des volumes, l'application des motifs sérigraphiés —, et réalisation des finitions par l'artiste ou sous sa direction. Si elles s'approchent de l'uniformité et de

⁹⁸⁹ « ... the *Heinz* prototypes and *Brillo (3¢ Off)* were the first box sculptures to be produced. The screens for the *Mott's Apple Juice* box sculptures were fabricated soon after. They are specified in an invoice from the silkscreen maker, Aetna Silk Screen Products, dated January 2, 1964. In addition, a diagram of two sides of the *Mott's* box appears (...) Beside the diagram, Warhol has written, « Make Mott Apple Juice double size ». The dimensions noted on the diagram, 18 by 28 by 22, are slightly (légèrement) smaller than the fabricated boxes, 18 by 30 by 22, but in fact, they are close to double the size of the original packing carton. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 54. Le schéma mentionné dans la citation est reproduit dans le même volume, p. 62.

l'idée d'une édition, les *Box Sculptures* présentent, en raison de leur mode de fabrication, des différences de couleurs et des particularités de surface produites par l'impression de l'écran de soie.

En outre, même si l'on fait abstraction de ces variations accidentelles, les *Boxes Sculptures* sont singularisées par des détails spécifiques : sur les *Kellogg's Boxes* réalisées à l'occasion de l'exposition de la Stable Gallery, est apposée, en bas à gauche sur deux des faces de la boîte, la date 3-64. Cette inscription remplit deux fonctions antagonistes : elle permet à la fois de dater précisément le moment de l'exécution des pièces — et donc de les singulariser —, et de reproduire le modèle d'inscription des dates de péremption des véritables produits de consommation produits en quantités virtuellement infinies. Ce geste renvoie lui-même à l'assimilation de l'œuvre d'art à un produit périssable, qui doit être vendu le plus rapidement possible afin d'éviter les pertes financières liées au stockage et à la péremption. Warhol lui-même semble avoir appliqué la politique du « zéro stock » à sa propre production : en effet, aucune des boîtes que l'artiste a fait fabriquer n'a été retrouvée dans l'état où elle lui a été livrée par la menuiserie. Toutes les boîtes de contreplaqué ont été peintes aux couleurs des différents produits ; chaque boîte fabriquée est devenue une *Box Sculpture*⁹⁹⁰.

Dans l'exposition de la Stable Gallery sont présentés des exemplaires de chacune des séries fabriquées — *Brillo (3¢ off)*, *Mott's Apple Juice*, *Del Monte Peach Halves*, *Kellogg's Cornflakes*, *Heinz Tomato Ketchup*, *Brillo*, *Campbell's Tomato Juice*⁹⁹¹. L'agencement rappelle celui des rayonnages et des stocks de supermarché ; il fait également écho au dispositif de production des *Box Sculptures* :

« Warhol a reproduit cette disposition dans son installation à la Stable Gallery, renouvelant aussi ses implications pour les interactions sociales à travers les déplacements des spectateurs parmi les boîtes sérigraphiées. (...) En plus de créer un espace conçu pour la consommation, comme les installations de Warhol sont habituellement perçues, ces premières expositions reproduisaient avec plus de force

⁹⁹⁰ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 54.

⁹⁹¹ Cf. Volume 3 « Illustrations ».

la production de l'œuvre (une fonction renforcée par la chemise de travail dont Warhol était vêtu). »⁹⁹²

L'exposition à la Stable Gallery procède de la combinaison des deux modèles, la chaîne de fabrication et l'entrepôt de stockage, poussés à l'extrême par le dispositif d'exposition : les visiteurs peuvent à peine entrer dans la galerie tant les espaces sont saturés. Les œuvres d'art exposées sont réduites au statut de marchandises, et la galerie elle-même à celui de magasin :

« Bien que significatif et saillant lors de sa première apparition dans sa *Factory* théâtralisée, l'accent mis par Warhol sur la production a progressivement fait son chemin, de même que le terme « Commonism » a été remplacé par le label plus consumériste « Pop ». Dans le cas de Warhol, l'accent initial sur la production s'est reporté sur un plan consumériste, qui était déjà répandu parmi les autres artistes Pop qui, selon les normes de l'Expressionnisme Abstrait, n'éprouvaient aucune honte à reconnaître ouvertement le statut de marchandise de l'art. »⁹⁹³

Cet accent mis sur le « magasin » évoque bien entendu l'exemple de Claes Oldenburg qui, sous le patronnage de sa pseudo-société *Ray Gun Manufacturing Co.*, inaugure *The Store* en 1961, une boutique du Bowery où il produit, présente et vend ses œuvres comme les marchandises qu'elles prennent pour modèle. D'autres manifestations ont utilisé le modèle de la boutique et de la vitrine : l'exposition *The New Realists*, organisée en 1962 par Sidney Janis, prend place dans une galerie située en rez-de-chaussée, et donnant directement sur la rue, ce qui renforce la relation des œuvres présentées à l'intérieur — dont celles de Warhol — avec

⁹⁹² « Warhol duplicated this arrangement in his installation at the Stable Gallery, also renewing its implications for social interaction as the viewers move among the silkscreened boxes. (...) In addition to creating a space geared to consumption, as Warhol's installations are usually perceived, these early shows more forcibly replicated the work's production (a function reinforced by Warhol's workshirt costume). » Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 231.

⁹⁹³ « Although significant and salient at its first appearance in his theatricalized Factory, Warhol's emphasis on production gradually gave way, just as Commonism had been replaced by the more consumerist label « Pop ». In Warhol's case, the early emphasis on production devolved into a foregrounding of consumption that was already prevalent among other Pop artists, who, by the standards of the Abstract Expressionists, were shameless in their open recognition of art's commodity status. » Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 232.

l'activité commerciale caractéristique de ce type de local. À leurs débuts, Andy Warhol et James Rosenquist ont eux-mêmes installé leurs propres œuvres, afin qu'elles servent de décor pour les produits exposés, dans les vitrines du grand magasin Bonwit Teller⁹⁹⁴. Caroline A. Jones rappelle enfin le scandale de l'exposition *The Supermarket* en 1964 :

« En un coup final contre l'ancien sanctuaire de la galerie du marchand d'art, où les ventes étaient réalisées avec la plus grande sensibilité et dans la plus grande invisibilité, la Bianchini Gallery a ouvert une exposition intitulée « The Supermarket » en 1964. Là, les toiles de Warhol représentant les boîtes de soupe Campbell's étaient installées à côté d'une pyramide de « la chose réelle », signée par Warhol (à la différence des toiles) et vendues au prix en vigueur — environ de vingt cents la boîte. »⁹⁹⁵

En 1964, le parti pris d'expositions telles que *The Supermarket* et l'exposition personnelle de Warhol à la Stable Gallery reflètent, à travers la saturation de l'espace par des objets multipliés à l'identique, la recherche d'un effet de production en masse — auquel participent également les photographies montrant Warhol et ses assistants travaillant « à la chaîne » sur les *Box Sculptures*. Toutefois, au début de l'année 1964, l'idée de « l'usine » (la *factory*) répond aussi à un impératif pour Warhol : celui de parvenir à une augmentation quantitative de sa production, afin précisément de parvenir à « remplir » les espaces de la Stable Gallery.

À la suite de cette exposition, le fonctionnement de la *Factory* a évolué vers une sorte d'activité permanente, renforcée par le caractère pluridisciplinaire et festif de l'endroit :

« L'espace social et peu structuré de la Factory offrait la place pour une chaîne de production primitive et encourageait l'accumulation d'un « personnel » fluide qui, selon les mots de Warhol, poursuivrait son « activité cinétique » sans lui — alors qu'il

⁹⁹⁴ Créé à New York en 1895, Bonwit Teller est un grand magasin spécialisé dans la vente d'articles de mode féminins.

⁹⁹⁵ « In a final blow to the former sanctum of the dealer's gallery, where sales had been conducted with the utmost sensitivity and invisibility, the Bianchini Gallery opened an exhibition called « The Supermarket » in 1964. Here Warhol's Campbell's soup canvases were installed next to a pyramid of « the real thing », signed by Warhol (unlike the canvases) and sold at the going rate — about twenty cents a can. » Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 233.

avait toujours besoin de l'approbation de son « manager » pour amorcer le travail. L'espace de la Factory était également répercuté dans l'espace d'exposition des peintures et des objets, qui suscitaient la participation sociale de multiples spectateurs dans une galerie bondée, plutôt que la contemplation solitaire et l'absorption d'un individu dans une tour d'ivoire solitaire. »⁹⁹⁶

D2.c) L'œuvre multipliée en tant que « consommable »

Si l'essentiel de la production qui est réalisée à la *Factory* l'est sous forme de peintures sérigraphiées sur toiles, un autre ensemble d'œuvres en trois dimensions relève d'une conception différente, et conduit Warhol à pousser encore plus loin le principe d'un travail artistique organisé sur le modèle de l'entreprise : il s'agit de *Silver Clouds*, exposés pour la première fois (en même temps que le *Cow Wallpaper*) en 1966 à la Leo Castelli Gallery⁹⁹⁷. Dans une certaine mesure, *Silver Clouds* reprend le principe des *Box Sculptures* dans leur façon d'encombrer l'espace d'exposition, obligeant le visiteur à se frayer un chemin parmi eux. Sur le plan formel, ils sont toutefois très différents, voire à l'opposé des « boîtes » : ils sont faits d'une matière souple, et présentent des formes arrondies, là où les *Box Sculptures* sont rigides et géométriques. Ils ne sont pas empilés ou alignés sur le sol, mais, gonflés à l'hélium, ils flottent et se déplacent dans l'espace — ce qui les rend difficile à compter et donne l'impression qu'ils sont plus nombreux :

« David Bourdon rapporte que plusieurs douzaines ont été exposées chez Castelli, mais il est difficile de le confirmer à partir des photographies de l'installation prises par Rudolf Burckhardt, et la quantité, à la différence des *Box Sculptures*, n'est pas

⁹⁹⁶ « The unstructured, social space of the Factory provided the space for primitive line production, and encouraged the accumulation of a fluid « staff » who, in Warhol's words, would carry on his « kinetic business » without him — while still needing his managerial approval to initiate work. The place of the Factory was also echoed in the viewing space for the paintings and objects, which invited the social participation of multiple viewers in a crowded gallery, rather than the solitary contemplation and absorption of an individual in an isolated ivory tower. » Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 233.

⁹⁹⁷ *Andy Warhol. Wallpaper and Clouds*, exposition du 6 au 27 avril 1966, Leo Castelli Gallery, New York.

tant numérique et sujette au dénombrement qu'atmosphérique et liée à l'effet produit. »⁹⁹⁸

Les *Silver Clouds* sont enfin, d'une certaine manière, plus « abstraits » que les *Box Sculptures* : aucun logo ni marque n'y figure ; au contraire, leur surface brillante s'efface sous les apparences changeantes des reflets déformés de leur environnement immédiat. Réalisés en 1966, les *Silver Clouds* sont l'aboutissement d'une idée conçue deux ans auparavant, qui a requis les compétences de spécialistes :

« l'idée des *nuages* remonte à 1964, probablement peu de temps après que Warhol ait rencontré Billy Klüver, ingénieur des laboratoires Bell, et ami d'artistes d'avant-garde tels que Johns et Rauschenberg. Klüver rapporte que Warhol a d'abord suggéré qu'ils collaborent sur une ampoule électrique flottante, un projet qui avait des proximités évidentes avec l'œuvre de Johns. (...) Chez Bell Labs, le groupe de Klüver étudia le problème pendant un an sans trouver un matériau transparent qui pourrait convenir. Le matériau argenté qu'ils trouvèrent à la place, le *Scotchpak*, était fabriqué par la société 3M et employé par l'armée américaine pour envelopper les sandwichs ; on pouvait le sceller à chaud, et il était relativement imperméable à l'hélium et à l'air. Lorsque Warhol vit un échantillon de ce matériau argenté, on raconte qu'il a déclaré : « Fabriquons des nuages ». Klüver raconte s'être procuré un livre avec des photographies de nuages, mais les courbes étaient trop difficiles à réaliser, et la forme fut abandonnée au profit d'un simple pli. Un revendeur local a fourni à Klüver des rouleaux du matériau, et il construisit pour Warhol une machine à sceller à chaud qui fut installée dans la *Factory*. »⁹⁹⁹

⁹⁹⁸ « David Bourdon recalls that several dozen were shown at Castelli, but this is difficult to corroborate from the photographs of the installation taken by Rudolf Burckhardt, and quantity, unlike the box sculptures, is not so much numerical and subject to count, but atmospheric and subject to effect. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 207. La photographie de Burckhardt figure dans le catalogue raisonné sous le n°1868.

⁹⁹⁹ « the idea for the clouds dates back to 1964, probably not long after Warhol had met Billy Klüver, an engineer at Bell Laboratories and a friend of such avant-garde artists as Johns and Rauschenberg. Klüver recalls that Warhol originally suggested that they collaborate on a floating light bulb, a project with obvious associations to Johns' work. (...) Klüver's group at Bell Labs studied the problem for a year without finding a transparent material that would work. The silver material that they found instead, *Scotchpak*, was manufactured by the 3M company and used by the U.S. Army to wrap sandwiches ; it was heat-sealable and relatively

Une photographie¹⁰⁰⁰ prise vers le mois de septembre 1965 par Billy Name-Linich montre Warhol, entouré de Klüver, Pontus-Hulten et d'un groupe d'amis (Paul America, Waldo Diaz-Belart, Gerard Malanga, Harold Stevenson, Danny Williams), procédant au lancement d'un prototype de « nuage » depuis le toit de la *Factory*. Le prototype en question — un cylindre de plusieurs mètres de long réalisé dans du *Scotchpak* — intitulé *Big Silver Balloon*, a vraisemblablement disparu, emporté par le vent, immédiatement après son lâcher. Ce *Big Silver Balloon* correspond assez peu à l'idée d'un « prototype » destiné à affiner les détails de la pièce finale : il est en effet d'une échelle complètement différente de celle qui sera finalement retenue pour les *Silver Clouds*, et le fait qu'il ait été perdu — à vrai dire, rien n'indique que Warhol ou Klüver ait envisagé de le récupérer après son lancer — ne lui confère aucune utilité particulière à ce moment du processus de conception : aucun moyen de vérifier, par exemple, la bonne tenue des soudures assurant l'étanchéité de l'enveloppe remplie d'hélium. Ce « lancement » est davantage de l'ordre d'une forme de *happening*, qui singe le protocole scientifique des lâchers de ballons-sonde ou des tests de lancement effectués par les ingénieurs de la N.A.S.A. En même temps, c'est sur ce registre parodique que le modèle de la production industrielle fait retour. Mais quel qu'aie été l'apport de ce « prototype » dans l'élaboration de la version finale des *Silver Clouds*, Klüver a dû résoudre un certain nombre de problèmes plus ou moins complexes générés par les attentes de Warhol. Ce dernier souhaite en effet que les *Silver Clouds* flottent à mi-hauteur entre le sol et le plafond de l'endroit où ils sont exposés. Or, une fois entièrement gonflés à l'hélium, ils s'élèvent jusqu'au plafond ; si on diminue la pression, ils risquent de rester au niveau du sol. La solution trouvée est aux antipodes de la technologie élaborée qui a permis la mise au point du *Scotchpak* : de petits plombs utilisés pour la pêche à la ligne sont discrètement

impermeable to helium and air. When Warhol saw a sample of the silver material, he is reported to have said, 'Let's make clouds'. Klüver recalls obtaining a book with photographs of clouds, but the curves were too difficult to make, and the shape was abandoned in favor of a simple fold. A local distributor supplied Klüver with rolls of the material, and he constructed a heat-sealing machine for Warhol that was installed in the Factory. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 207.

¹⁰⁰⁰ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, fig. 85.

fixés à un angle de chaque « nuage » en forme de coussin. Une photographie¹⁰⁰¹ montre Warhol effectuant cette opération et testant l'effet produit — apparemment satisfaisant — au cours des préparatifs de son exposition chez Castelli.

Si la solution technique retenue pour la fabrication des *Silver Clouds*, curieux mélange de technologie et de bricolage, semble satisfaisante au stade expérimental, un problème est néanmoins apparu au cours de l'exposition : le *Scotchpak* — ou, peut-être, les soudures entre les feuilles — n'est pas parfaitement étanche. En conséquence, la pression d'hélium à l'intérieur des *Silver Clouds* diminue peu à peu, entraînant une descente relativement rapide des ballons, qu'il faut régulièrement regonfler durant les trois semaines de l'exposition. Ce défaut de conception explique sans doute en partie pourquoi Leo Castelli, dont les talents de marchand peuvent difficilement être mis en doute, ne soit parvenu à vendre aucun exemplaire des *Silver Clouds* — et ce, en dépit de leur prix très abordable : 50\$ pièce.

Une nouvelle série de *Silver Clouds* est présentée dès le mois suivant à l'occasion d'une exposition personnelle de Warhol à la Ferus Gallery¹⁰⁰². La présentation des « nuages » est plus élaborée : Warhol ne se contente pas de reproduire le dispositif de son exposition chez Leo Castelli, mais présente les *Silver Clouds* comme des produits standardisés — voire des gadgets : 100 « sculptures » gonflables, non numérotées et dégonflées, sont ainsi disponibles à la vente. Chacune d'entre elles est conditionnée sous un sac en plastique transparent sur lequel est imprimée, comme le logo décoratif d'une marque déposée, la signature de Warhol¹⁰⁰³. Les exemplaires de cette série, connue sous le nom de « Ferus Edition », rencontrent un certain succès auprès des collectionneurs.

En dehors du conditionnement « sous blister » de la Ferus Edition, les deux séries de *Silver Clouds* sont globalement identiques, et de dimensions voisines (environ 87,6 x 126,3 cm.). En revanche, pour l'exposition que le Moderna Museet de

¹⁰⁰¹ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, fig. 87A et 87B.

¹⁰⁰² *Andy Warhol*, exposition en mai 1966, Ferus Gallery, Los Angeles.

¹⁰⁰³ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02B *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, fig. 89A et 89B.

Stockholm lui consacre en 1968¹⁰⁰⁴, Warhol fait réaliser un ensemble de dix sculptures gonflables de dimensions beaucoup plus imposantes (environ 305 x 457 cm.). Intitulées *Clouds*¹⁰⁰⁵, ces sculptures sont fabriquées en polyéthylène transparent ; les archives de Warhol permettent de préciser les circonstances de leur fabrication et l'usage qu'en fait l'artiste dans ses expositions :

« Deux factures de fabricants datent les œuvres pour Stockholm de la fin de 1967. La première, émise par la National Manufacturing Company, est datée du 27 novembre ; elle indique que dix formes en polyéthylène de 10 x 15 pieds, avec des valves, ont été fabriquées, bien que cinq seulement ont été exposées à Stockholm. Les autres pourraient avoir été mise de côté comme des pièces de rechange, ou peuvent avoir été exposées à d'autres occasions. La seconde facture concerne les écrans pour les peintures des *Electric Chairs*, et date de décembre. »¹⁰⁰⁶

À la différence des *Silver Clouds*, elles restent posées au sol : en raison de leur volume important, Warhol ne peut pas les gonfler avec de l'hélium, mais uniquement avec de l'air. Si le principe de ces œuvres est proche de celui des *Silver Clouds*, l'effet produit est très différent : elles n'englobent pas le visiteur en flottant et en se déplaçant autour de lui à hauteur des yeux, mais demeurent immobiles, horizontalement, sur le sol ; elles ne reflètent pas l'environnement sur leur surface clinquante, mais sont transparentes et presque immatérielles.

Par contraste, elles mettent en relief les caractéristiques spécifiques des *Silver Clouds*, et du *Cow Wallpaper* qui les accompagne au cours des expositions

¹⁰⁰⁴ Andy Warhol, exposition du 10 février au 17 mars 1968, Moderna Museet, Stockholm. Cette première rétrospective internationale consacrée à Warhol est présentée ensuite au Stedelijk Museum (Amsterdam), à la Kunsthalle (Berne), et à la Kunstneres Hus (Oslo).

¹⁰⁰⁵ Andy Warhol, *Clouds*, 1968 (feuille de polyéthylène transparent ; 305 x 457 cm.), Cat Rais. n°2030, Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02B *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, fig. 130.

¹⁰⁰⁶ « Two fabricators' invoices date the works for Stockholm to late 1967. The first, from the National Manufacturing Company, is dated November 27 ; it indicates that ten 10 by 15 foot polyethylene forms with valves were fabricated, although only five were shown in Stockholm. The others would have been reserved as spares or might have been exhibited at the other venues. The second invoice is for the screens for the *Electric Chairs* paintings and dates from december. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02B *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 345.

consacrées à Warhol en 1966 à Cincinnati¹⁰⁰⁷ et l'année suivante à Cologne¹⁰⁰⁸ : le papier peint doit être entièrement remplacé à chaque nouvelle exposition ; les « nuages » doivent être dégonflés pour le transport, et régulièrement regonflés avec de l'hélium au cours des expositions. Ainsi, comme pour les produits de consommation courante et les fournitures de « consommables », le *Cow Wallpaper* et les *Silver Clouds* reposent sur des systèmes entropiques, nécessitant leur réapprovisionnement ou la production de nouvelles pièces¹⁰⁰⁹. Les *Silver Clouds* sont en outre considérés par Warhol comme une série sans fin, leur nombre étant indéterminé. Leur caractère éphémère ne représente pas un problème : beaucoup d'entre eux ont été abîmés, détruits ou perdus ; certains ont été regonflés à de nombreuses reprises. De la même manière que pour le *Cow Wallpaper*, il suffisait d'en produire davantage, afin de satisfaire les besoins de l'artiste ou la demande du marché.

D3) Claes Oldenburg

Dans ses rapports continus et complexes avec la question de la production de l'œuvre d'art, Claes Oldenburg incarne, successivement et parfois simultanément, plusieurs « figures » complémentaires ou contradictoires de l'artiste de la génération des années 1960. Nous n'allons pas procéder ici à la revue détaillée des productions de l'artiste entre la période de ses débuts et la fin des années 1960, car celle-ci est d'un caractère à la fois pléthorique et pluridisciplinaire ; nous ne nous attarderons pas sur les peintures, environnements et happenings de l'artiste, pour mieux nous concentrer sur les objets – sculptures qu'il réalise dès la fin des années 1960, sous l'angle spécifique de leur mode de production.

¹⁰⁰⁷ Andy Warhol. *Holy Cow ! Silver Clouds !! Holy Cow !*, exposition au Contemporary Art Center, Cincinnati, 1966.

¹⁰⁰⁸ *Kuhe und Schwenbende Kissen von Andy Warhol*, exposition en janvier-février 1967, Galerie Rudolf Zwirner, Cologne.

¹⁰⁰⁹ Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 02B *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 209.

À la fin des années 1950, le travail d'Oldenburg, bien que figuratif, est, comme celui de la plupart des artistes de sa génération, encore marqué par l'Expressionnisme Abstrait. Ses peintures de 1958 consistent pour l'essentiel en des autoportraits et des figures saisies dans des attitudes ordinaires, quotidiennes, dont le modèle est une jeune femme nommée Pat Muschinski. Oldenburg l'a brièvement rencontrée en 1954, la retrouve en 1958 pour finalement l'épouser en 1960. Oldenburg gravite alors dans l'entourage de Red Grooms, Jim Dine, George Segal, Robert Whitman, Lucas Samaras et Allan Kaprow. Pour chacun d'eux, les années 1957-1958 constituent une période charnière, car il s'agit alors, pour cette « jeune génération », de parvenir à solder l'héritage à la fois précieux et encombrant de l'Expressionnisme Abstrait, afin de trouver de nouvelles issues propres à l'époque et au contexte au sein desquels ils évoluent — l'essai inaugural de Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock »¹⁰¹⁰, étant sans doute la production la plus significative de la conscience historique d'une transition qui reste à accomplir.¹⁰¹¹

Pour l'heure, inspiré par Jean Dubuffet et la lecture de *Mort à Crédit* de Louis-Ferdinand Céline, qui le confortent dans sa perceptions de la ville à travers les quartiers populaires et insalubres de New York, Oldenburg poursuit une importante série de dessins, dans lesquels il saisit des objets quelconques¹⁰¹² et des scènes de la vie quotidienne observées dans les rues du Lower East Side et du Bowery. Oldenburg, toutefois, note que « la rue est morte »¹⁰¹³. Cette réflexion lapidaire est bien entendu à mettre en relation avec les importantes transformations auxquelles

¹⁰¹⁰ Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News* vol. 57, n°6, octobre 1958, p. 24-26, 55-57.

¹⁰¹¹ Lorsqu'Oldenburg, après avoir vécu à Chicago, arrive à New York en juin 1956, deux mois avant la mort de Pollock, l'Expressionnisme Abstrait occupe le sommet de l'establishment artistique. Tandis qu'il est exposé dans les galeries *uptown*, les artistes plus jeunes, dont beaucoup imitent le style de leurs aînés, sont montrés dans des galeries associatives ou coopératives installées le long de l'East Tenth Street.

¹⁰¹² *Razorblade, Nutshell, Bottle Cap (Study of Small Objects in Light)*, 1956 (encre et crayon sur papier ; 28 x 21,6 cm.) Collection The Artist. Œuvre reproduite in Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 24.

¹⁰¹³ « The street is dead », extrait des *Notebooks* de Claes Oldenburg, cité par Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p.37.

sont alors promis certains quartiers de Manhattan, suite aux grands travaux projetés par la commission de planification urbaine et son représentant Robert Moses à partir du milieu des années 1950, et dont Joshua Shannon¹⁰¹⁴ a montré l'impact ou la résonance dans la production artistique de l'époque, à travers les exemples d'Oldenburg, Johns, Rauschenberg et Judd. C'est peut-être cette conscience qu'Oldenburg a de cette disparition programmée de la configuration et de l'atmosphère des rues qui le conduit, dans une sorte de réflexe d'anthropologue, à inventorier et classer par thèmes ses dessins d'objets et d'activités que cet environnement urbain recèle encore. Ce corpus dessiné croît régulièrement jusqu'en 1960, date à laquelle il sert de base à la conception de l'environnement *The Street*. Mais avant cet épisode, Oldenburg bénéficie en mars 1959 d'une exposition personnelle à la Cooper Union Art School Library, où il montre une série de dessins représentant Pat Muschinski. Il rencontre à cette occasion deux étudiants de la Cooper Union, Marc Ratliff et Tom Wesselman, qui lui demandent de participer aux activités d'une galerie associative installée dans le sous-sol de la Judson Memorial Church, à l'angle de West 4th Street et de Thompson Street, au sud de Washington Square Park. Sous l'impulsion de Howard Moody et Bud (Bernard) Scott, l'église vient d'entamer un programme, le premier du genre, visant à apporter l'art dans la vie du voisinage, par le biais de représentations théâtrales, de danse, de poésie et d'expositions. Bien que n'étant pas une galerie au sens habituel de « galerie commerciale », cet espace est bientôt connu comme la Judson Gallery. C'est là que se tient la première véritable exposition personnelle publique d'Oldenburg à New York, de mai à juin 1959, initialement prévue comme une exposition de ses peintures. Oldenburg change toutefois d'avis, et décide de montrer un environnement hétérogène rassemblant des dessins figuratifs, des sculptures faites de bois et de journaux, des objets peints en blanc et des poèmes. De cette exposition qu'Oldenburg appelle « The White Show », il ne reste que peu de choses, les pièces étant « bricolées » dans des matériaux difficiles à conserver¹⁰¹⁵. Après

¹⁰¹⁴ Joshua Shannon, *The disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009. Cf. en particulier le chapitre « A Neo-Dada City. Oldenburg », p. 9-48.

¹⁰¹⁵ Des photographies de ces pièces sont reproduites in Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 28-29.

coup, l'artiste se montre plutôt critique à l'égard du parti-pris qu'il a retenu pour cette exposition : l'ensemble lui paraît trop blanc, trop élégant, trop net... Oldenburg est à la recherche d'une transcription plus directe, plus brutale et plus crue de son expérience de la rue, nourrie par ses lectures de Céline. C'est aussi pour cette raison qu'il est un peu déçu lors du premier happening de Kaprow *18 Happenings in 6 Parts* en octobre 1959, dont le caractère répétitif, qu'il attribue à l'influence Zen de John Cage, ne provoque chez lui que de l'ennui. À l'austérité de ce premier happening de l'histoire, Oldenburg préfère le caractère plus fantasque, baroque et spectaculaire de *The Burning Building* que Red Grooms présente deux mois plus tard dans son loft rebaptisé « The Delancey Street Museum ».

Au cours de cette période, les dessins qu'Oldenburg réalise dans le Bowery sont de plus en plus schématiques, et préparent les différents éléments qui composent l'environnement *The Street*, qui, de janvier à mars 1960, fait contrepoint à un autre environnement conçu par Jim Dine, intitulé *The House*, à la Judson Gallery :

« Les figures, les signes et les objets dans *The Street* étaient principalement plats, comme des dessins énormes. Certains étaient faits de carton ondulé découpé en silhouettes déchiquetées. Les contours variaient en épaisseur, mais étaient le plus souvent lourds et noirâtres, comme carbonisés, faisant que les bords semblaient avoir été brûlés ou mangés. Les différentes pièces étaient fabriquées à partir de matériaux récupérés : de la ficelle, de la corde, du carton ondulé et plat, et des lambeaux de toile de bâche, ramassés dans le Lower East Side. Puisque qu'ils avaient été utilisés auparavant, ces matériaux avaient déjà « une histoire ». »¹⁰¹⁶

En détournant fortement les figures de carton découpé et en les montant sur des supports de bois qui les détachent de l'arrière-plan sur le fond duquel elles se projettent, Oldenburg isole les figures, les arrachant littéralement — tout comme les matériaux dont elles sont faites — à leur contexte d'origine. L'artiste, qui a en tête le

¹⁰¹⁶ « The figures, signs, and objects in *The Street* were mainly flat, like huge drawings. Some were made of corrugated cardboard cut into jagged silhouettes. Outlines were varied in thickness but were usually heavy and blackish, as if charred, causing the edges to look as if they had been burned or eaten away. The various pieces were made from secondhand material : string, rope, corrugated and plain cardboard, and scraps of burlap, picked up on the Lower East Side. Since they had been used before, these material already had a 'history'. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 38.

Guernica de Picasso au cours de l'élaboration de cet environnement, décrit le résultat obtenu en ces termes :

« J'ai fait une peinture murale qui se déployait dans l'air, une suspension de solides. »¹⁰¹⁷

C'est au milieu de cette peinture murale déployé en l'air, de ces solides suspendus que se déroule le premier happening d'Oldenburg, *Snapshots from the City*, dans lequel l'artiste représente des « événements » dont chacun peut être témoin dans la rue. Cette suite de tableaux brefs, rythmée par des interludes d'obscurité, présente des qualités dramatiques et expressionnistes qui confirment la plus grande proximité d'Oldenburg avec Grooms qu'avec Kaprow.

En mai 1960, une seconde version de *The Street* est présentée sous la forme d'un *one-man-show* à la Reuben Gallery ; les figures en carton y sont présentées de façon plus individuelle, comme des œuvres autonomes¹⁰¹⁸ :

« Pour cette deuxième version, les silhouettes fragmentées provenant de l'exposition originale ont été encollées puis attachées à des cadres de bois, afin de les rendre rigides. Dans leur raideur incongrue, elles rappellent des marionnettes ou les squelettes en carton d'Halloween qui traînaient toujours dans un coin de l'atelier d'Oldenburg. »¹⁰¹⁹

Cette autonomisation des éléments constitutifs de *The Street* est confirmée, le mois suivant, par la présence isolée de l'une de ces figures, *MUG*, incluse dans l'exposition *New Forms – New Media* à la Martha Jackson Gallery.

Dans *The Street*, et dans les suites qu'il donne à cet environnement, Oldenburg se montre ainsi plus soucieux de la préservation des « figures », qu'il ne l'a été avec les éléments qui composaient *The White Show*. La conservation, à la fin de la

¹⁰¹⁷ « I have made a deep mural in the air, a suspension of solids. » Claes Oldenburg, cité in Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 39.

¹⁰¹⁸ C'est sous cette forme qu'est présenté l'ensemble de 15 éléments de *The Street* (toile de sac, carton, papier, peinture ; dimensions variables) figurant dans les collections du Museum Ludwig de Cologne.

¹⁰¹⁹ « For this second version, fragmented silhouettes left over from the original showing were pasted up on the floor and then fastened to wooden frames to make them rigid. In their disjointed stiffness, they are reminiscent of marionettes or the Halloween cardboard skeletons still to be found lying around in Oldenburg's studio. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 40.

manifestation à la Judson Gallery, des silhouettes en carton ondulé, leur encollage et leur montage sur châssis sont autant de gestes traduisant, après coup, l'attention portée par l'artiste à leur qualité plastique et matérielle :

« Son raffinement, cependant, était difficile de discerner parce que ses matériaux périssables semblaient tellement grossiers et de mauvais goût. Comme l'emploi répandu de Sapolin¹⁰²⁰ bon marché chez les peintres de l'École de New York, l'utilisation par Oldenburg de matières pouvant être ramassées pour rien dans la rue provenait en partie d'une nécessité économique plutôt que d'une préférence esthétique. Mais il supposait également qu'il y avait quelque chose dans son « caractère ou son expérience qui nécessitait des matériaux périssables, une sorte d'attitude martyre ». Il en concluait qu'un tel travail n'était « pas davantage périssable que la toile de coton sur laquelle peignaient beaucoup de bons artistes que je connaissais. Ou les couleurs douteuses de Whistler. Le bon artiste — c'est un défaut moderne — n'est pas un bon artisan ».¹⁰²¹

Cette expérience de l'environnement *The Street* et du happening *Snapshots from the City*, confirme Oldenburg dans la conviction qu'il doit, en tant qu'artiste, pouvoir agir au sein de l'environnement social dans lequel il se trouve. À cette fin, il s'invente un double, un alter ego du nom de Ray Gun — un personnage à la fois tout droit sorti d'une série télévisée de Western, dont le nom est aussi celui d'un objet (un pistolet), et qui consiste en définitive en un renversement phonétique approximatif et ludique de « New York » (Nug Yar), ce qui en fait la métaphore idéale de l'île de Manhattan,

¹⁰²⁰ « Sapolin » est une marque déposée le 5 février 1902 par la firme Marfam Industries, Inc., implantée dans les Yonkers (la propriété de la marque a expiré en 2002). La marque Sapolin proposait toute une gamme de peintures, laques, vernis, peintures aluminium et bronze. Ces peintures n'étaient pas des produits destinés a priori à être utilisés dans le domaine artistique. Source : <http://www.trademarkia.com/sapolin-70037945.html> (page consultée le 6 août 2011).

¹⁰²¹ « His refinement, however, was difficult to discern because his perishable materials looked so rough and tacky. Like the widespread use of cheap Sapolin by painters of the New York School, Oldenburg's use of materials that could be picked up off the street for nothing stemmed in part from economic necessity rather than from aesthetic preference. But he also assumed that there was something in his 'character or experience which *needs* to work in perishable materials, a sort of martyrlic stance'. He concluded that such work was 'not more perishable than the cotton canvas that very many good artists I know paint on. Or Whistler's suspect colors. The good artist— it is a modern fault — is not a good craftsman'. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 40. Les italiques dans la traduction correspondent aux propos d'Oldenburg rapportés par Barbara Rose.

dont les contours peuvent d'ailleurs ressembler à ceux d'une pistolet, tel qu'il serait dessiné par un jeune enfant. La « naissance » de Ray Gun coïncide avec le passage de la période artistique antérieure d'Oldenburg, dominée par des préoccupations figurative et picturale, à une nouvelle période où, à partir de la fin de l'année 1960, l'artiste se consacre à la fabrication d'objets en trois dimensions — lesquels demeurent quoi qu'il en soit des substituts du corps humain¹⁰²² : des pistolet, des morceaux de viandes, des chaussures et des vêtements, de la nourriture. Quelques uns de ces objets, modelés en plâtre et peints, sont montrés au printemps 1961 à la Martha Jackson Gallery, à l'occasion de l'exposition *Environments, Situations, Spaces*¹⁰²³. Suite à l'exposition, la production de nouvelles pièces est rapidement contrariée par des problèmes matériels : l'atelier dont Oldenburg dispose alors ne lui permet que de réaliser de petites pièces, et il a besoin de davantage d'espace pour en mettre en œuvre de plus grandes. D'autre part, conformément à ses aspirations d'« artiste social », il souhaite faire sortir l'art de l'espace asseptisé des galeries et des musées, et décide de fonder son propre « musée ». En juin, il loue un local commercial au 107 East 2nd Street, à deux blocs du Bowery, dans l'East Village, qui devient son atelier. Par rapport à la période qui précède et qui aboutit à *The Street*, Oldenburg se focalise moins sur le désœuvrement et la tristesse des *slums* que sur l'énergie et la vitalité qui s'y manifestent¹⁰²⁴. C'est aussi de cette inspiration très whitmanienne que provient la production pléthorique de *The Store – Ray Gun Manufacturing, Co.*, un atelier – boutique qui, entre le 1^{er} décembre 1961 et le 31 janvier 1962 et avec le renfort « publicitaire » d'affiches conçues par Oldenburg¹⁰²⁵,

¹⁰²² Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 55.

¹⁰²³ *Environments, Situations, Spaces*, exposition à la Martha Jackson Gallery, New York, mai – juin 1961.

¹⁰²⁴ Après la fermeture du *Store*, Oldenburg organise d'ailleurs une série d'événements théâtraux qui traduisent cette évolution. Entre février et mai 1962, l'arrière-boutique accueille le Ray Gun Theater, qui présente une sorte de cycle (*Store Days, Nekropolis, World's Fair*, etc...) décrivant la vie dans les quartiers insalubres, à travers une parabole d'apocalypse et de renouveau.

¹⁰²⁵ Claes Oldenburg, *The Store*, 1961 (affiche, impression bicolore sur carton ; 71,8 x 56,2 cm.) Collection particulière, New York ; *The Store, Study for a Poster*, 1961 (aquarelle et collage sur affiche de théâtre ; 70,5 x 55,3 cm.) Collection Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, New York.

ouvre ses portes au public et aux acheteurs chaque fin de semaine¹⁰²⁶. Barbara Rose en donne la description suivante :

« *The Store* était essentiellement conçu comme un musée d'art populaire. C'était aussi le « temple » de l'argent, l'autel approprié d'une culture matérialiste. Dans *The Store*, Oldenburg recréait les articles qu'il croisait chaque jour dans son voisinage de taudis : les sous-vêtements bon marché et les robes négligées d'Orchard Street, la nourriture étalée dans les épiceries portoricaines et juives le long de la 2nde Avenue. Le stock du *Store* était composé des restes de l'exposition chez Martha Jackson auxquels s'ajoutaient une soixantaine de nouvelles pièces, pour la plupart indépendantes. (...) la compagnie « manufacturait » uniquement des objets grumeleux, difformes, à l'évidence fabriqués à la main. C. Oldenburg, Président (ainsi qu'il figurait sur l'en-tête des courriers de la compagnie) était également son unique employé, à la fois l'entrepreneur capitaliste et le travailleur prolétaire. (...) Tandis que *The Street* était dangereuse, violente, pleine de menaces et d'obstacles, ses reliques carbonisées constituant un avertissement apocalyptique, *The Store* était amical, coloré, ouvert, rempli de la satisfaction des bonnes choses à manger et à porter — une vision du millénaire. »¹⁰²⁷

Par rapport aux figures en bois et carton peint de *The Street*, dont l'élaboration repose encore sur une logique néo-dada — récupération et assemblage d'objets trouvés et de matériaux récupérés — *The Store* manifeste, à travers sa ressemblance avec l'atelier – boutique d'un artisan ou d'un petit commerçant de

¹⁰²⁶ Le carton d'invitation mentionne les périodes et horaires d'ouverture initialement prévues : « Du premier au 31 décembre ; du vendredi au dimanche de 13 à 18 heures, et sur rendez-vous ». Mais devant le succès public de *The Store*, Oldenburg en a prolongé l'existence jusqu'à la fin du mois de janvier 1962.

¹⁰²⁷ « essentially *The Store* was conceived as a museum of popular art. It was also the 'temple' of money, the appropriate shrine of a materialistic culture. In *The Store*, Oldenburg re-created the articles he passed every day in his slum neighborhood : the cheap underwear and sleazy dresses from Orchard Street, the food displayed in bodegas and delicatessens along Second Avenue. *The Store's* inventory consisted of the reliefs from the Martha Jackson show plus about sixty new pieces, mostly freestanding. (...) The company 'manufactured' only lumpy, misshapen, obviously handmade objects. C. Oldenburg, President (as he was identified on the company's stationary), was also its only employee, at once the capitalist entrepreneur and the proletarian worker. (...) Whereas *The Street* had been dangerous, violent, full of threats and obstacles, its charred relics an apocalyptic warning, *The Store* was friendly, colorful, open, full of the gratification of good things to eat and wear — a vision of the millennium. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 64.

quartier, l'élaboration d'une organisation bien spécifique de la production et de la diffusion de son travail. L'isolement de l'artiste dans l'atelier, l'exposition de ses œuvres dans les espaces réservés à l'art, cèdent la place à l'investissement d'un espace en contact direct avec la population et la vie du quartier, où espace de vie, de production, de stockage et d'accueil du public cohabitent, voire se confondent. L'artiste fabrique une foule d'objets hétéroclites dans son arrière-boutique : s'identifiant avec le prolétariat du quartier, Oldenburg devient à la fois plâtrier, boulanger, pâtissier, peintre, tailleur, cordonnier, garagiste... :

« C'est un rêve futile bien sûr, un désir enfantin qui n'est pas de mise dans une société industrielle. (...) M'occupant de l'imaginaire, je suis une fois de plus superflu dans une société industrielle. Alors je fais semblant d'avoir un rôle : en imitant le pâtissier ou le menuisier, je joue à être un travailleur. »¹⁰²⁸

Il pousse même le souci du détail jusqu'à élaborer un budget prévisionnel :

« Le loyer du magasin s'élève à 60 dollars par mois, chauffage central ,eau chaude et froide compris. Il faut prévoir un budget supplémentaire pour enduire et peindre la partie sur rue, et pour réaliser les objets. Loyer pour dix mois : 600 dollars. Argent supplémentaire pour aménager le magasin : 150 dollars. Budget pour la réalisation des objets : 250 dollars (24 dollars par mois). Total : 1000 dollars. »¹⁰²⁹

Aux heures d'ouverture, Oldenburg reçoit lui-même ses « clients », offre des échantillons (des « chips » faites de mouseline enduite de plâtre et peintes), assure les ventes, la gestion du stock et la comptabilité de « l'entreprise ».

Dans le contexte populaire du quartier où elle est installée, l'entreprise du *Store* apparaît comme la métaphore quelque peu provocatrice d'un idéal socialiste, où le travailleur détient le contrôle des moyens de production. Envisagé dans sa globalité, *The Store* traduit bien les préoccupations d'Oldenburg vis-à-vis des questions de la production et de la diffusion de l'art dans un contexte social peu favorable, à l'ère de la domination de l'imagerie publicitaire et hollywoodienne, de l'expansion sans précédent de la consommation de masse, et alors que restent à trouver de nouvelles

¹⁰²⁸ Claes Oldenburg cité par Otto Hahn, in *Claes Oldenburg*, brochure de l'exposition, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1964, non paginé.

¹⁰²⁹ Claes Oldenburg, « The Store Described & Budget for the Store », *Store Days*, Something Else Press, New York 1967, p. 16. Traduction in *Les Années Pop 1956-1968*, catalogue de l'exposition (15 mars – 18 juin 2001), Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris 2001, document # 61.22.

issues pour sortir des conventions de l'école de New York.

L'évolution du mode de production des objets – sculptures, depuis *The Street*, est significatif d'une recherche d'impact visuel plus fort : aux silhouettes en carton, montées sur châssis et suspendues, succèdent des objets grossièrement modelés en plâtre — grossièrement, mais avec suffisamment de soin, toutefois, pour assurer leur pérennité : le plâtre est appliqué sur un squelette en « grillage à poules », et armé avec des bandes de caliquot, selon une technique proche de celle des staffeurs. Le « bon artiste » serait-il devenu aussi un « bon artisan » ? La relative monochromie des productions antérieures (*The White Show*, *The Street*) cède la place à des couleurs criardes et brillantes. À la fin de 1960 et au début de l'année suivante, les premiers objets — une série de « drapeaux » — sont peints à la tempera, ce qui leur donne une apparence d'aquarelles géantes et en relief. À mesure que le projet du *Store* prend forme, Oldenburg est de moins en moins satisfait par leur pâleur. Dans ses notes, il écrit :

« Je veux que ces œuvres soient d'une vulgarité débridée, intense, diabolique et insurpassable, et que pourtant ce soit de l'art. »¹⁰³⁰

Cherchant à leur octroyer une « efficacité » plus grande, il abandonne la tempera pour des peintures – laques industrielles en bâtiment, bon marché, qu'il emploie telles qu'elles sortent du pot, et qu'il applique grossièrement, en couches épaisses, laissant ostensiblement apparaître coups de brosses, coulures et éclaboussures, appliquant ironiquement les « recettes » formelles de l'Expressionnisme Abstrait à des productions issues de la sous-culture de masse. Ce traitement de la surface a pour effet d'accentuer le caractère vulgaire, voire repoussant, de ces objets qui ne sont déjà que de grossiers simulacres de leurs modèles : bien souvent, ces sculptures sont modelées à partir des images de ces objets, standardisés et produits industriellement, véhiculées par les images des catalogues et la publicité. La principale transformation que leur fait subir Oldenburg est de ruiner la rationalité de leur dessin, de rendre leur structure informe, ce qui ne manque pas de susciter des connotations scatologiques sans doute nourries par les lectures des écrits de Freud par Oldenburg :

¹⁰³⁰ « I want these pieces to have an unbridled intense satanic vulgarity unsurpassable, and yet be art. » Claes Oldenburg, notes citée par Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 65.

« À propos de *The Store*, Oldenburg a écrit : « le Store est un cloaque ; la défécation est un passage », indiquant qu'un art qui se diffuse dans la société est une fin à la « constipation » des années 1950. L'artiste dans son atelier est donc comme un fabricant de saucisses qui introduit des matières diverses et variables dans son broyeur pour produire une unique accumulation. De manière intéressante, l'image du fabricant de saucisses apparaît dans un happening d'Oldenburg, où figurent aussi d'autres images à l'évidence fortement chargées d'associations personnelles. Plus tard, Oldenburg a dit de lui-même : « Je suis un fabricant de saucisses. », et il a décrit l'atelier comme son « manufacture lyrique de saucisses ». »¹⁰³¹

Pour un simple « fabricant de saucisses », les « produits » disponibles à la vente dans *The Store* constituent toutefois un ensemble d'une grande hétérogénéité : casquettes¹⁰³², enseignes, morceaux de viande¹⁰³³, vêtements et sous-vêtements¹⁰³⁴, pâtisseries¹⁰³⁵, pizzas, montres¹⁰³⁶, chaussures¹⁰³⁷, pièces

¹⁰³¹ « Of *The Store*, Oldenburg wrote : 'Store is cloaca ; defecation is passage', indicating that an art that spills out into society is an end to the 'constipation' of the 'fifties. The artist in his studio is therefore like a sausage-maker who feeds diverse and variable materials into his grinder to produce a single cumulative for. Interestingly, the image of the sausage-maker appears in Oldenburg's happening, in which other images obviously highly charged with personal associations also occur. Later, Oldenburg said of himself, 'I am a sausage-maker', and he described the studio as his 'lyrical sausage-factory'. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 33.

¹⁰³² *Red Cap*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail, sur un support en métal ; 16,8 x 48,3 x 41,6 cm.) Collection particulière ; *Pink Cap* 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail) Collection Musée National d'Art Moderne, Paris.

¹⁰³³ *Roast*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail, corde ; 35,6 x 43,2 x 40,6 cm.) Collection Sonnabend, New York ; *Plate of Meat*, 1961 (caliquot et toile de bâche enduits de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 97,8 x 138,4 x 14 cm.) Collection particulière.

¹⁰³⁴ *White Shirt and Blue Tie* (autre titre : *Big White Shirt with Blue Tie*), 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 120 x 80 x 30 cm.) Collection Museum Ludwig, Cologne ; *Two Girl's Dresses*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 113,7 x 101,6 x 16,5 cm.) Collection particulière ; *Blue and Pink Panties*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 158,1 x 88,3 x 15,2 cm.) Collection The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection ; *Jacket and Shirt Fragment*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail) Collection Musée National d'Art Moderne, Paris ; *Red Tights with Fragment 9*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ;) Collection The Museum of Modern Art, New York.

automobiles¹⁰³⁸, hamburgers, et même la caisse enregistreuse du « magasin »¹⁰³⁹... Leur seul point commun est de prendre pour modèles des biens de consommations courants, produits industriellement, en masse. À la répétition standardisée et à la facture lisse et impersonnelle de leur modèles, Oldenburg oppose ainsi le grotesque dégoûlant de ses objets – sculptures en plâtre grumeleux recouvert d'épaisses couches de couleurs criardes et brillantes, faits à la main sans toujours respecter l'échelle des objets « réels ». À la chaîne de production fordiste, taylorisée, qui rationalise l'ensemble de la production de masse, depuis l'automobile jusqu'au hamburger, il oppose une économie en circuit court — celle du commerce de quartier, de la petite entreprise familiale, de l'atelier – boutique de l'artisan où espace de vie, espace de production et espace d'exposition et de vente cohabitent étroitement et parfois se confondent, et offrent le cadre idéal pour mettre en œuvre son impulsion initiale :

« Une exposition ! Oublier l'aspect commercial et la vanité d'une exposition longuement préparée. Une exposition est le geste d'être-en-vie, une période — avant aussi bien que pendant... un coup d'œil sur l'activité continue de quelqu'un. En fait, ouvrir une boutique... L'ensemble de la boutique comme une apothéose ! »¹⁰⁴⁰

Avec *The Store*, Oldenburg déplace une pratique artistique dans le champ de l'artisanat et du commerce de proximité ; ce changement de statut s'accompagne d'une forme de déclassement volontaire, la boutique désaffectée du Bowery se

¹⁰³⁵ *Pie à la Mode*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 55,9 x 47 x 29,9 cm.) Collection The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.

¹⁰³⁶ *Watch in Red Box*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 14 x 16,5 x 15,9 cm.) Collection particulière ; *Wrist Watch on Blue*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail) Collection Musée National d'Art Moderne, Paris.

¹⁰³⁷ *Green Legs with Shoes*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, fil de fer, peinture à l'émail ; 149 x 100 x 20 cm.) Collection Museum Ludwig, Cologne.

¹⁰³⁸ *Auto Tire with Fragment of Price*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail) Collection Musée National d'Art Moderne, Paris.

¹⁰³⁹ *Cash Register*, 1961 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 70,5 x 71,8 x 97,2 cm.) Collection particulière.

¹⁰⁴⁰ Claes Oldenburg, *Store Days*, Something Else Press, New York 1967, p. 15. Cité par Dore Ashton, « Claes Oldenburg *the Store* New York 1961 », in Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (éd.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, (Insel Verlag, Francfort & Leipzig, 1991), Éditions du Regard, Paris 1998, p. 273.

substituant pour un temps à la galerie d'art des beaux quartiers. Peut-être davantage qu'une critique de fonctionnement du système de l'art, *The Store*, en mimant la forme et l'organisation économique d'un type d'activité opérant à petite échelle, au niveau local, formule le constat critique de la disparition programmée de ce type d'activité, condamnée par une économie évoluant vers des sociétés de services, autant que par les phénomènes de « gentrification » qui à l'époque ont déjà touché Greenwich Village, contraignant les artistes plus jeunes à se réfugier dans d'autres secteurs du sud de Manhattan, qui seraient bientôt atteints par les mêmes transformations.

Oldenburg est cependant parfaitement conscient que la situation du *Store* est, en quelque sorte « par essence », temporaire, comme en témoigne cette note écrite en 1961, au moment même où il s'installe dans East 2nd Street :

« Si seulement je pouvais oublier la notion d'art ! Car je ne pense vraiment pas qu'il soit possible de gagner. Même Duchamp, à la fin, est récupéré par l'art. Le modèle bourgeois consiste en ceci : être de temps en temps dérangé. Il aime cela, et alors il te possède... Possible que l'art soit tout simplement damné, condamné à être bourgeois. »¹⁰⁴¹

À la fin de son bref exercice (deux mois), la comptabilité du *Store* accuse un déficit de 285 \$ car, en dépit de son succès public, très peu de « marchandises » ont été vendues. Malgré ses pertes commerciales (au demeurant fort raisonnables), *The Store* demeure une « bonne affaire » en termes d'image : Oldenburg, certes, n'y vend que quelques œuvres, mais la singularité de son entreprise attire un public peu habitué à fréquenter ce secteur de Manhattan :

« Et le point de vue de Oldenburg sur l'art condamné à être bourgeois se confirma par la florissante industrie d'approvisionnement en nouveautés artistiques, le plus souvent effectuée par des collectionneurs bourgeois ou des marchands d'art qui affluaient vers le Lower East Side juste pour un *frisson nouveau*. »¹⁰⁴²

Si *The Store* se présente comme une fantaisie métaphorique d'un monde où le travailleur a le contrôle des moyens de production, la réalité économique de

¹⁰⁴¹ Claes Oldenburg, *Store Days*, Something Else Press, New York 1967, p. 8. Cité par Dore Ashton, « Claes Oldenburg *the Store* New York 1961 », in Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (éd.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, (Insel Verlag, Francfort & Leipzig, 1991), Éditions du Regard, Paris 1998, p. 265.

¹⁰⁴² Dore Ashton, « Claes Oldenburg *the Store* New York 1961 », in Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (éd.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, (Insel Verlag, Francfort & Leipzig, 1991), Éditions du Regard, Paris 1998, p. 274.

l'entreprise est toutefois différente, car le projet d'Oldenburg a reçu le soutien de la Green Gallery (dont le nom figure sur le carton d'invitation et les affiches). Aussi *The Store*, comme n'importe quelle autre entreprise, ne laisse pas s'échapper une bonne occasion lorsque celle-ci se présente, et quitte East 2nd Street pour s'installer *Uptown*, à la Green Gallery¹⁰⁴³ où, après avoir « épongé » les modestes pertes financières du *Store*, son directeur Richard Bellamy consacre une exposition personnelle aux sculptures – objets qui y ont été produites¹⁰⁴⁴ à la fin de l'année 1962 — les ventes y sont beaucoup plus nombreuses.

Barbara Rose raconte qu'Oldenburg, confronté aux dimensions importantes de la galerie, constate que les seuls reliefs en plâtre peint du *Store* seront trop petits pour occuper à eux seuls la totalité de la galerie. La solution lui apparaît au cours de ses allées et venues entre la galerie et l'atelier :

« Marchant le long de la 57^{ème} Rue, Oldenburg admirait la façon dont les automobiles remplissaient un showroom de dimensions proches de celles de la Green Gallery, et il décida d'agrandir les objets du *Store* aux dimensions de voitures, pour remplir la galerie de manière impressionnante. Ce changement d'échelle était l'expression du changement dans la destinée de Ray Gun. Un art d'homme simple et pauvre allait être transformé en quelque chose de plus grandiose et plus en rapport avec la nouvelle abondance de l'Amérique, qui avait provoqué l'émergence d'un groupe de mécènes nouveaux riches, attirés par le Pop Art et désireux de le soutenir. »¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴³ Oldenburg quitte son atelier du Lower East Side — le site de *The Store* — à l'expiration de son bail locatif en septembre 1963. Les locaux de la Green Gallery étaient installés au 15 West 57th Street, à deux blocs de l'extrémité sud de Central Park.

¹⁰⁴⁴ *Oldenburg – The Store*, exposition du 24 septembre au 20 octobre 1962, Green Gallery, New York.

¹⁰⁴⁵ « Walking along Fifty-seventh Street, Oldenburg admired the way in which automobiles filled a showroom of about the same size as the Green Gallery, and he decided to enlarge The Store objects to the size of cars to fill the gallery impressively. The change in scale was an expression of the change in Ray Gun's fortunes. A modest, poor man's art was to be transformed into something more grandiose and more in keeping with America's new affluence, which had brought with it the emergence of a newly rich patron group, attracted to Pop Art and eager to support it. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 91.

De même que les sujets de ses premiers environnements et happenings et les objets du *Store* sont inspirés par l'environnement urbain immédiat de l'artiste, le changement d'échelle qui se prépare — et qui jouera un rôle décisif dans la suite de l'œuvre d'Oldenburg — lui est inspiré par ses observations urbaines. Incité à produire « plus grand », Oldenburg se trouve toutefois confronté à un problème d'ordre technique : fabriquer de très volumineux objets en plâtre promet d'être long et fastidieux, et les objets eux-mêmes risquent d'être à la fois très lourds et fragiles — sans même parler des difficultés d'acheminement depuis l'atelier jusqu'à l'intérieur de la galerie. Il lui faut donc trouver un matériau qui lui permette de fabriquer plus facilement et rapidement une nouvelle série d'objets.

Le choix d'utiliser de la toile, qui est peinte et cousue pour former de grands « sacs » ou « coussins » rembourrés de matériaux divers (mousse d'uréthane, carton, latex, kapok), est sans doute inspiré par la conjonction de plusieurs facteurs : comme la plupart des artistes de sa génération, Oldenburg a d'abord été peintre, et la toile est un matériau qui lui est familier ; on peut s'en procurer en quantités importantes, pour un prix abordable ; elle est relativement facile à manipuler et à mettre en œuvre. Et surtout, les propriétés matérielles de la toile permettent de rendre effective, concrète, la « mollesse » visuelle des objets en plâtre du *Store* — et donc de renforcer les allusions au corps humain — scatologiques, sexuelles — constamment présentes à l'arrière-plan du travail d'Oldenburg.

Dans l'exposition de la Green Gallery figurent donc les « invendus » du *Store* (c'est-à-dire la majeure partie de ce qui y a été produit), d'autres objets en plâtre peints vraisemblablement produits après la fermeture de la boutique¹⁰⁴⁶ (ils n'apparaissent sur aucune photographie du *Store*), ainsi que de nouveaux « objets », puisant aux mêmes sources (part de gâteau¹⁰⁴⁷, cornet de glace¹⁰⁴⁸, cheeseburger, coffre à

¹⁰⁴⁶ *Battleship : Centerpiece for a Party*, 1962 (caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, clous, peinture-laque ; 43,2 x 89,9 x 46,4 cm.) Collection particulière (Shapiro, New York ?).

¹⁰⁴⁷ *Floor Cake (Giant Piece of Cake)*, 1962 (toile et peinture au latex, peinture synthétique polymère et peinture-laque, rembourrage de carton ; 148 x 290 x 148 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

¹⁰⁴⁸ *Floor Cone (Giant Ice-Cream Cone)*, 1962 (toile et peinture au latex, peinture synthétique polymère et peinture-laque, rembourrage de mousse ; 136,5 x 345 x 142 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

jouets¹⁰⁴⁹, pantalon¹⁰⁵⁰, mixer, boîte à déjeuner¹⁰⁵¹, caleçons...), mais qui présentent deux différences importantes avec leurs homologues en plâtre peint : d'une part leurs dimensions beaucoup plus importantes, d'autre part les matériaux dont ils sont constitués : des pièces de toile peintes et cousues ensemble.

Une fois encore, l'organisation du travail artistique et les rapport entre espace de production et espace de vente sont volontairement perturbés par Oldenburg : une partie au moins de la fabrication de ses nouveaux « objets » en toile est effectuée dans la galerie. Oldenburg utilise l'espace de la galerie comme un atelier, ou une succursale de son atelier : une photographie¹⁰⁵² de Robert R. McElroy le montre, en tenue de travail, occupé à peindre au pinceau l'un des énormes coussins qui composent le *Floor Burger (Giant Burger)*.

Le travail de « confection » proprement dit — c'est-à-dire au sens de fabrication de pièces d'habillement : report sur la toile des patrons des différentes pièces, coupe et couture — est effectué par Pat Oldenburg, comme le montre une séquence d'un film faisant partie d'une série intitulée *U.S.A. : Artists*, réalisée pour la télévision en 1966¹⁰⁵³. Dans ce film, tandis qu'elle s'affaire à sa tâche, cousant ensemble les différentes parties d'une sculpture molle, le narrateur commente :

« Dans un sens, l'atelier d'Oldenburg est une usine... grâce à l'aide de Pat et d'autres assistants »¹⁰⁵⁴

¹⁰⁴⁹ *Toy Box*, 1962 (jouets : toile apprêtée et peinture au latex, rembourrage ; coffre : bois et peinture au latex ; dimensions variables à l'intérieur de la boîte : 25,1 x 91,4 x 61 cm.) Collection particulière.

¹⁰⁵⁰ *Giant Blue Men's Pants*, 1962 (cintre : peinture acrylique sur bois, crochet métallique ; pantalon et ceinture : toile rembourrée de mousse, peinture ; 157,5 x 71 x 20,3 cm.) Collection particulière.

¹⁰⁵¹ *Lunch Box*, 1961-62 (tissu peint ; 70 x 45 cm.) Collection Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.

¹⁰⁵² Reproduite in *Claes Oldenburg. Early Work*, catalogue de l'exposition (29 octobre – 23 décembre 2005), Zwirner & Wirth Gallery, New York, p. 25.

¹⁰⁵³ Lane Slate & Curtis Davis, *U.S.A. : Artists. Claes Oldenburg*, (W)NET, 1966. La série comprenait des opus consacrés notamment à Jasper Johns et Robert Rauschenberg.

¹⁰⁵⁴ « In a sense, Oldenburg's studio is a factory... with the help of Pat and other assistants. » Lane Slate & Curtis Davis, *U.S.A. : Artists. Claes Oldenburg* (1966, (W)NET). Retranscription du commentaire par Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996, p. 97. Dans la préface de ce livre, l'auteure évoque le souvenir amusant d'un cours d'art à l'époque où elle étudiait à la junior high

La production des « soft sculptures » s'appuie ainsi sur une division du travail, dont la répartition revêt aussi un caractère sexué — la conception des pièces et la direction des opérations revenant à l'homme, l'épouse étant chargée de l'exécution du travail de couture. Cette division se manifeste également par la délocalisation partielle du travail : l'application de la couche d'apprêt et de la peinture, ainsi que les diverses finitions sont effectuées dans les espaces d'exposition de la galerie.

Cette division des tâches, en partie conséquence de l'augmentation des dimensions des sculptures, est inspirée par les modes de production industrielle. Cependant la fabrication conserve encore un caractère très artisanal : à la différence des tâches divisées au sein d'une organisation tayloriste du travail, la fabrication repose encore sur les aptitudes techniques et l'habileté manuelle de l'artiste et de ses « assistants ». Ainsi les *soft sculptures* sont assemblées par Pat Oldenburg à l'aide d'une machine à coudre de « ménagère », et non avec une machine à coudre des chaînes de production industrielle de vêtements. En outre, comme les couches de peinture au latex et de peinture-laque sont appliquées manuellement par Oldenburg sur les « objets » de toile déjà assemblés et rembourrés, la surface affiche encore les reliquats d'une picturalité traditionnelle : modulations de la teinte, coups de brosse et coulures¹⁰⁵⁵.

Le problème que pose cette picturalité résiduelle, c'est qu'elle confère à l'objet, en dépit de ses proportions impressionnantes, une présence matérielle qui demeure moins forte et moins immédiate que celle des objets « réels » — le reliquat pictural étant aussi celui d'une mise à distance par la représentation.

Dès 1963, Oldenburg trouve, avec le vinyle¹⁰⁵⁶, un matériau qui, tout en présentant les mêmes propriétés que le tissu, lui permet de résoudre ce problème.

school. Une enseignante, Anita Brame, parlait d'un drôle d'artiste new-yorkais qui faisait des cornets de glace et des cheeseburgers géants. Mais, expliquait-elle, « il en tire tout le bénéfice, alors que c'est sa femme qui fait tout le travail ! » Selon elle en effet, c'était Pat Oldenburg, parce qu'elle coupait toutes les pièces de tissu et les cousait ensemble, qui faisait de l'art. *Op. cit.*, « Preface », p. XIX-XX.

¹⁰⁵⁵ Ceci est particulièrement visible sur *Floor Cone (Giant Ice-Cream Cone)*, 1962 (toile et peinture au latex, peinture synthétique polymère et peinture-laque, rembourrage de mousse ; 136,5 x 345 x 142 cm.) Collection The Museum of Modern Art, New York.

¹⁰⁵⁶ A son retour de voyage sur la Côte Ouest durant l'été 1963, Oldenburg a la chance de mettre la main sur un stock important de ce matériau dans un magasin de surplus.

Contrairement à la toile peinte, le vinyle — matière synthétique — est simultanément le matériau, la couleur et la surface lisse et brillante. Son lustre excessif reproduit les effets des surfaces outrageusement peintes des objets en plâtre du *Store*, et occasionne des reflets accentuant la présence des plis générés par l'affaissement des formes sous l'effet de leur propre poids. Parmi les premiers exemples de *soft sculptures*, la comparaison de *Soft Typewriter (« Ghost » Version)* (1963)¹⁰⁵⁷ et de *Soft Typewriter* (1963)¹⁰⁵⁸ illustre bien l'apport spécifique de vinyle en terme de sensation de poids et d'affaissement : par rapport à la toile blanche et mate de la version « *Ghost* », qui présente un peu l'aspect froissé d'un vêtement non repassé, la version en vinyle présente des plis amples et profonds, qui génèrent de forts contrastes et des reflets de lumière, tandis que la surface plastifiée, manifestement plus épaisse, accroît la sensation d'écrasement de l'objet sur lui-même.

Cette adéquation du vinyle aux effets recherchés par Oldenburg ne l'empêche pas de poursuivre la réalisation d'œuvres qui exposent le jeu antagoniste d'une fabrication manuelle, « à la pièce », et l'idée d'une production standardisée, en série. En 1964¹⁰⁵⁹, figurent dans l'exposition d'Oldenburg à la Sidney Janis Gallery plusieurs objets qui, bien que réalisés manuellement, sont conditionnés dans des emballages *ready-made* et présentés comme des objets produits en série : des « chips »¹⁰⁶⁰ sont emballés à l'intérieur d'un sac en plastique transparent qui semble avoir été scellé à chaud à l'aide d'une machine ; des « pickles »¹⁰⁶¹ sont contenus à l'intérieur d'un bocal en verre. Ces petits objets sont, comme les *Ray Guns* qu'Oldenburg fabrique et collectionne depuis 1959, produits en série, mais fabriqués manuellement.

¹⁰⁵⁷ *Soft Typewriter (« ghost » Version)*, 1963 (toile rembourrée de kapok, peinture acrylique, socle en bois ; 23 x 70 x 72 cm.) Collection Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main.

¹⁰⁵⁸ *Soft Typewriter*, 1963 (vinyle rembourré de kapok, Plexiglas, corde en Nylon ; 22,9 x 66 x 69,9 cm.) Collection particulière.

¹⁰⁵⁹ *Exhibition of Recent Work by Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 1964.

¹⁰⁶⁰ *Potato Chips in Bag*, 1963 (plâtre, tissu, peinture-laque, vinyle et Plexiglas ; 63,5 x 53,2 x 7,6 cm.) cat. # 3 in *Exhibition of Recent Work by Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 1964.

¹⁰⁶¹ *Pickles Slices in Jar*, 1963 (toile, kapok, Liquitex et verre ; 25,4 x 15,2 cm.) cat #4 in *Exhibition of Recent Work by Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 1964.

L'introduction du vinyle marque toutefois, comme l'a fort bien résumé Germano Celant¹⁰⁶², une étape décisive de l'évolution du travail d'Oldenburg et de son organisation :

« En 1963, la reconnaissance de la corporalité de l'objet pousse l'artiste à se tourner vers des produits industriels, comme s'il avait senti le besoin de ressentir un univers qui, par sa nature profonde, n'a rien de doux du tout. (...) *Soft Typewriter* (1963) et *Soft Pay-Telephone* (1963) (...) ont d'abord été créés en versions « fantômes » — de la toile peinte à l'acrylique — avant d'être réalisés en vinyle, ce par quoi ils devenaient « réels ». La transition de la toile au vinyle est de celles qui produisent de l'effet, car elle fait ressortir une épaisseur épidermique présentant un certain nombre de caractéristiques différentes. La toile est opaque, transmet la chaleur, et est liée à la tradition de la peinture, tandis que le vinyle est industriel, lisse et froid, avec des reflets de lumières glissant à sa surface — c'est presque comme du métal. (...) La brillance de cette peau pointée aussi un rejet du regard contemplatif et endosse la consistance d'une chair qui est désirée mais interdite, dure, inaccessible au toucher. C'est comme si l'objet était en train de glisser des mains de l'artiste, et il se limitait à présent seulement à la conception (« *designing* ») »¹⁰⁶³

À partir de 1963, Oldenburg développe pour ses *Soft Sculptures* un processus complexe d'élaboration et de fabrication qui mime de plus en plus la démarche adoptée pour la conception et la production d'objets manufacturés en masse. Ce

¹⁰⁶² Germano Celant, « Claes Oldenburg and the Feeling of Things », in *Oldenburg : An Anthology*, catalogue de l'exposition (National Gallery of Art, Washington, et divers lieux aux Etats-Unis et en Europe), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1995.

¹⁰⁶³ « In 1963, the recognition of the corporeality of the object leads the artist to turn to industrial products, as if he felt the need to sensitize a universe that by its very nature has nothing soft about it at all. (...) *Soft Typewriter* (1963) and *Soft Pay-Telephone* (1963) (...) were first created in 'ghost' versions — canvas painted with acrylic — before being realized in vinyl, at which point they were 'real'. The transition from canvas to vinyl is a telling one, bringing out an epidermal thickness possessing a number of different characteristics. Canvas is opaque, convey warmth, and is bound to the tradition of painting, while vinyl is industrial, smooth and cold, with light reflections sliding along its surface — it is almost like a metal. (...) The shininess of the skin also points out a rejection of the gaze and assumes the consistency of flesh that is desired but forbidden, hard, inaccessible to the touch. It is as though the object were slipping from the artist's hand, and he were now limited only to *designing* » Germano Celant, « Claes Oldenburg and the Feeling of Things », in *Oldenburg : An Anthology*, catalogue de l'exposition (National Gallery of Art, Washington, et divers lieux aux Etats-Unis et en Europe), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1995, p. 29.

processus s'organise en quatre étapes successives, auxquelles s'ajoute, de plus en plus systématiquement, une variante.

La première étape correspond aux esquisses d'ensemble (*Study for Soft Typewriter*, 1963)¹⁰⁶⁴ ou de détail, et aux dessins d'apparence plus technique (*Study of Bed with Bedtables – Bedroom Ensemble*, 1963)¹⁰⁶⁵, allant parfois jusqu'au plan et coupe avec indication des cotes, comme avec *Plan for a Sculpture in the Form of Wall Switches* (1964)¹⁰⁶⁶ — ce dessin étant d'abord destiné au menuisier en charge de la fabrication de la version « hard » des *Switches* : il est d'une apparence précise (les lignes de constructions ne sont pas effacées ; les cotes y figurent), les différents éléments de la sculptures sont représentés séparément (platine, boutons), de face et de profil pour les boutons, l'ensemble est souligné d'un trait d'aquarelle qui le rehausse, un peu comme pouvaient l'être les « vues d'artiste » de projets architecturaux des années 1920-30. En dépit de son aspect très technique, le caractère artistique de ce dessin est conforté par la présence d'un collage, une petite esquisse au crayon noir, qui n'apporte rien de plus au menuisier. Ce type d'intervention « après-coup » sur des dessins techniques est fréquent dans le travail d'Oldenburg. L'un des exemples les plus aboutis et spectaculaires est sans doute fourni par *Study for a Dormeyer Mixer* (1965)¹⁰⁶⁷. La notice du catalogue précise en effet qu'il s'agit d'un dessin technique du profil du mixer, annoté et coté, utilisé pour la *soft sculpture* intitulée *Dormeyer Mixer* (1965-66), mais qu'Oldenburg l'a largement retravaillé ensuite :

¹⁰⁶⁴ *Study for Soft Typewriter*, 1963 (crayon et aquarelle sur papier ; 29,2 x 34,6 cm.) Collection Mr. & Mrs. Peter J. Solomon, New York. Cat #153 in *Claes Oldenburg. Drawings and Prints* (introduction et commentaire par Gene Baro), The Wellfleet Press, Secaucus (New Jersey), 1988.

¹⁰⁶⁵ *Study of Bed with Bedtables – Bedroom Ensemble*, 1963 (craie blanche et peinture aérosol sur papier) Cat #176 in *Claes Oldenburg. Drawings and Prints* (introduction et commentaire par Gene Baro), The Wellfleet Press, Secaucus (New Jersey), 1988.

¹⁰⁶⁶ *Plan for a Sculpture in the Form of Wall Switches*, 1964 (encre et aquarelle sur papier ; 72,7 x 59,4 cm.) Collection The Whitney Museum of American Art, New York. Cat #188 in *Claes Oldenburg. Drawings and Prints* (introduction et commentaire par Gene Baro), The Wellfleet Press, Secaucus (New Jersey), 1988.

¹⁰⁶⁷ *Study for a Dormeyer Mixer*, 1965 (crayon sur papier ; 76,2 x 56,3 cm.) Collection Elmily S. Rauh, St. Louis, Missouri. Cat. #257 in *Claes Oldenburg. Drawings and Prints* (introduction et commentaire par Gene Baro), The Wellfleet Press, Secaucus (New Jersey), 1988.

« Après que le dessin ait été utilisé pour fabriquer les formes de la sculpture, Oldenburg y est revenu et a développé les éléments métamorphiques et fantastiques du sujet. Le câble fut ajouté et rapproché du traitement des arbres dans les dessins de Corot. Des formes ovales suggérant des fenêtres furent ajoutées à la partie rotative du mixer, produisant l'impression d'une coupole de cathédrale. La poignée fut hachurée ; la forme rappelait à l'artiste celle d'une corne de bouquetin. Le coin supérieur droit comporte des annotations — courantes dans les dessins d'Oldenburg — rattachant le sujet à un autre objet dans sa production, en l'occurrence, le fer à repasser. »¹⁰⁶⁸

Lors de la deuxième étape du processus de production des sculptures, Oldenburg réalise, à l'aide de bois, de plaques de carton ondulé découpées et de polystyrène expansé qu'il sculpte, des modèles d'objets entiers (*Model – Stripped Wall Switch*, 1964)¹⁰⁶⁹ ou, pour les objets complexes, des modèles de chacune des parties qui constituent les objets en question, comme *Model, Motor Section – Giant Soft Fan* (1967)¹⁰⁷⁰, qui ne représente qu'un demi-profil du bloc-moteur du ventilateur, sans la base ni les pales. Proches des dessins techniques dont ils proposent une interprétation en relief, ces modèles présentent fréquemment des « coupes » qui permettent de les employer comme « patrons » pour le dessin et la coupe du tissu des *soft sculptures*. Le statut de ces modèles en carton, bois et polystyrène est tout à fait singulier, car s'ils semblent n'être que des étapes techniques nécessaires pour l'élaboration de la sculpture proprement dite, ils sont plastiquement très soignés et aboutis, leurs volumes étant soulignés et accentués par la vaporisation de peinture noire ou blanche — et, surtout, ils figurent dans les expositions de l'artiste, au moins

¹⁰⁶⁸ « After the drawing was used to make patterns for the sculpture, Oldenburg returned to it and developed the metamorphic and fantastic elements of the subject. The cord was added and compared with rendering of trees in the drawings of Corot. Ovals, suggestives of windows, were added to the revolving unit of the mixer, producing the impression of a cathedral dome. The grip was hatched ; the form reminded the artist of an ibex horn. The upper right hand corner contains notations — common in Oldenburg's drawings — relating the subject to another object in his production, in this case, the Iron. » Extrait de la notice par Gene Baro, in *Claes Oldenburg. Drawings and Prints*, The Wellfleet Press, Secaucus (New Jersey), 1988, p. 172.

¹⁰⁶⁹ *Model – Stripped Wall Switch*, 1964 (carton, ruban adhésif, crayon, peinture aérosol, gomme-laque ; 91,4 x 75,9 x 25,4 cm.) Collection particulière.

¹⁰⁷⁰ *Model, Motor Section – Giant Soft Fan*, 1967 (polystyrène expansé, carton, bois, ficelle, ruban adhésif, clous, épingles, agrafes, peinture aérosol et latex, pastel, crayon, gomme-laque ; 61 x 86,4 x 30,5 cm.) Collection particulière.

à partir de 1967, où un nombre important de ces maquettes est présenté par la galerie Janis¹⁰⁷¹.

La troisième étape correspond à la réalisation d'un *modèle – fantôme* de l'objet en question, par exemple *Soft Light Switches – « Ghost Version » II* (1964-71)¹⁰⁷² — une sorte de prototype, coupé dans une toile blanche et mate.

Enfin, une nouvelle version de l'objet est réalisée, en tout point identique à la version « fantôme », sauf en ce qui concerne le matériau : du vinyle lisse, brillant, et rouge vif dans *Soft Light Switches* (1964-69).

Une alternative devient de plus en plus fréquente au cours de la seconde moitié des années 1960 : en plus des versions *ghost* et *soft*, une version *hard* du même objet est produite ; la série des interrupteurs (*Light Switches*) est ainsi complétée par une version *hard*, soigneusement fabriquée en bois et peinte : *Light Switches – Hard Version, Repliqua (Brown)*, 1964-69¹⁰⁷³.

Cette division du travail, matérialisée par des états successifs et différents d'un même objet (dessin, maquette, prototype, version molle, version dure) atteint un sommet avec le projet *Airflow* initié en 1965, et dont une partie fait l'objet d'une exposition chez Sidney Janis l'année suivante. Oldenburg envisage en effet de fabriquer, à partir de l'étude d'un exemplaire réel, la réplique « molle » d'une

¹⁰⁷¹ Claes Oldenburg, *New York*, Sidney Janis Gallery, New York, avril – mai 1967 (catalogue). Dans l'exposition figuraient notamment *Study of Fan*, 1966 (Styrofoam, carton, 71,1 x 38,1 x 22,9 cm.) cat. # 14 ; *Model, Motor Section – Giant Soft Fan*, 1967, cat # 15 ; *Giant Soft Fan – Ghost Version*, 1967 (toile, bois, mousse de caoutchouc ; 304,8 x 314,9 x 193 cm.) cat. # 1. Hors exposition et hors catalogue, mais représenté par plusieurs vues dans le catalogue, figurait *Giant Soft Fan*, 1967 (vinyle, bois, mousse de caoutchouc ; 304,8 x 314,9 x 193 cm.) qui était alors installé au Pavillon américain de l'exposition '67, sous le dôme de Buckminster Fuller. Avec cet ensemble et les nombreux dessins exposés chez Janis, on voit donc se déployer l'ensemble des différentes étapes, et des différents états, d'une même sculpture.

¹⁰⁷² *Soft Light Switches – « Ghost Version » II*, 1964-71 (toile remplie de kapok, gesso et crayon ; 119,4 x 119,4 x 30,5 cm.) Collection Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, New York. Cette œuvre constitue un « cas » un peu plus complexe, car il s'agit de la refabrication à l'identique d'un modèle initialement conçu en 1964.

¹⁰⁷³ *Light Switches – Hard Version, Repliqua (Brown)*, 1964-69 (bois, peinture au latex ; 121,3 x 121,3 x 29,9 cm.) Collection Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, New York.

automobile, un modèle Chrysler Airflow de 1935¹⁰⁷⁴ — moteur et intérieur compris. Dans ses notes d'atelier de l'époque, il écrit :

« Traiter l'Airflow, a. Intérieur b. Extérieur c. En coupes d. En parties e. En totalité. En utilisant six maquettes de taille croissante, basées sur des multiplications successives par deux d'un dessin. La dernière maquette à l'échelle 1. »¹⁰⁷⁵

Dans l'exposition de 1966 chez Janis, figurent les « patrons » dessinés en vue de la fabrication des différents éléments de l'Airflow (radiateur, boîte de vitesses, etc.)¹⁰⁷⁶. Ces « patrons » sont réellement utilisés pour la confection des pièces en tissus qui composent les sculptures molles ; ils isolent les formes des différents éléments et leur confèrent une présence spécifique. Ces dessins appartiennent d'abord au registre technique et constituent une étape intermédiaire nécessaire entre la conception et la fabrication de la sculpture. Mais Oldenburg leur confère aussi le statut d'œuvre à part entière, en insistant sur les contours épais qui cernent les formes et les interventions ultérieures qu'il y pratique (notamment l'application de peinture au spray).

Le projet *Airflow* est d'une ampleur considérable ; occupe une grande partie, sinon la totalité, de l'atelier, qui sur les quelques photographies de l'époque ressemble à un petit garage de campagne ou à l'atelier d'un mécanicien amateur. Dans ce projet, Oldenburg concentre à lui seul toutes les phases d'étude, de conception, de prototypage et de fabrication de chacune des pièces composant l'automobile. Le modèle adopté par Oldenburg pour son projet *Airflow* tourne ainsi en dérision l'organisation de la chaîne de fabrication automobile. Son processus de travail fait ironiquement écho à la logique industrielle de déclinaison en différentes tailles à

¹⁰⁷⁴ Cette voiture, de conception moderne, avait été conçue et dessinée en 1935 par Carl Breer, le père du sculpteur et cinéaste Robert Breer, grand ami d'Oldenburg.

¹⁰⁷⁵ « Treat the Airflow, a. Inside b. Outside c. In sections d. In parts e. Whole. Using six models of increasing size, based on successive doubling of a drawing. The last model full scale. » Claes Oldenburg, extrait de notes d'atelier, cité in *New Work by Oldenburg*, catalogue de l'exposition (4 mars – 2 avril 1966) Sidney Janis Gallery, New York 1966, non paginé.

¹⁰⁷⁶ Claes Oldenburg, *Patterns Used in the Sewing of the Soft Radiator, Fan and Fanbelt – the Airflow*, 1966 (dessin découpé, stylo-feutre, peinture-émail aérosol sur papier ; 101,6 x 66 cm.) Collection The Artist, New York. #267 du catalogue raisonné *Oldenburg Drawings and Prints ; Pattern Used in the Sewing of the Soft Transmission Box- the Airflow*, 1966 (dessin découpé, crayon, peinture-émail aérosol sur papier ; 64,8 x 101,6 cm.), Collection The Artist. #268 du catalogue raisonné *Oldenburg Drawings and Prints*.

l'intérieur d'une gamme de produits similaires (ici, les six maquettes de taille croissante). Par la multiplication des angles d'approche (intérieur, extérieur, coupes, sections, pièces détachées...) Oldenburg envisage d'aborder et de traiter d'un objet complexe par le biais de chacune des parties qui le composent. Par conséquent, il lui revient de traiter chacune des parties en question avec la même attention. Il y a là un souci du détail qui ressemble au mode de conception d'une véritable automobile, avec ses différentes approches (motorisation, technologie, ergonomie de l'espace intérieur, design de la carrosserie). Plusieurs différences subsistent toutefois : à la différence de la répartition sociale et géographique des tâches de conception et de fabrication, Oldenburg occupe successivement chacune des places au sein de la chaîne de travail. Il s'intéresse à la forme de l'objet, mais pas à son caractère fonctionnel — en tout cas ce caractère n'est plus une finalité de l'objet. Le processus de conception des *soft sculptures* tel que le décrit Barbara Haskell s'applique parfaitement à la façon dont Oldenburg traite l'*Airflow* :

« Pour réaliser la forme définitive d'un objet, il le réduit à une combinaison de formes géométriques simples »¹⁰⁷⁷

« Lorsqu'il réalise une œuvre, Oldenburg travaille depuis l'exécution d'un grand nombre de dessins sur un motif particulier jusqu'à la fabrication d'une maquette. Sa première maquette est en général faite de papier et de carton. Oldenburg fixe avec des pinces, colle ou agrafe tout ensemble et il la peint à la bombe pour qu'elle ressemble à l'objet fini. Les versions en mousseline ou en toile servent de maquettes préparatoires pour les sculptures en tissu. Les premières versions « fantômes » étaient utilisées comme patrons pour les objets définitifs, difficiles à coudre et généralement fait de toile plastifiée de vinyle. D'autres fois, des versions « dures » des sculptures molles ont été fabriquées avant l'étape du « fantôme », dans le but de faciliter le tracé des différentes pièces. Chaque étape de la maquette évolue comme une pièce autonome avec ses propres caractéristiques, tout comme, dans la sculpture traditionnelle, les œuvres en bronze et en marbre diffèrent de leurs esquisses préliminaires en plâtre. »¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁷ « To realize the ultimate shape of an object, he reduces it to a combination of simple geometric forms. » Barbara Haskell, in *Object into Monument*, catalogue de l'exposition, Pasadena Art Museum (Californie), 1971, p. 9.

¹⁰⁷⁸ « In executing a work, Oldenburg proceeds from the making of numerous drawings on a particular motif to the making of a model. His first model is generally made from heavy paper or cardboard. Oldenburg clips, glues or staples it together and the sprays it with paint to resemble the finish object.

En dépit de son caractère ambitieux — ou peut-être à cause de lui — le projet *Airflow* demeure toutefois inachevé — Barbara Rose parle en 1969 d'une « épave incomplète » qui gît dans l'atelier de l'artiste. Hormis les roues (qui ressemblent un peu à des hamburgers), une portière isolée, une petite version *soft* en vinyle rouge accompagné de sa version *ghost*, et les multiples en plastiques réalisés dans les atelier Gemini G.E.L., Oldenburg s'est surtout concentré sur les pièces internes, les organes de l'automobile — moteur, transmission, boîte de vitesse, qu'il a littéralement disséqués. Toutefois, on pourrait presque dire que le projet *Airflow* occupe dans l'œuvre d'Oldenburg une place équivalente à celle de la *Porte de l'Enfer* dans celle de Rodin : bien qu'inachevées toutes les deux, ces œuvres constituent des entreprises d'une ampleur sans précédent pour chacun des deux artistes, et ont généré un important « vivier » de formes et d'idées qui vont se déployer ailleurs et irriguer l'ensemble de la production à venir.

Les versions « hard » des *object – sculptures*, ainsi que la thématique générale en fonction de laquelle les objets sont sélectionnés sont en partie à mettre en relation avec les six mois qu'Oldenburg passe à Los Angeles durant le printemps et l'été 1963¹⁰⁷⁹ — après la rue et le magasin (*The Street, The Store*), il se consacre alors à l'équipement de la maison, l'appartement, *The Home*.

Dès l'exposition de 1962 à la Green Gallery, apparaissent certes des exemples de sculptures qui appartiennent à cette série (une vue de l'exposition permet d'apercevoir, suspendue au mur, une version *soft* de *Dormeyer Mixer*). L'année 1963 voit se multiplier les exemples de mixers, grille-pain, ventilateurs, lavabos, baignoire et cuvettes de toilette, interrupteurs, en version *model* (carton et polystyrène), *ghost* (toile blanche), *soft* (vinyle coloré) et *hard* (bois peint). Mais la réalisation la plus

Muslin or canvas versions serve as preliminary models for the cloth sculptures. The early 'ghost' versions were used as patterns for the difficult-to-sew final objects, usually made of plastic-backed vinyl. Other times, hards versions of soft sculpture were made prior to the 'ghost' stage in order to facilitate the tracing of the pattern. Each model stage evolves as a separate piece with its own characteristics, just as in traditional sculpture bronze and marble works differ from their preliminary plaster models. Barbara Haskell, in *Object into Monument*, catalogue de l'exposition, Pasadena Art Museum (Californie), 1971, p. 11.

¹⁰⁷⁹ Il loue un atelier dans les anciens locaux d'une banque sur Winward Avenue, Venice.

ambitieuse de cette série est sans conteste *The Bedroom Ensemble*¹⁰⁸⁰, à la fois par son ampleur (tout le mobilier et la décoration d'une chambre à coucher), ses dimensions (plus grandes que nature) et le recours pour la première fois (en ce qui concerne Oldenburg) à des fabricants extérieurs.

Fabriqué, d'après Barbara Rose, en novembre – décembre 1963¹⁰⁸¹, *The Bedroom Ensemble* est inspiré par le souvenir, sans doute revigoré par ce séjour, du décor d'une chambre d'un motel sur la route côtière de Malibu, le Las Tunas Isles, qu'Oldenburg avait occupée en 1947 lors d'un précédent voyage sur la Côte Ouest¹⁰⁸². L'œuvre figure dans l'exposition *Four Environments by Four New Realists* (Jim Dine, Oldenburg, James Rosenquist, George Segal) en janvier 1964 à la galerie Janis¹⁰⁸³ ; ses dimensions ont été calculées en fonction de l'espace disponible dans les locaux de la galerie (intégrant même la présence de la porte permettant d'accéder au bureau de Sidney Janis. Bien que faisant partie de la série des objets du *Home*, *The Bedroom Ensemble* n'appartient pas à la famille des objets « mous ». Il s'agit au contraire d'une imposante construction dans laquelle les différents éléments de mobilier (lit, tables de chevet, commode, lampes etc...) font l'objet d'une stylisation géométrique agressive — les objets sont déformés en fonction d'une perspective très marquée. Plus grands que nature, ils sont fabriqués selon les techniques habituelles des menuisiers-ébénistes. Et c'est effectivement avec *The Bedroom Ensemble*, ainsi qu'avec la *Leopard Chair*¹⁰⁸⁴ réalisée à la même époque,

¹⁰⁸⁰ *The Bedroom Ensemble*, 1963 (bois, vinyle, métal, fausse fourrure, mousseline, Dacron, mousse de polyuréthane, peinture-laque ; dimensions totales 304,8 x 518,2 x 640,1 cm.), état et localisation de l'original de 1963 inconnus. Il existe trois autres exemplaires de l'œuvre, intitulés *Bedroom Ensemble Replica* et numérotés 1/ 3, 2/ 3, 3/ 3, réalisés entre 1969 et 1995. L'un d'eux (1969) dans les collections du Museum Für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main, Allemagne ; un autre (1995) figure dans les collections du Whitney Museum of American Art, New York.

¹⁰⁸¹ Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 92.

¹⁰⁸² Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 92-93.

¹⁰⁸³ *Four Environments by Four New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York, 6 janvier – 1^{er} février 1964.

¹⁰⁸⁴ *Leopard Chair*, 1963 (vinyle, bois, mousse de polyuréthane, métal ; 83,8 x 177,8 x 94 cm.) Collection National Gallery of Australia, Canberra. Cette œuvre figure dans l'exposition *Oldenburg*, Dwan Gallery, Los Angeles, en octobre 1963. Elle présente la particularité d'être démontable.

qu'Oldenburg fait pour la première fois appel à des fabricants extérieurs — ce qui marque une nouvelle étape dans l'évolution des rapports de l'artiste avec les processus de production : il intégrait jusqu'alors dans ses œuvres, et par leur démultiplication en différentes versions, une sorte d'image de la division du travail industriel — quitte à la détourner avec dérision, comme dans le projet *Airflow*. Avec *The Bedroom Ensemble*, cette division, que la perfection technique de fabrication de l'œuvre efface complètement, n'est plus une image : elle est devenue effective, même si l'artiste semble vouloir brouiller les pistes : dans le catalogue de son exposition personnelle chez Janis au printemps 1964¹⁰⁸⁵, une photographie de Robert R. McElroy, placée en exergue, montre l'artiste, assis par terre, une perceuse ou une visseuse électrique à la main, occupé à monter — mais non à fabriquer — un des éléments du mobilier composant le décor de *Bedroom Ensemble*. L'image a été prise quelques mois plus tôt lors des préparatifs de l'exposition *Four Environments by Four New Realists*. L'image donne une vision de l'artiste exécutant des tâches manuelles généralement considérées comme subalternes et confiées à un assistant. Elle tend à assimiler l'artiste à n'importe quel bricoleur montant chez lui des meubles achetés en kit¹⁰⁸⁶. Ce type de « portrait de l'artiste au travail » est fréquent dans l'iconographie d'Oldenburg, que l'on voit dans son atelier ou dans *The Store*, fabriquant des objets, les peignant, réalisant les patrons de ses pièces molles en vinyle, les assemblant ou les peignant. Elle évolue à partir de la seconde moitié de la décennie, avec la délégation partielle ou totale de la fabrication. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition chez Janis de 1966¹⁰⁸⁷, une autre photographie de McElroy montre Oldenburg posant dans son atelier, devant le profil à l'échelle 1 de l'*Airflow*. Le dessin de la voiture est réalisé sur des cartons carrés formant une grille sur le mur. Sur un lutrin, contre le mur, une petite planche avec une pince retenant les feuilles de ce qui ressemble davantage au bloc-notes d'un ingénieur qu'au carnet de

¹⁰⁸⁵ *Exhibition of Recent Work by Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 7 avril – 2 mai 1964.

¹⁰⁸⁶ Le premier exemple de mobilier en kit démontable et modulable est la bibliothèque *Eames Storage Unit (E.S.U.)*. Produite par Herman Miller Furniture, elle figure sur la quatrième page de couverture du catalogue *Good Design* de janvier 1952. Cf. Alexandra Midal, *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*, Collection Agora, Pocket, Paris 2009, p. 117.

¹⁰⁸⁷ *New Work by Oldenburg*, catalogue de l'exposition (4 mars – 2 avril 1966) Sidney Janis Gallery, New York 1966, non paginé.

dessins d'un artiste. Mais une fois encore, Oldenburg brouille les pistes : une photographie de Geoffrey Clements, reproduite en double page centrale du même catalogue, montre l'artiste semblant coudre l'une des roues de l'*Airflow*, dont le profil dessiné est toujours tendu au mur, tandis que diverses pièces détachées — moteur, porte, roues, radiateur... — sont suspendues au plafond de l'atelier.

Dans le cas de *Bedroom Ensemble*, la séparation entre conception par l'artiste et délégation de la fabrication à un tiers maîtrisant les techniques nécessaires a par ailleurs été la source d'une polémique, née sans doute d'une confusion plutôt que d'un acte intentionnel. Il a souvent été écrit, sur la foi d'une phrase figurant dans le compte-rendu par Donald Judd de l'exposition *Four*¹⁰⁸⁸, que Richard Artschwager, à l'époque moins connu qu'Oldenburg, avait fabriqué *The Bedroom Ensemble* pour le compte de celui-ci. Le rapprochement opéré par Judd s'explique par plusieurs facteurs : Oldenburg, qui en 1964 est plus connu qu'Artschwager, bénéficie en avril d'une exposition personnelle chez Sidney Janis, alors que le travail d'Artschwager est présenté, le mois suivant, dans une exposition de groupe chez Leo Castelli. Les deux artistes se connaissent, et l'idée qu'Artschwager, qui dispose à la fois des compétences techniques et du matériel nécessaire pour fabriquer une œuvre de ce genre, puisse travailler pour un artiste déjà reconnu comme l'est Oldenburg n'est pas absurde. La confusion a sans doute été entretenue par la présence, inédite dans l'œuvre d'Oldenburg, de plaquages de Formica dont les motifs sont identiques à ceux employés par Artschwager dans ses propres sculptures. En définitive, *The Bedroom Ensemble* ressemble de façon assez frappante à un agencement de sculptures qui pourraient avoir été l'œuvre d'Artschwager — non seulement en tant que menuisier-ébéniste, mais aussi, et surtout, en tant qu'artiste. L'année suivante,

¹⁰⁸⁸ L'exposition *Four* réunit, à la Leo Castelli Gallery (New York, 2 – 20 mai 1964) des œuvres de Robert Watts, Alex Hay, Christo et Richard Artschwager. Dans son compte-rendu, Judd écrit, à propos d'Artschwager : « He worked on Oldenburg's bedroom furniture, and there is a connection, apparently both ways ; but basically the quality is different » Donald Judd, « In the Galleries : Four », *Arts Magazine*, septembre 1964. Dans ce même numéro figure le compte-rendu, par Judd également, de l'exposition *Claes Oldenburg* à la Sidney Janis Gallery (7 avril – 2 mai 1964). L'article sur *Four* est reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, The New York University Press, New York (1975), 2005 p. 135 ; celui sur Oldenburg, dans le même ouvrage, p. 133.

dans son compte-rendu de l'exposition *Richard Artschwager* chez Castelli, Judd rectifie son erreur, tout en jetant — par inadvertance ? — de l'huile sur le feu :

« Dans un compte-rendu, j'ai dit qu'Artschwager avait travaillé sur la « chambre à coucher » d'Oldenburg. Ce n'est pas le cas ; la chambre a été fabriquée en Californie. Artschwager et Oldenburg avaient discuté de mobilier rigide. Il semble que leurs réalisations respectives aient eu lieu simultanément aux deux extrémités du pays. Le mobilier d'Artschwager n'est pas aussi réussi que celui d'Oldenburg, mais il est trop bien pour en être un dérivé. »¹⁰⁸⁹

Judd en dit trop ou trop peu : il joue les conciliateurs — les deux artistes ont réalisé leurs œuvres en même temps, sans le savoir. Mais en comparant leur production respective au bénéfice d'Oldenburg, il laisse entendre, tout en le démentant, que le mobilier d'Artschwager pourrait dériver de celui d'Oldenburg. En tout cas, dans le texte de Judd, le mobilier d'Artschwager semble être postérieur à celui d'Oldenburg, ce qui est absolument faux : les premiers exemples de *furniture – sculptures* d'Oldenburg où apparaissent des plaquages de Formica datent de 1962¹⁰⁹⁰. Cela n'a pas empêché l'erreur initiale commise par Judd d'être régulièrement répétée. Le phénomène a pu être entretenu par le fait qu'à notre connaissance, Oldenburg n'a jamais précisé à quelle entreprise de la Côte Ouest il avait confié la fabrication du *Bedroom Ensemble* — une fabrication qui s'est déroulée en son absence, puisqu'il est rentré à New York en septembre et que l'œuvre, selon Barbara Rose, a été fabriquée entre novembre et décembre. Quoi qu'il en soit, cette œuvre marque le début d'une évolution dans le « style » d'Oldenburg :

« « Le style qui m'intéresse dans ces œuvres de Los Angeles est le style de la manufacture et de la production », écrit-il, « une répétition de style mécanique

¹⁰⁸⁹ « In a review I said that Artschwager had worked on Oldenburg's bedroom. He hadn't ; the bedroom was made in California. Artschwager and Oldenburg had talked about hard furniture. Their production of it seems to have occurred concurrently at either end of the country. Artschwager's furniture isn't as successful as Oldenburg's, but it's too good to be derivative. » Donald Judd, « in the Galleries : Richard Artschwager », *Arts Magazine*, mars 1965. Reproduit in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, The New York University Press, New York (1975), 2005, p. 167.

¹⁰⁹⁰ *Untitled* (boîte), 1962 (Formica et bois, 35,5 x 15,2 x 30,5 cm.) Collection privée ; *Rehale en Formica et bois*, 1962 (Formica sur bois, charnières métalliques ; 96,5 x 68,6 x 12,7 cm.) Collection de l'artiste, New York ; *Counter I*, 1962 (peinture acrylique et Formica sur bois, roues en métal et caoutchouc ; 122 x 39,4 x 63,5 cm.) Collection particulière.

affectant non seulement l'image ou l'objet produit mais la méthode par laquelle il ou elle est produit(e). Impliquant d'autres personnes, impliquant des techniciens, des visites d'industries, la fabrication des éléments. Le style manufacturé abstractisé dans la production de l'art. » L'apparence mécanique des formes d'Oldenburg était encore accentuée par son emploi d'un raccourci (de perspective) faux et littéral ; et les dessins qu'il a faits pour le menuisier qui a fabriqué l'imitation d'intérieur de motel ont été ses premiers dessins purement linéaires, d'un style géométrique, « technique ». »¹⁰⁹¹

Les premiers exemples concrets de cette évolution vers une fabrication des œuvres confiés à des tiers, spécialisés dans les techniques requises, apparaissent dès 1964 dans l'exposition d'Oldenburg chez Janis, avec une petite série de « multiples » en plastique coloré, réalisés à l'occasion de son séjour en Californie en 1963, parallèlement à la mise en œuvre des pièces de mobilier (*Leopard Chair* et éléments de *Bedroom Ensemble*). À Venice où il installe provisoirement son atelier, Oldenburg est entouré d'une sorte de petite communauté d'artisans qualifiés (menuisiers, tapissiers, ferronniers...), parmi lesquels il trouve sans doute ceux à qui il confie la fabrication de ses *furnitures – sculptures*. Oldenburg découvre en outre, sur la jetée de Santa Monica, le Beryl's Studio, un atelier de moulage fabriquant toutes sortes d'objets et de reliefs en plâtre. L'endroit et le type de production rencontrent bien entendu un écho dans l'esprit du créateur du *Store* — les objets, bien exécutés (selon les standards industriels), d'une blancheur intacte (les moulages sont vendus non peints) sont comme le négatif de la production grouillante et bigarrée du *Store*. Oldenburg fait l'acquisition de plusieurs moulages — différents modèles de fruits, voitures anciennes, pin-ups et souvenirs divers... À l'atelier, il les découpe et les casse, puis mélange et réassemble les fragments obtenus, produisant six modèles différents de *Ray Guns*. Inspiré par la présence, autour de Los Angeles, de

¹⁰⁹¹ « 'The style I am concerned with in these works from Los Angeles is the style of manufacturing and production', he wrote, 'a rehearsal of machine style, affecting not only the image or object produced but the method of producing it. Involving others, involving technicians, visits to industries, having parts made. The style of manufacturing abstracted into production of art.' The mechanical appearance of Oldenburg's forms was still further emphasized by this use of the false, literal foreshortening ; and the drawings that he made for the carpenter who fabricated the imitation motel interior were the first of this pure line drawings in a geometric, 'technical' style. » Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, catalogue de l'exposition (25 septembre – 23 novembre 1969), Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 93.

nombreuses industries liées à la fabrication et à la transformation des matières plastiques, Oldenburg envisage de produire, à l'aide de ses reliefs en plâtre, une série d'objets en plastique :

« J'avais d'abord envisagé la technique du moulage du plastique, à l'aide d'une machine automatique en Californie qui, par moulage à injection, produisait instantanément des jouets pour soixante-quinze cents. Mon intention première était de faire une sculpture utilisant cette technique, jusqu'à ce que je découvre que la conception d'un moule pouvait coûter environ 20 000 \$, ce qui était bien au-delà de mes moyens à une époque où mes productions impliquaient pour la plupart des techniques simples de menuiserie et de tapisserie. »¹⁰⁹²

Oldenburg va cependant bénéficier du contexte particulier que représente Venice à cette époque. En effet, comme le précise Thomas Lawson, outre les artisans déjà mentionnée :

« Elle (Venice) abritait également une communauté de modestes détenteurs de brevets, d'inventeurs excentriques, et de futuristes en tout genre ayant des aptitudes pratiques : en résumé, un milieu qui garantissait à l'artiste d'immenses possibilités d'innovation technique, à un niveau relativement accessible. »¹⁰⁹³

C'est la rencontre d'un de ces inventeurs, et la collaboration qui s'en suit, qui permet à Oldenburg de produire, dans le budget qui lui est imparti, ses premiers moulages en plastique :

« En me renseignant autour de moi, j'ai découvert le processus, moins cher et plus simple, de formage sous vide, et j'ai été mis en relation avec un homme qui avait construit une petite presse sous vide dans son garage. Le procédé était simple : une feuille d'acétate ramollie par la chaleur était mise en forme par-dessus un moulage de plâtre poreux en aspirant l'air et en l'évacuant par le dessous. Le moulage était obtenu rapidement, et bientôt le garage fut rempli de reliefs produits en masse. Les

¹⁰⁹² « I had first encountered the plastic-forming technique in a vending machine in California that produced instant toys for seventy-five cents by injection molding. My original aim had been to make a sculpture using this technique until I discovered that a mold might cost around \$20,000 to develop, which was far beyond my means at a timewhen my productions mostly involved simple carpentry and upholstery. » Claes Oldenburg « Multiples and Production Notes », in *Claes Oldenburg, Multiples in Retrospect 1964-1990*, Rizzoli, New York, 1991, p. 20.

¹⁰⁹³ Thomas Lawson, « Bonbons et autres douceurs : un érotisme du bien-être », *Claes Oldenburg. Multiples 1964-1990*, catalogue de l'exposition, Musée Municipal de la Roche-sur-Yon et Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993, p. 12-13.

seuls inconvénients étaient les légers points dans l'acétate provoqués par la finesse des reliefs, et la nécessité d'inclure le plateau de la presse dans chaque forme. »¹⁰⁹⁴

Chaque relief obtenu s'inscrit en effet à l'intérieur du cadre rectangulaire formé par l'empreinte du plateau sur lequel est posé le plâtre au moment du thermoformage du plastique, ce qui concourt à l'unité de l'ensemble — même matériau, mêmes dimensions — qui, en toute logique, est baptisé *California Ray Guns*¹⁰⁹⁵. Pour chaque modèle, deux ou plusieurs éléments du relief complètent le titre générique : *Sea-Horse, Rabbit ; Angel, « God is Love » ; Horse, Wing ; Cleopatra's Hair, Boy with Cap ; Bear, Woman, Fish ; Bell, Book, Fruit*. Ces œuvres conservent toutefois un statut un peu particulier au sein de l'abondante production ultérieure de multiples dans l'œuvre d'Oldenburg :

« Aucune véritable édition ne fut réalisée, mais en avril 1964 j'ai ramené les *California Ray Guns* à New York, où j'ai offert certains d'entre eux comme des échantillons et des souvenirs de la technologie californienne. Je me rappelle que Tom Wesselmann en a eu un¹⁰⁹⁶, tout comme Andy Warhol. J'ai envisagé de présenter les *California Ray Guns* comme les peintures anonymes et répétitives que l'on peut voir dans les chambres de motels, et j'ai tenté d'utiliser un cadre sur l'un des reliefs, que j'avais partiellement peint avec de l'émail, mais je n'ai pas poursuivi plus loin dans cette direction. Au lieu de cela, les six *California Ray Guns* ont été remoulés en plâtre, recouverts d'émail au pistolet, et montés — par deux, sur trois feuilles de Plexiglas —

¹⁰⁹⁴ « While asking around, I was told of the cheaper and simpler process of vacuum-forming and was referred to a man who had built a small vacuum press in his garage. The process was simple : a heat-softened acetate sheet was formed over a porous plaster cast by drawing the air out through the bottom. The forming went quickly, and soon the garage was filled with mass-produced reliefs. The only drawbacks were the weak spots in the acetates caused by the thickness of the reliefs, and the necessary inclusion of the table of the press in each form. » Claes Oldenburg « Multiples and Production Notes », in *Claes Oldenburg, Multiples in Retrospect 1964-1990*, Rizzoli, New York, 1991, p. 20.

¹⁰⁹⁵ *California Ray Guns*, 1963-64, six modèles différents : *Sea-Horse, Rabbit ; Angel, « God is Love » ; Horse, Wing ; Cleopatra's Hair, Boy with Cap ; Bear, Woman, Fish ; Bell, Book, Fruit*. (acétate thermoformé sous vide ; chaque exemplaire 20,3 x 27,9 x 5,1 cm.) Localisation actuelle inconnue.

¹⁰⁹⁶ Tom Wesselmann commence lui-même une série de reliefs en plastique thermoformé et coloré en 1964. Nous ne savons pas si le *California Ray Gun* offert par Oldenburg figure toujours parmi les œuvres placées sous la responsabilité de l'Estate de l'artiste.

et finalement exposés comme une seule sculpture à la galerie Sidney Janis en avril 1964. »¹⁰⁹⁷

Ce « multiple » non édité, contemporain des recherches de production sérielle d'Andy Warhol et de l'édition, sous forme de multiples, des ready-mades de Marcel Duchamp par Arturo Schwarz, connaît finalement le même type de sort que celui qu'Oldenburg réserve à ses nombreux dessins comme à chaque objet qu'il prend pour modèle : celui d'être à son tour absorbé et transformé dans et par la production postérieure. Les notes rédigées par Oldenburg à cette époque sont d'ailleurs révélatrices de ce désir d'appropriation des moyens industriels pour satisfaire les visées de l'artiste :

« Objet manufacturé : objet fabriqué par des procédés industriels conventionnels en fonctions de plans réalisés par un artiste, servant ses intentions et non le but pour lequel des objets fabriqués de cette façon sont normalement conçus. »¹⁰⁹⁸

À partir de 1966, l'édition de multiples devient une activité récurrente, et qui ne revêt pas chez Oldenburg un caractère secondaire, car c'est notamment par ce biais qu'il va développer et parfaire l'organisation de la production de ses œuvres au sein d'un processus de fabrication partiellement ou totalement délégué, recourant à des matériaux et des moyens techniques industriels. Nous reviendrons sur la question des éditions de multiples, chez Oldenburg et d'autres, un peu plus loin dans notre développement.

¹⁰⁹⁷ No formal edition was made, but in April 1964 I took the *California Ray Guns* along to New York where I gave some of them away as samples and souvenirs of California technology. I remember Tom Wesselman, got one, as did Andy Warhol. I considered presenting the *California Ray Guns* like the anonymous, repetitious paintings one finds in motel rooms and tried using a frame on one of the reliefs I had partly painted with enamel, but I did not follow this direction further. Instead, the six *California Ray Guns* were recast in plaster, sprayed with enamel, and mounted — two each, on three Plexiglas sheets — and shown finally as unique sculpture at the Sidney Janis Gallery in April 1964. » Claes Oldenburg « Multiples and Production Notes », in *Claes Oldenburg, Multiples in Retrospect 1964-1990*, Rizzoli, New York, 1991, p. 20.

¹⁰⁹⁸ « Manufactured object : Object made by conventional industrial procedure according to plans by artist serving his purposes and not the purpose for which objects made by this procedure normally are intended. » Claes Oldenburg, « Notes », Los Angeles 1963-64, cité par Germano Celant, « Claes Oldenburg and the Feeling of Things » in *Claes Oldenburg : An Anthology*, catalogue de l'exposition, National Gallery of Art, Washington, D.C. (et autres lieux aux U.S.A. et en Europe), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1995, p. 29.

Après l'expérience, en 1963, de *Bedroom Ensemble* (dont les dimensions prennent en compte l'espace d'exposition où l'œuvre est destinée à être installée), les recherches entamées en 1965 autour de l'*Airflow* (dont la version finale projetée est une « réplique » molle à l'échelle 1), les premiers projets de *Colossal Monuments*¹⁰⁹⁹, présentés sous la forme d'esquisses et de dessins mettant des objets ordinaires, mais de dimensions gigantesques, en relation avec un contexte urbain ou paysager. Bien que manifestement irréalisables, ces « projets » laissent entrevoir le devenir monumental des objets – sculptures — et par conséquent la nécessaire délégation d'une fabrication dont les impératifs techniques et les besoins en matière de financement dépassent de loin les seules ressources de l'artiste et nécessitent l'assistance de professionnels. De cela aussi, il sera question plus loin.

D4) Object-makers, craftsmen et artistes « industriels »

La plupart des exemples que nous venons d'évoquer illustrent soit le passage de l'introduction d'objets « réels » dans les œuvres à la fabrication d'œuvres reproduisant plus ou moins fidèlement, mais le plus souvent à l'échelle 1, des objets courants (cannettes de bières, cartons d'emballage, ampoules et lampes électrique, aliments, vêtements etc...), soit, le plus souvent, les partis-pris d'artistes engagés dès le début de leur carrière dans l'activité de fabrication de leurs propres œuvres — quelque soit la forme prise par le processus : Johns, Watts, Arneson, Westermann, Artschwager, Warhol, Oldenburg, Artschwager, auxquels on peut ajouter Tom Wesselman (au moins pour une partie de sa production)¹¹⁰⁰. Les expériences

¹⁰⁹⁹ *Proposed Colossal Monument for the Battery, NYC – Vacuum Cleaner, View from the Upper Bay*, 1965, (crayon sur papier ; cat. # 206) ; *Proposed Colossal Monument for Grand Army Plaza, NYC – Baked Potato*, 1965 (crayon sur papier ; cat # 209) ; *Proposed Colossal Monument for Lower East Side – Ironing Board*, 1965 (crayon sur papier ; cat # 216) *Claes Oldenburg Drawings & Prints*, catalogue des dessins et gravures (introduction et commentaire par Gene Baro), The Wellfleet Press, 1988, Secaucus (New Jersey).

¹¹⁰⁰ Nous abordons certains aspects de la production de Tom Wesselman dans la troisième partie de notre développement.

menées par ces artistes sont soit légèrement antérieures à la réédition des ready-mades de Duchamp en 1964, soit contemporaines ou un peu postérieures à celle-ci. Pour autant, à une poignée d'exception près (deux ou trois pièces de Watts et de Warhol, une pièce d'Artschwager, qui peuvent être considérées comme des « ready-made arrangés »), aucune des œuvres des artistes cités ne peut-être qualifiée de « ready-made ». Ces artistes, bien que généralement qualifiés de Néo-Dadas à leurs débuts — et l'on peut y associer d'autres artistes comme Flavin, Judd et Morris —, s'écartent de la logique associative ou combinatoire héritée de Dada et du Surréalisme, pour s'attaquer à l'objet individuel et à une réactivation du ready-made duchampien. Il s'agit d'artistes que l'on pourrait qualifier de « proto-Pop » (Jasper Johns), ou qui rejoignent bientôt la nébuleuse Fluxus (Robert Watts), de Pop-artistes patentés (Andy Warhol, Claes Oldenburg) ou de figures plus marginales de ce mouvement (Richard Artschwager), voire des futurs « piliers » du Minimal Art (Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris).

Avec leurs œuvres, ce n'est plus tant la mise en relation d'objets de provenance et de nature hétérogènes qui est productrice de sens, que l'introduction de l'objet manufacturé en tant qu'œuvre dans le champ de l'art — cette introduction opérant généralement à travers l'acte de reproduction ou de production de l'objet en tant que tel, ou de son simulacre. Les pratiques de ces artistes se situent évidemment dans les suites du ready-made *Fountain* de Marcel Duchamp, et du *Verre d'absinthe* de Picasso ; mais aussi, pour Judd et Flavin en particulier, des expérimentations constructivistes autour des objets et matériaux industriels. Si la figure quasi tutélaire de Duchamp domine le Panthéon artistique de ce groupe hétéroclite, il faut pourtant préciser qu'aucun d'entre eux n'a véritablement recours à des objets *ready-made* — ou, lorsque c'est le cas, il s'agit d'exemples ponctuels et isolés au sein du reste de l'œuvre. Il s'agit donc plutôt de descendances « renversées » du ready-made duchampien, chez plusieurs de ces artistes (Johns, Watts, Warhol, voire Oldenburg et Artschwager) qui réalisent des artefacts se présentant comme des simulacres de ready-mades.

Ce que ces œuvres partagent entre elles et avec les ready-made de Duchamp, c'est la parfaite coïncidence de la forme de l'œuvre et de celle de l'objet : il n'y a pas de « composition » au sens traditionnel du terme, mais une totale unité de la forme et du contenu — ce qui renvoie ces œuvres au statut d' « objets spécifiques », pour reprendre la terminologie que Judd leur a appliquée en 1965. Il est intéressant de

revenir sur leurs modalités de conception et de réalisation. Celles-ci correspondent d'ailleurs souvent à un moment relativement court dans la production de l'artiste, et il y transparaît un nombre significatif de tentatives visant à sortir des habitudes et des conventions propres à la « fabrication » des œuvres ; une plus grande liberté d'approche des possibilités offertes par les différentes techniques de fabrication — de la fonte traditionnelle en bronze appliquée à des objets unusuels, à l'introduction de nouveaux matériaux (en particulier les matières plastiques et résines) et de nouvelles techniques de transformation et de mise en forme. Les expériences menées par tous ces artistes témoignent de beaucoup de tâtonnements, d'actes pas toujours prémédités, d'une réactivité et d'une capacité réelles à se saisir des opportunités lorsque celles-ci se présentent.

E) « Suites » modernistes : des mutations précoces dans les processus de fabrication

Pour les jeunes artistes utilisant le métal soudé au début des années 1960, un autre territoire propice à de nouvelles expérimentations est, peut-être paradoxalement, une forme de poursuite de la sculpture moderniste — mais une poursuite qui la renouvelle de l'intérieur, en intégrant de nouveaux modes de conception et de fabrication.

En effet, outre l'œuvre de David Smith, des pratiques sculpturales d'obédience moderniste, utilisant le métal découpé, forgé et soudé, rencontrent au milieu des années 1950 un écho considérable auprès du public et de la critique. Herbert Ferber, David Hare, Ibram Lassaw, Seymour Lipton, Theodore Roszak utilisent le métal soudé, qu'ils laissent brut ou simplement couvert d'un vernis préservant l'aspect rugueux et rouillé de la surface. À la différence de Smith, ils refusent toutefois l'emploi de matériaux de récupération. Leur vocabulaire abstrait est marqué par le biomorphisme et l'influence du Surréalisme. Leurs sculptures présentent souvent des silhouettes compliquées, organisées autour d'une ou deux formes principales, amples et simples. Appartenant à la même génération que les peintres expressionnistes abstraits, ces sculpteurs connaissent l'apogée de leur succès vers 1956-57, mais seront bientôt ravalés au rang d'artistes académiques.

Dès le début des années 1960, une partie des sculpteurs de la jeune génération développe un travail qui se situe, davantage que dans l'expérimentation des possibilités de la *Junk Sculpture*, dans la poursuite d'une sculpture abstraite, en partie compatible avec les impératifs esthétiques du modernisme. Ces jeunes sculpteurs cherchent des alternatives à la sculpture-construction ; il s'agit notamment de Robert Murray et de sculpteurs associés au *Park Place Group* : Peter Forakis, Robert Grosvenor, Anthony Magar, Forrest « Frosty » Myers¹¹⁰¹. Plusieurs artistes

¹¹⁰¹ Bien qu'associé au *Park Place Group* (il est l'un des fondateurs de la *Park Place Gallery*), Mark Di Suvero, comme nous l'avons vu, doit plutôt être associé aux *Junk Sculptors* pour la période qui nous

issus de l'expressionnisme ou du modernisme pictural participent également de ce mouvement : Anne Truitt, Barnett Newman, Ronald Bladen. Tony Smith est une figure importante mais marginale, car ses sculptures ne sont connues que tardivement au cours des années 1960, dans l'après-coup du « boom » du Minimal Art.

Les sculptures de ces artistes présentent, par rapport à celles de leurs prédécesseurs, une géométrie plus affirmée, et dans bien des cas un plus haut degré d'abstraction, s'appuyant sur l'usage des mathématiques plutôt que sur le surréalisme et le biomorphisme. La présence du socle est fortement atténuée, quand celui-ci n'est pas simplement supprimé dans les sculptures d'extérieur en particulier, qui sont posées au niveau du sol. Ces dernières témoignent en outre d'une propension et d'un goût pour l'accroissement des dimensions ; ce qui induit une évolution des modes de conception et de fabrication des œuvres en question.

Avec l'abandon des techniques du fer forgé et soudé (abandon partagé avec nombre de leurs contemporains britanniques), beaucoup de ces sculpteurs comptent parmi les premiers à opérer le passage d'une fabrication solitaire et artisanale dans leur atelier à une fabrication assistée, voire déléguée, et nécessitant l'usage d'outils industriels — ce qui implique, comme pour les « minimalistes », un déplacement de la fabrication hors de l'atelier de l'artiste. Bien que modernistes à certains égards, ces sculpteurs introduisent des procédés industriels — et donc « impurs » — dans le processus de réalisation de leurs œuvres. L'usage de ces procédés, en règle générale, ne semble pas avoir de conséquences majeures sur le plan esthétique. Leurs sculptures adoptent certes dans l'ensemble un aspect plus froid et distancié que les œuvres de leurs aînés : le fer forgé et soudé se montrait propice au développement de formes allusives, organiques et empreintes de lyrisme ; gardant l'empreinte de la « main » du sculpteur, la surface de métal se couvrait également d'une couche de rouille expressive. Dans ces nouvelles œuvres en revanche, les formes sont plus tranchées et plus simples, plus géométriques qu'organiques. Il serait hasardeux de chercher à déterminer si ce type de formes est la cause ou la conséquence du recours à des procédés industriels : ces œuvres semblent en fait

intéresse. Le développement monumental de son œuvre, au cours de la décennie suivante, rejoint cependant les préoccupations des artistes évoqués ici.

correspondre à une sorte d'expressionnisme industriel. Leurs surfaces usinées sont parfaitement lisses, souvent recouvertes d'une couche de laque uniforme, qui en accentue le caractère impersonnel, même si les titres choisis par les auteurs sont encore fréquemment empreints d'une recherche de contenu et d'expression tout modernistes.

L'aspect le plus significatif des changements intervenant entre les œuvres de leurs prédécesseurs et les leurs, peut-être, est l'évolution du rapport d'échelle entre la sculpture, l'espace environnant et le spectateur. L'amorce de ce changement d'échelle est perceptible d'abord dans l'œuvre, moderniste par excellence, de David Smith. Il se manifeste dans ses dernières séries de sculptures, les *Cubi*, dont les formes plus simples, plus pleines, s'éloignent de l'échelle propre à un espace idéal « séparé » de la sculpture, que le sculpteur adoptait jusque-là. Malgré les craintes et les préventions de Greenberg sur ce point, elles se confrontent précisément avec leur caractère d'objet. Non que ces œuvres jouent de ressemblance avec les objets ordinaires, mais elles procurent la sensation de se trouver devant nous « à l'échelle 1 » si l'on peut dire, là où les œuvres plus anciennes semblaient toujours ménager un écart entre le monde de la représentation dans lequel elles prenaient place, et l'espace « réel » où se tient le spectateur.

On observe une accentuation de ce processus dans les œuvres de plusieurs artistes du *Park Place Group* notamment. Certains (Forakis, Myers et Grosvenor) sont d'ailleurs ponctuellement associés, au cours des années 1960, au Minimal Art, à travers l'intégration de leurs sculptures dans le corpus d'expositions devenues emblématiques de l'histoire de cette tendance. Ils ne sont pas les seuls : la sculpture de Tony Smith, alors largement inconnue des artistes minimalistes, est présentée en 1964 dans *Black, White and Gray*, comme une œuvre anti-expressionniste, sans doute pour mieux l'assujettir au goût du milieu des années 1960, alors qu'elle témoigne, bien que recourant à un registre formel géométrique et modulaire, d'une forte volonté expressive¹¹⁰². L'année suivante, l'exposition *Shape & Structure* comprend une sculpture de Robert Murray¹¹⁰³. En 1966, l'important corpus d'œuvres

¹¹⁰² James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 77.

¹¹⁰³ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 119.

présentées dans *Primary Structures* comprend une sculpture de Tony Smith (dès l'entrée, aux côtés des Britanniques Annesley et Caro) ; des œuvres de Peter Forakis et de Forrest Myers dans la première salle, où figure notamment une œuvre de Dan Flavin ; Anne Truitt figure au côté de Richard Artschwager dans la salle 4 ; les grandes sculptures de Ronald Bladen et Robert Grosvenor partagent la salle n°5 avec Robert Morris et Donald Judd.

Ces rapprochements tendent à égaliser les propositions des uns et des autres. Mais il est significatif de l'écart entre « minimalistes » et « modernistes », que tandis que les premiers prennent le parti d'intituler leurs œuvres avec neutralité, froideur et distance, les seconds choisissent toujours des titres induisant une forme de drame qui se joue de façon expressive au sein de l'œuvre. À la fin des années 1960, l'exposition-bilan *The Art of the Real* associera de nouveau les œuvres des uns et des autres. Or, si certaines proximités formelles évidentes tendent à conforter le parti pris du commissaire, les différences esthétiques et conceptuelles entre ceux que Phillip Leider, rédacteur-en-chef d'*Artforum*, appelle les « littéralistes » et les tenants de l'opticalité (c'est-à-dire, les modernistes) sont laissées de côté. L'unité de façade qui est privilégiée vise sans doute une communication plus efficace, au regard du parcours international de l'exposition. Quant aux questions liées aux mutations importantes des modes de conception et de fabrication des œuvres, elles ne sont pas du tout abordées dans le propos de cette exposition — elles ont d'ailleurs intéressé peu de critiques en général avant la fin des années 1960 — et moins encore, s'agissant d'œuvres d'artistes rapidement relégués sous la bannière d'un modernisme démodé. L'intégration de matériaux industriels, la délégation de la fabrication et le recours à des moyens de fabrication industriels sont pourtant, dès le tout début des années 1960, également l'apanage d'artistes dont l'œuvre a aussi peu à voir avec les références à la consommation de masse du Pop Art qu'avec la froide neutralité du Minimal Art. C'est la raison pour laquelle il est important de revenir sur l'évolution des processus de travail de quelques-uns d'entre eux.

E1) Anne Truitt

Le recours à la délégation de la fabrication peut ne concerner qu'une partie du travail ; il ne relève pas nécessairement d'une décision mûrement réfléchie par l'artiste, mais peut se présenter occasionnellement, comme une opportunité que l'artiste choisit ou non de saisir. C'est ce genre d'opportunité qui s'est présenté à Anne Truitt au début des années 1960.

Anne Truitt, dont la carrière débute en 1948, vit et travaille à Chicago, ce qui explique que son œuvre demeure peu connue à New York avant sa première exposition personnelle, en 1963, à la Galerie André Emmerich. Elle bénéficie toutefois d'un réseau d'amitiés influentes : proches d'artistes d'obédience moderniste — Morris Louis, David Smith et Kenneth Noland, qui la présente à Clement Greenberg, dont elle reçoit la visite à son atelier de Chicago en 1962, et au Conservateur du MoMA William Rubin. La Galerie Emmerich fait naturellement partie de ce réseau, puisqu'elle représente non seulement Helen Frankenthaler et Hans Hofmann, mais également Morris Louis et Kenneth Noland. En 1963, l'exposition d'Anne Truitt comporte six sculptures polychromes, toutes construites en contreplaqué de peuplier et peintes à la main. Aux yeux de Greenberg, qui la cite dans son essai de 1967 « *Recentness of Sculpture* », Anne Truitt est rétrospectivement la première « minimaliste », et la seule dont l'œuvre soit d'un véritable intérêt. Comme le remarque justement James Meyer, et sans que cela ne porte préjudice à l'œuvre de Truitt, cette assertion ne tient pas devant les faits, car avant l'exposition personnelle de l'artiste chez Emerich, des œuvres de Judd, Morris et Flavin figurent dans l'exposition collective *New Work : Part I* à la Green Gallery : leurs productions respectives sont donc exactement contemporaines. Compte-tenu de la tonalité polémique de l'article de Greenberg, cette distinction ne rend pas particulièrement service à Truitt, qui se retrouve malgré elle au centre des débats sur le Minimal Art, alors que son œuvre, si elle partage certains aspects formels avec celles de Judd et Morris, relève d'intentions très différentes. En prenant sa défense, Greenberg l'associe à son esthétique de l'opticalité pure — radicalement opposée au littéralisme —, alors que son œuvre relève d'enjeux formels et expressifs distincts de la première comme du second. Ainsi, souligne encore James Meyer, son œuvre est

alors et demeure aujourd'hui encore mal comprise¹¹⁰⁴. Dans l'article qu'il consacre à Anne Truitt en 1968¹¹⁰⁵, Greenberg maintient, en dépit de la chronologie des œuvres, sa perception d'Anne Truitt comme un précurseur du Minimal Art, avec ses objets en forme de barrière ou de boîte, fabriqués en bois peint, entre 1961 et 1962.

En 1963, les œuvres exposées chez André Emmerich sont le fruit d'un lent travail d'abstraction et de simplification qui n'est pas perceptible pour la grande majorité des visiteurs. L'essentiel du travail de Truitt au cours de la décennie précédente est du registre du dessin, et sa décision de faire des sculptures est très récente — elle date de l'hiver 1961-62¹¹⁰⁶, et est marquée par le choc produit par la découverte, en novembre 1961, des œuvres de Barnett Newman, Ad Reinhardt et Nassis Daphnis à l'occasion de l'exposition *American Abstract Expressionists and Imagists* organisée au Guggenheim Museum par H. H. Arnason. Comme celles de Stella, Noland, Louis et Kelly, ces œuvres s'écartent de la gestuelle expressionniste de Motherwell, Hartigan, Mitchell, Guston, Resnik, également présents dans l'exposition, et privilégient « un unique élément prédominant »¹¹⁰⁷. Ces œuvres des « Abstract Imagists », correspondent à ce que Greenberg appelle « post painterly abstraction » dans son essai « American Type Painting » de 1955. Anne Truitt, qui au cours des années précédentes a progressivement abandonné la gestualité, est naturellement frappée par les œuvres des « Imagists » : dans les toiles de Reinhardt, par la couleur noire qui n'est pas vraiment noire ; par la qualité « fait-main » des reliefs en toile et bois peint de Daphnis ; par l'intensité du champ coloré des tableaux de Newman¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁴ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 63.

¹¹⁰⁵ Clement Greenberg, « Changer : Anne Truitt », *Vogue*, mai 1968. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993.

¹¹⁰⁶ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 63.

¹¹⁰⁷ « a single overpowering element », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 66.

¹¹⁰⁸ Anne Truitt note ses impressions dans son journal : *Daybook : The Journal of an Artist*, Penguin, New York & Londres, 1984.

De retour à Chicago, Truitt entreprend une sculpture singulière, dont la forme ne traduit pas directement l'influence de Newman et Reinhardt. Intitulée *First* (1961)¹¹⁰⁹, l'œuvre ressemble à un étroit tronçon de clôture. Une autre sculpture, *Southern Elegy* (1961-62)¹¹¹⁰, évoque la forme d'une pierre tombale ; les dessins réalisés à la même époque montrent que l'artiste puise dans la mémoire de formes architecturales de son environnement et d'Easton, la ville de son enfance dans le Maryland : portails, colonnes, etc.¹¹¹¹ Malgré ce potentiel allusif, les œuvres de Truitt ne représentent réellement pas des éléments architecturaux ; leurs formes schématiques sont issues d'un travail de réminiscence et d'abstraction :

« Ses premières œuvres sont « figuratives » d'une manière trompeuse. *First* n'esquisse pas tant une barrière, qu'elle n'est une barrière — quoique pas exactement. Comme une barrière, elle est construite en bois ; elle est peinte en blanc ; les sommets de chaque lame varient en hauteur et sont triangulaires comme de vrais piquets. Cependant, *First* n'est pas fonctionnelle — ses trois piquets indiquent seulement un fragment de vraie barrière. Sa base peu élevée annonce qu'il s'agit bien d'une œuvre d'art. *First* n'est ni une description d'une barrière, ni une section d'une barrière réelle prélevée dans la réalité (un ready-made) (...), ni (...) le « ready-made antérieur » (already-made), un indice ou une trace d'une chose qui existe déjà. »¹¹¹²

¹¹⁰⁹ Anne Truitt, *First*, 1961 (peinture au latex satinée sur bois de peuplier ; 111,7 x 43,2 x 17,8 cm.), Collection Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland.

¹¹¹⁰ Anne Truitt, *Southern Elegy*, 1961-62 (peinture sur bois ; dimensions inconnues) Collection The Artist.

¹¹¹¹ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p 68.

¹¹¹² « Her early works are misleadingly « figurative ». *First* does not so much delineate a fence, as is itself a fence — yet not exactly. Like a fence, it is made of wood ; it is painted white ; the tops of each slat vary in height, and are triangular like actual pickets. However, *First* is not functional — its three pickets denote only a fragment of a real fence. Its shallow plinth declares that it is indeed a work of art. *First* is neither a depiction of a fence, nor a section of an actual fence taken from the world (a ready-made) (...) nor is it (...) the « already-made », an index or trace of a thing that already exists. » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p 68-69. La référence au « already-made » est empruntée à Yve-Alain Bois, qui l'utilise à propos d'un relief d'Ellsworth Kelly, *Window*, *Museum of Modern Art, Paris* (1949). Cf. Yve-Alain Bois, « Ellsworth Kelly in France : Anti-Composition in its Many Guises », in *Ellsworth Kelly : The Years in France, 1948-1954*, catalogue de l'exposition, Washington, National Gallery of Art, 1992.

Ces références à l'architecture dans les œuvres de Truitt sont communes à certaines de celles qui transparaissent à la même époque dans les sculptures de Robert Morris — bien que ce dernier supprime, dans la version finale de *Column*, la base et le chapiteau qui figurent encore dans la version initiale. En 1965, Anne Truitt rend visite à Robert Morris dans son atelier new-yorkais, mais cette rencontre n'engendre qu'une déception réciproque, dont les motifs valent la peine d'être relevés :

« Ayant connu ses sculptures (celles de Morris) par l'intermédiaire de photographies, Truitt trouva les objets réels « froids », « théoriques » et « mal faits », notant que « si on y avait donné un coup de pied, ils seraient tombés en morceaux ». »¹¹¹³

Anne Truitt ne conçoit pas que pour Robert Morris, c'est le processus de fabrication qui prime sur le résultat matériel. Les références architecturales ne constituent pas dans son œuvre du début des années 1960 la manifestation de souvenirs personnels, mais un répertoire formel destiné à être investi par le corps. Réciproquement, aux yeux de Morris, le caractère « fait-main », soigné, et la polychromie des œuvres de Truitt ont dû sembler dépassés car encore trop liés à l'esthétique de l'abstraction moderniste.

La critique d'Anne Truitt sur l'aspect « mal fini » des volumes de Morris ne porte pas simplement sur la notion de savoir-faire ; elle implique une conception différente de l'œuvre, et de son mode d'exposition. Chez Morris, la forme produite entretient d'étroites relations avec l'espace environnant et le corps — elle peut même être un élément faisant partie d'un dispositif de performance. Chez Truitt, l'œuvre est conçue comme une forme autonome, générant l'espace au sein duquel elle se déploie. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles elle se préoccupe beaucoup moins que les « minimalistes » de la manière dont ses œuvres sont disposées dans l'espace d'exposition¹¹¹⁴. Là où les objets minimalistes prennent place avec une certaine

¹¹¹³ « Having known his sculptures from photographs, Truitt found the actual objects « cold », « theoretical », and « badly made », noting that « if you'd kicked them they would have fallen apart ». » James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 70. Les citations proviennent d'un entretien de l'auteur avec Anne Truitt, 10-12 juillet 1997, Washington, D.C..

¹¹¹⁴ James Meyer précise que ce n'est pas tant Anne Truitt elle-même qui a installé l'exposition de 1963 à la Galerie André Emmerich, mais que Greenberg, Rubin et Noland se sont accaparés cette tâche, sans qu'elle n'aie véritablement son mot à dire. Si le sexisme peut expliquer en partie la passivité de Truitt, celle-ci tient également en grande partie à son désintérêt vis-à-vis de la question

autorité dans l'espace « réel », comme des objets « réels », les sculptures polychromes d'Anne Truitt, pour reprendre le terme de Michael Fried « suspendent leur objectivité ».

En 1980, dans un entretien avec Frances Colpitt, Anne Truitt elle-même met l'accent sur l'approche d'abord conceptuelle de son travail de sculpture :

« Je pensais que l'impulsion d'une œuvre d'art trouvait son origine dans le matériau... (Cette approche) ne m'a été d'aucune utilité pour ce qui est de ces choses que j'avais en tête... Je devais inverser les choses, changer de direction et partir de l'intérieur vers l'extérieur... Je ferais les choses dont je me souciais le plus. »¹¹¹⁵

Ce « suspens de l'objectivité » n'empêche pas l'artiste de se préoccuper des questions matérielles de la fabrication : après le choc de la découverte des peintures de Newman et Reinhardt, elle entreprend la réalisation d'une série de « barrières » abstraites, qui se poursuit jusque dans le courant de l'année 1962 : *First* (1961), la première d'entre elles, est ainsi suivie par *White : Three* (1961-62)¹¹¹⁶, *Mary's Light* (1962)¹¹¹⁷, l'ensemble formant à terme une petite dizaine de sculptures. Dans l'article rétrospectif qu'il consacre à Anne Truitt en 1968¹¹¹⁸, Clement Greenberg insiste sur l'influence de Barnett Newman dans ces œuvres, où il demeure toutefois difficile de situer la limite entre peinture et sculpture — ce qui semble placer le critique dans une position inconfortable :

« Ses boîtes à redans, de la taille d'une malle à celle d'une commode, posaient immédiatement la question de savoir si elles étaient de l'art, uniquement pour la

de l'exposition en tant que partie prenante de l'œuvre. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 73-74.

¹¹¹⁵ « I thought that the impetus for a work of art had its origin in the material... (This approach) was of no use to me whatsoever when it came to these things I saw in my head... I would just make a reversal, turn and move from the inside out... I would make things that I cared the most about. » Anne Truitt, entretien avec Frances Colpitt, Washington, D.C., 21 novembre 1980 ; cité in Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 8.

¹¹¹⁶ Anne Truitt, *White : Three*, 1961-62 (peinture sur bois ; dimensions inconnues) Collection The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland.

¹¹¹⁷ Anne Truitt, *Mary's Light*, 1962 (peinture sur bois ; dimensions inconnues) Collection Quentin & Mark Meyer.

¹¹¹⁸ Clement Greenberg, « Changer : Anne Truitt », *Vogue*, mai 1968. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993.

résoudre l'instant suivant avec leurs surfaces peintes, qui se comportaient et cependant ne se comportaient pas comme des peintures. »¹¹¹⁹

Dès le début, Anne Truitt décide de déléguer une partie de la fabrication de ses sculptures, comme en témoigne la description que donne James Meyer du processus de réalisation de *First* :

« Un menuisier découpa le bois suivant les instructions de Truitt, et elle colla les morceaux ensemble. Elle peignit ensuite le bois avec une peinture au latex de couleur blanche. »¹¹²⁰

Dans son essai de 1968, Greenberg n'est pas non plus complètement à l'aise avec le processus de fabrication déléguée auquel l'artiste a recours : il semble à la fois ne pas savoir qu'en dire, et surtout vouloir l'utiliser contre le développement de la fabrication industrielle chez les Minimalistes :

« On a fait beaucoup de bruit — de manière inappropriée — à propos du fait que les artistes Minimalistes envoient leurs dessins ou leurs « plans » pour être transposés en trois dimensions par d'autres personnes. Truitt a assemblé sa première « barrière » elle-même : elle est faite de trois piquets espacés ; mais sa deuxième « barrière », faite de panneaux juxtaposés, et toutes les structures en forme de boîte qu'elle a conçues par la suite ont été exécutées par un atelier de menuiserie près de sa maison à Washington, D.C., ou par un atelier de métallerie à Tokyo. En 1962, plusieurs années avant que la fabrication « commerciale » ne soit présentée comme une profession de foi quelque peu absurde par les artistes Minimalistes à New York, cela témoignait d'un certain — mais pas d'un si grand — courage. »¹¹²¹

¹¹¹⁹ « Her stepped boxes, ranging in size from that of a footlocker to that of a chiffonier, immediately posed the question of whether they were art, only to solve it the next instant with their painted surfaces, which acted and yet did not act like pictures. » Clement Greenberg, « Changer : Anne Truitt », *Vogue*, mai 1968. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 290.

¹¹²⁰ « A carpenter cut the wood to Truitt's instructions and she glued the pieces together. She then painted the wood in white latex. », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 68.

¹¹²¹ « A big fuss has been made — irrelevantly — about how Minimal artists send their drawings or « blueprints » out to be translated into three dimensions by other people. Truitt put her first « fence » together herself : one of three spaced pickets ; but her second « fence », of juxtaposed boards, and all the boxlike structures she designed subsequently were executed by a carpentry mill near her home in Washington, D.C., or by a metal-working shop in Tokyo. In 1962, several years before « commercial »

Au printemps 1962, Truitt s'oriente vers une abstraction plus radicale, aux formes moins directement évocatrices, et abandonne la stricte monochromie (*Insurrection*, 1962¹¹²² ; *Catawba*, 1962¹¹²³ ; *Platte*, 1962¹¹²⁴ ; *Knight's Heritage*, 1963¹¹²⁵). Cette recherche de prise de distance vis-à-vis des sources personnelles de ses sculptures et des reliquats expressionnistes dont elles sont porteuses implique une évolution des matériaux et de sa technique picturale :

« Au lieu d'appliquer de la peinture en bâtiment en de rapides coups de brosse, comme elle l'a fait dans *First*, elle a imprégné la totalité des formes en bois de multiples couches d'acrylique. »¹¹²⁶

La conception des œuvres repose alors sur des combinaisons plus intuitives de formes et de couleurs, tandis que l'ajout de titres allusifs leur confère un caractère plus énigmatique qu'évocateur : les réminiscences et associations qui, pour l'artiste, sont à l'origine de l'œuvre nous restent inconnues — bien qu'il nous soit toujours possible d'y projeter nos propres « souvenirs ». En somme, bien que procédant de registres formels superficiellement semblables, les sculptures de Truitt sont à l'opposé des ambitions de celles de Morris (ainsi que nous l'avons évoqué plus haut) et de Judd — ce qui fait dire à James Meyer :

« Un objet qui se tient simplement là, qui ne désigne rien d'autre que lui-même, qui aspire à exister dans le même espace que nous et rien de plus — l'objet de Judd ou Morris — cet objet ne peut pas être plus éloigné de ses intentions. »¹¹²⁷

execution had been introduced as a somewhat preposterous article of faith by Minimal artists in New York, this took some — but not a great deal of — courage. » Clement Greenberg, « Changer : Anne Truitt », *Vogue*, mai 1968. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 289.

¹¹²² Anne Truitt, *Insurrection*, 1962 (peinture acrylique sur bois ; 254 x 106,7 x 40,6 cm.) Collection The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

¹¹²³ Anne Truitt, *Catawba*, 1962 (peinture acrylique sur bois ; 106,6 x 152,4 x 27,9 cm.), Collection The Museum of Modern Art, New York.

¹¹²⁴ Anne Truitt, *Platte*, 1962 (peinture acrylique sur bois ; dimensions inconnues) Collection John & Pat Gidwitz, Baltimore, Maryland.

¹¹²⁵ Anne Truitt, *Knight's Heritage*, 1963 (peinture acrylique sur bois ; 153,3 x 153,3 x 30,5 cm.), Collection The National Gallery of Art, Washington, D.C.

¹¹²⁶ « Instead of applying house paint in rapid brushstrokes, as she did in *First*, she soaked multiple coats of acrylic into the whole wooden shapes. », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 70.

Si Truitt utilise un registre de formes géométriques, unitaires, minimales, et des couleurs uniformément appliquées, elle cherche toujours, à l'inverse de Judd et Morris, mais comme Newman, Kelly ou Rothko, de maintenir la présence d'un contenu ou d'un « sujet ».

« Là où Judd employait la production industrielle afin de nier un contenu subjectif, Truitt renversait sa formule consistant à envoyer des dessins à des ateliers de fabrication. Sa sculpture n'est pas préconçue, mais est le résultat d'un processus intuitif. »¹¹²⁸

Toutefois, ce « processus intuitif », proche à bien des égards du travail d'abstraction entrepris par des peintres comme Ellsworth Kelly et Agnes Martin, concerne le travail préalable de dessin au cours duquel s'élabore la forme, et l'élaboration de la gammes et des nuances de couleurs qui viennent ensuite recouvrir le volume. Une part de la fabrication doit nécessairement être planifiée au préalable, afin que la menuiserie chargée de la découpe des planches puisse effectuer son travail. Celui-ci ne s'arrête d'ailleurs pas à la fourniture des planches destinées à être assemblées pour former les volumes à peindre, ainsi que le rappelle Frances Colpitt :

« sa première sculpture minimale fut construite à partir de planches découpées suivant ses indications par un menuisier en 1961. Informée que l'entreprise pouvait également fabriquer les objets pour elle, elle était ravie. Elle ne vit rien d'inhabituel en cela ; c'était juste une question de « bon sens ». »¹¹²⁹

L'artiste invoque le même type de raison que celle avancée par Sol LeWitt pour justifier le recours à une fabrication déléguée :

¹¹²⁷ « An object that simply stands there, that points to nothing beyond itself, that aspires to exist in the room with us and nothing more — the object of Judd or Morris — could not be further from her aims. », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 72.

¹¹²⁸ « Where Judd employed industrial production so as to deny subjective content, Truitt reversed his formula of sending designs to workshops. Her sculpture is not pre-planned but the result of an intuitive process. », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 72.

¹¹²⁹ « her first Minimal sculpture was made from boards cut to her specifications by the lumberyard in 1961. When they informed her that their mill could also build the objects for her, she was delighted. She saw nothing unusual in this ; it was just « common sense ». », Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 17.

« Truitt se tourna vers des fabricants dans la mesure où il lui manquait « les connaissances pour construire une chose bien fabriquée. »¹¹³⁰

Dans le cas d'Anne Truitt, ce recours à la délégation de la construction de ses volumes en bois ne vise rien d'autre qu'une commodité d'organisation, et un travail d'assemblage soigné. L'emploi du contreplaqué est une commodité, contrairement à ce que l'on observe chez Judd, qui dès les reliefs et les objets de 1962-63 joue fréquemment des effets produits par l'exposition de la tranche striée de ce matériau :

« Le contreplaqué, bien que d'origine naturelle, a un aspect industriel à cause de ses utilisations conventionnelles, et du processus de rabotage et de laminage du bois. Comme Judd, Tony Smith et Anne Truitt l'ont utilisé principalement pour des raisons formelles et pratiques. Cependant, la surface et l'épaisseur ou la finesse de chacun des plans présentaient peu d'intérêt pour Truitt et Smith. Truitt déclarait que Judd « utilisait son cuivre ou son acier en tant que cuivre et acier « en soi », et ensuite il l'organise... C'est complètement différent pour moi. » La surface du bois est en elle-même seulement importante pour Truitt dans la mesure où elle est davantage réceptive à l'application de la couleur, et qu'elle « sert essentiellement comme une armature qui libère la couleur dans les trois dimensions, matérialisant et dématérialisant la forme simultanément. » Les sculptures de contreplaqué et de carton peint de Smith sont en réalité des maquettes pour des versions en acier. Son intérêt porte sur la forme et l'échelle ; le matériau n'a pratiquement aucune importance. « Je voulais que la *forme* soit constituée d'espace et de lumière, et pas de matière. » Pour Smith et Truitt, le contreplaqué était une commodité. »¹¹³¹

¹¹³⁰ « Truitt turned to fabricators since she was lacking « the knowledge to construct a beautifully constructed thing », Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 19.

¹¹³¹ « Plywood, though of natural origin, has an industrial appearance because of its conventional uses and the process of planing and laminating the wood. Like Judd, Tony Smith and Anne Truitt used it primarily for formal and practical purposes. However, the surface and thickness or thinness of the individual planes were of little interest to Truitt and Smith. Judd, Truitt has said, « uses his copper or his steel as copper and steel *per se*, and then he arranges it... That's entirely different from me. » The surface of the wood itself is only important for her in that it is more receptive to applied color, that « it serves essentially as an armature which sets the color free into three dimensions, materializing it even as it dematerializes the form. » Smith's painted plywood and cardboard sculptures are actually mock-ups for steel versions. His interest lay in shape and scale ; material is nearly irrelevant. « I wanted *form* to be form made of space and light and not material. » For Smith and Truitt, plywood is convenience. », Frances Colpitt, *Minimal Art, The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 10.

L'intégration d'une part de délégation dans son processus de création n'apparaît pas à l'époque comme quelque chose de particulièrement significatif aux yeux d'Anne Truitt. Recourir au savoir-faire de spécialistes pour la construction du volume qu'elle a dessiné lui permet de se concentrer sur le travail de la couleur, une fois le volume en question construit et livré à l'atelier. Le fait que la délégation de la fabrication demeure partielle chez Truitt — à la différence de Judd — est le signe des différences de conceptions entre son travail et celui de l'auteur de « Specific Objects » :

« Là où il (Judd) faisait des objets destinés à être vus pour eux-mêmes, elle faisait des œuvres qui transcendaient leur caractère d'objet. Et tandis qu'il se mettait en retrait de la fabrication, elle était toujours, sans s'en excuser, un « auteur ». »¹¹³²

Anne Truitt ne se contente pas, toutefois, de faire fabriquer les volumes de bois sur lesquels elle applique ensuite ses larges pans de couleur. Elle reste attentive aux autres possibilités offertes par la production déléguée :

« En mars 1964, le travail de son mari entraîna la famille à Tokyo, où ils demeurèrent jusqu'en juin 1967. (...) Au cours de cette période, sa sculpture était faite d'aluminium peint ; son idée était qu'il serait plus commode de la transporter aux Etats-Unis que ses formes en bois peint. »¹¹³³

Le recours à un mode de fabrication délégué et à un matériau — l'aluminium — dont le caractère industriel est encore plus marqué que celui du contreplaqué n'est motivé ni par des questions pratiques, ni par questions esthétiques, mais par des contingences financières : à volume égal, une construction en bois est plus lourde que si elle est faite de tôle d'aluminium, ce qui implique un coût de transport supérieur. Ce changement de matériau n'est toutefois pas sans conséquence sur l'apparence des pièces : la surface de l'aluminium, beaucoup plus lisse que celle du

¹¹³² « Where he (Judd) made objects to be seen for their own sake, she made works that transcended their objectness. And while he removed his hand from making, she was still, unapologetically, an « author ». », James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001, p. 74.

¹¹³³ « Her husband's work took the family to Tokyo in March 1964 where they remained until June 1967. (...) Her sculpture during this period was of painted aluminium ; her thought was that it would transport back to the United States more conveniently than her painted wooden forms. » Walter Hopps, « Biographical Sketch », in *Anne Truitt Sculpture and Drawings 1961-1973*, catalogue de l'exposition (21 avril – 2 juin 1974) The Corcoran Gallery, Washington, D.C. Reproduit sur le site de l'artiste : <http://annetruitt.org/biography/essaybywalterhopps/>

bois, leur confère une présence plus froide — et peut-être moins forte —, ce qui n'échappe pas au regard de Greenberg. Dans son essai de 1968, il revient sur l'exposition personnelle d'Anne Truitt à la galerie André Emmerich en février 1965 — date à laquelle l'artiste réside au Japon — et se montre plutôt critique à l'égard de ses décisions :

« Il y avait quelques réussites remarquables lors de sa première exposition à New York. Il y en avait d'encore plus remarquables lors de la seconde, en février 1965. Mais elle a fait l'erreur de remplacer la plupart d'entre elles, quand l'exposition était commencée depuis seulement quelques jours, par des pièces plus récentes, mais plus faibles, fabriquées en aluminium au Japon. »¹¹³⁴

Nous n'avons pas pu retrouver la liste complète des œuvres en aluminium exposées à cette occasion, mais une vue de l'exposition permet d'identifier, au premier plan, un volume bleu et rouge-orangé intitulé *Out* (1964)¹¹³⁵. Des photographies témoignent par ailleurs de l'existence, à cette époque, d'une série de pièces ressemblant à des stèles en forme de zig-zag, traversées d'une diagonale séparant les deux couleurs qui les couvrent : *Signal* (1965)¹¹³⁶, *Bolt* (1965)¹¹³⁷ et *Jag* (1965)¹¹³⁸. *Sea Garden* (1964)¹¹³⁹, qui sera exposée en 1966 à l'occasion de *Primary Structures*, est également fabriquée en aluminium. Ce type de production en aluminium est spécifique à la période au cours de laquelle Anne Truitt vit au Japon. Il est probable que seul un petit nombre de ces œuvres subsiste encore aujourd'hui. En effet, dès

¹¹³⁴ « There were some notable successes in her first New York show. There were some even greater ones in her second, in February 1965. But she made the mistake of replacing most of these, when the show was only a few days old, with newer but weaker pieces done in aluminium in Japan. » Clement Greenberg, « Changer : Anne Truitt », *Vogue*, mai 1968. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol 4, « *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 290.

¹¹³⁵ Anne Truitt, *Out*, 1964 (peinture acrylique sur aluminium ; 198,1 x 35,5 x 50,1 cm.), œuvre détruite par l'artiste en 1971.

¹¹³⁶ Anne Truitt, *Signal*, 1965 (peinture acrylique sur aluminium ; 200,6 x 85,1 x 30,5 cm.), œuvre détruite par l'artiste en 1971.

¹¹³⁷ Anne Truitt, *Bolt*, 1965 (peinture acrylique sur aluminium ; 199,4 x 83,8 x 30,5 cm.), œuvre détruite par l'artiste en 1971.

¹¹³⁸ Anne Truitt, *Jag*, 1965 (peinture acrylique sur aluminium ; 198,1 x 58,4 x 30,5 cm.), œuvre détruite par l'artiste en 1971.

¹¹³⁹ Anne Truitt, *Sea Garden*, 1964 (peinture acrylique sur aluminium ; 83,8 x 243,8 x 35,5 cm.), œuvre détruite par l'artiste en 1971.

1974, Walter Hopps évoque les raisons de la destruction par l'artiste de ces sculptures en aluminium :

« En 1971, après mûre réflexion, elle conclut que dans beaucoup de cas, les couleurs de ces œuvres partaient à vau-l'eau. Cela semblait dû à une grande différence entre la lumière à Tokyo et ce qu'elle éprouvait à Washington. Elle détruisit toute les œuvres de Tokyo qui restaient en sa possession. »¹¹⁴⁰

L'artiste se montre elle-même très disert sur ce qu'elle considère être l'échec des œuvres en aluminium :

« Ensuite, en 1974, lorsque j'ai eu la rétrospective au Whitney, j'ai détruit toutes les sculptures que j'ai faites au Japon de '64 à '67, parce que c'était des œuvres intelligentes. L'art intelligent est extrêmement ennuyeux, et en les regardant je pouvais voir que c'était de l'art intelligent. C'était ça, cependant. C'est tout ce que c'était, donc j'ai tout détruit. Bon, je ne l'ai jamais vraiment regretté. La seule chose que j'ai regrettée — parfois on regrette une petite chose. Je regrette une chose du premier ensemble et une chose du deuxième. Du premier ensemble, je regrette quelques sculptures que j'ai faites en ciment. Je regrette juste leur sensation entre mes mains. Si je les avais, je les aurais toujours. Mais j'étais impitoyable. Et je pense qu'on doit être impitoyable quand on est un artiste. De toute façon, je suis une artiste d'un genre impitoyable. Ensuite, la deuxième chose était une petite sculpture grande d'environ cinq pieds, qui était une sorte de zigzag. Elle était noir et brun-roux. Et c'était une petite pièce très bien, où, pour une fois dans ce travail fait au Japon, l'absence de relief de l'exécution correspondait au concept. »¹¹⁴¹

¹¹⁴⁰ « In 1971, after much thought, she concluded that the colors of this work in many instance had gone awry. This seemed due to a great difference between the light in Tokyo and that she experienced in Washington. She destroyed all Tokyo work that remained in her possession. » Walter Hopps, « Biographical Sketch », in *Anne Truitt Sculpture and Drawings 1961-1973*, catalogue de l'exposition (21 avril – 2 juin 1974) The Corcoran Gallery, Washington, D.C. Reproduit sur le site de l'artiste : <http://annetruitt.org/biography/essaybywalterhopps/>

¹¹⁴¹ « And then in 1974 when I had the retrospective at the Whitney, I destroyed all the sculpture I made in Japan from '64 to '67 because that was intelligent work. Intelligent art is extremely boring, and I looked at it and I could see that it was intelligent art. That was it, though. That's all it was, so I destroyed it all. Now, I've really never regretted it. The only thing I regretted — sometimes you regret one little thing. I regret one thing from the first batch and one thing from the second. The first batch was I regret some stones I made out of cement. I just regret the feel of them in my hands. If I had them, I would still have them. But I was ruthless. And you have to be ruthless if you are an artist, I think. Anyway, I'm a ruthless kind of artist. And then the second thing was a small sculpture about five feet tall that was a kind of a zigzag. It was black and tan. And that was an okay little piece, where, for once

Devant son interlocutrice qui souhaite savoir si, lorsqu'elle était au Japon, elle comprenait que les sculptures en aluminium ne « marchaient » pas, Anne Truitt poursuit, donnant de multiples détails :

« Non. C'est exactement ce qui n'allait pas chez moi : je ne sentais pas que ça n'allait pas. Mon cerveau me disait que ce serait une bonne idée parce que ce serait facile à expédier. (...) Alors je suis allée à la Nippon Marine Company et j'ai acheté de la peinture à bateau, et j'ai appliqué une sous-couche d'oxyde de fer jaune. Ça ne vous intéresse probablement pas. Mais j'ai mis une sous-couche d'oxyde de fer jaune, et ensuite j'ai utilisé la peinture à bateau de chez Nippon. Eh bien, la peinture à bateau n'est pas... — encore une fois, ce n'est juste pas ma peinture. Elle n'a pas d'inflexion. Et tout ce qui me venait à l'esprit devait être fait avec ces couleurs qui n'y correspondaient pas du tout, et ce que j'avais en tête était intellectuel. Je l'ai fait avec mon esprit, comme je continue à dire. Le travail était parfaitement intelligent. Il n'y avait rien mal avec cela, sauf tout était faux. (...) Ça n'avait aucune vie. Ça n'avait juste aucune vie. (...) Comment la couleur a-t-elle échoué ? Eh bien, en premier lieu, je ne supportais pas la peinture de chez Nippon. Ça a échoué en partie à cause de la peinture elle-même. Leurs couleurs n'étaient simplement pas harmonieuses et on ne pouvait pas les associer, un point c'est tout. La mauvaise texture. Rien n'allait. Je ne pouvais pas travailler avec ça. Après les premières pièces faites avec cette peinture, je suis revenue ici et j'ai eu une exposition en '65. Je suis retournée ensuite au Japon et j'ai appelé la Liquitex Company, et j'ai eu le vice-président, qui était déjà devenu un ami juste en parlant de la façon d'utiliser cette nouvelle peinture, et il m'a de nouveau expédié de la peinture. Il m'a envoyé de la Liquitex au Japon. Donc j'ai changé pour la Liquitex. J'ai donc appliqué la Liquitex sur le métal, mais ça ne m'a fait aucun bien. Ça ne m'a pas fait autant de bien que je le pensais, parce que mon esprit était si engourdi. Il ressemblait à un membre qui était mort. Je veux dire, mon esprit était engourdi. Il n'y avait aucun sentiment. »¹¹⁴²

in that work in Japan, the flatness of the execution matched the concept. » Anne Truitt, in Anne Louise Bayly, « Interview with Anne Truitt », 25 avril 2002, Washington, D.C., *Oral history interview with Anne Truitt, 2002 Apr.-Aug., Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Cassette n°4, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anne-truitt-11857>

¹¹⁴² « No. That's exactly what was wrong with me : I didn't feel it was wrong. My brain told me it would be a good idea because it would be easy to ship. (...) Then I went to the Nippon Marine Company and got ship paint, and I undercoated with yellow iron oxide. This probably doesn't interest you. But I undercoated with yellow iron oxide and then I used Nippon ship paint. Well, ship paint is not — again, it's just not my paint. It won't inflect. And whatever came into my head had to be done in these colors

À son retour aux États-Unis en 1967, Anne Truitt renoue immédiatement avec le processus de conception et de fabrication antérieur à son séjour au Japon. La découpe des panneaux de bois et l'assemblage des volumes sont confiés à Bill Lawrence, de l'entreprise de menuiserie Gallaher Brothers ; elle peint ses volumes avec les couleurs acryliques Liquitex¹¹⁴³. L'atelier qu'elle fait construire en 1969 dans le jardin de sa maison à Washington ressemble, selon les mots de Walter Hopps, aux « cottages des pêcheurs de la Côte Est du Maryland ». La simplicité de son agencement, et l'attention portée à la qualité de la lumière — tout comme son absence d'outillage de menuiserie — témoignent du fait que la délégation de la fabrication, dans l'œuvre d'Anne Truitt, n'a d'autre motivation que l'opportunité pour l'artiste de se débarrasser d'une tâche qui ne revêt aucun intérêt particulier à ses yeux¹¹⁴⁴, et de se concentrer sur la couleur et la lumière.

that didn't at all match what was in my head, and what was in my head was intellectual. I did it with my mind, as I keep saying. The work was perfectly intelligent. There was nothing wrong with it, except everything was wrong with it. (...) It had no life. It just had no life. (...) How did the color fail ? Well, in the first place, I didn't stick with the Nippon paint. That failed partly because of the paint itself. They just didn't have the inflected colors and it wouldn't inflect, period. The wrong texture. Everything was wrong. I couldn't work with it. After the first pieces made with that paint, I came back here and had an exhibition in '65. And then I went back to Japan and I called up the Liquitex Company and I got the vice president, who had already become a friend of mine just from talking about how to use this new paint, and he shipped me paint again. He shipped me Liquitex to Japan. So I shifted to Liquitex. Then I put the Liquitex on the metal, but it didn't do me any good. It didn't do me as much good as I thought it would, because my mind was so numb. It was like a limb that had gone dead. I mean, my spirit was numb. It had no feeling in it. » Anne Truitt, in Anne Louise Bayly, « Interview with Anne Truitt », 25 avril 2002, Washington, D.C., *Oral history interview with Anne Truitt, 2002 Apr.-Aug., Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Cassette n°4, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anne-truitt-11857>

¹¹⁴³ Anne Truitt, in Anne Louise Bayly, « Interview with Anne Truitt », 25 avril 2002, Washington, D.C., *Oral history interview with Anne Truitt, 2002 Apr.-Aug., Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Cassette n°4, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anne-truitt-11857>

¹¹⁴⁴ Dans l'entretien avec Anne Louise Bayly, Anne Truitt raconte pourtant qu'elle a appris différentes techniques de sculpture (modelage et tournage de l'argile, moulage du plâtre et du ciment, taille de la pierre et du bois) au cours des années 1950 ? auprès d'un certain Alexander Giampietro. Elle précise qu'elle a en revanche appris à souder le métal par elle-même, et qu'en 1962, elle a détruit toutes les œuvres réalisées depuis 1949, « à l'exception de quelques pièces — une tête en pierre et une ou deux têtes en argile ». Anne Louise Bayly, « Interview with Anne Truitt », 25 avril 2002, Washington,

E2) Barnett Newman

Bien que son œuvre picturale souffre encore, malgré des expositions personnelles chez Betty Parson en 1950 et 1951, d'un manque de reconnaissance et d'estime critique au début des années 1960¹¹⁴⁵, Barnett Newman est incontestablement l'une des grandes figures de l'art moderniste américain. Soutenu par Greenberg, admiré par Judd, il apparaît rétrospectivement comme une figure de transition entre la génération des expressionnistes abstraits et les jeunes minimalistes, par le processus de simplification de la composition, la réduction formelle et le recours à une échelle importante qui accroît l'intensité de la présence de l'œuvre.

La sculpture occupe, sur le plan quantitatif, une place réduite, voire marginale dans la production de l'artiste. Si la première sculpture réalisée par Newman date de 1950, cet aspect de son travail ne connaît de véritable développement qu'à partir de la seconde moitié de la décennie suivante. Newman a en tout et pour tout conçu et réalisé six sculptures : *Here I* (1950)¹¹⁴⁶, *Here II* (1965)¹¹⁴⁷, *Here III* (1966)¹¹⁴⁸, *Zim Zum* (1969)¹¹⁴⁹, *The Broken Obelisk* (1967)¹¹⁵⁰, et *Lace Curtain for Mayor Daley*

D.C., *Oral history interview with Anne Truitt, 2002 Apr.-Aug., Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Cassette n°4, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anne-truitt-11857>

¹¹⁴⁵ En mai 1958 l'exposition personnelle au Bennington College, Vermont (catalogue avec essai de Clement Greenberg), et celle, en mars 1959 à New York chez French & Company, constituent l'amorce de cette reconnaissance tardive.

¹¹⁴⁶ Barnett Newman, *Here I*, 1950 (bois et plâtre), The Menil Collection, Houston, Texas.

¹¹⁴⁷ Barnett Newman, *Here II*, 1965 (acier inoxydable), dimensions et localisation inconnues.

¹¹⁴⁸ Barnett Newman, *Here III*, 1966 (acier inoxydable et acier Cor-Ten) dimensions et localisation inconnues.

¹¹⁴⁹ Barnett Newman, *Zim Zum I*, 1969 (acier Cor-Ten ; 244 x 198,1 x 457 cm.), Collection San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (Californie). Une seconde version, de dimensions plus importantes, a été réalisée après la mort de Newman, par sa succession : *Zim Zum II*, 1969/1984-85, (acier Cor-Ten ; 360,7 x 607,1 x 259,1 cm.), Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Allemagne).

¹¹⁵⁰ Barnett Newman, *The Broken Obelisk*, 1963-1967 (acier Cor-Ten ; 792 x 323 x 323 cm.). Trois exemplaires, fabriqués (deux en 1967, un en 1969) par Lippincott, Inc. North Haven, Connecticut : Collection The Museum of Modern Art, New York ; The Rothko Chapel, Houston (Texas) ; University of Washington, Seattle (Washington).

(1968)¹¹⁵¹. En 1963, avec l'assistance de son ami le sculpteur Robert Murray, il a aussi conçu un projet architectural, non réalisé, pour une synagogue.

Plus encore que son œuvre picturale, ignorée ou décriée dans les années 1950, la sculpture de Newman, dont l'unique exemple (le plâtre de *Here I*) est présenté lors de son exposition chez Betty Parson en 1951, ne soulève aucune réaction critique notable — même chez ses admirateurs (Clement Greenberg¹¹⁵², Donald Judd et Michael Fried en tête) qui se concentrent sur sa peinture — jusqu'à la présentation « triomphale » de *Broken Obelisk* en 1967 à New York et l'année suivante à Washington.

Bien que peu abondante, la production sculpturale de Newman permet de voir comment cette figure majeure du modernisme a introduit sans hésiter des matériaux et des modes de constructions issus de l'industrie, déléguant — à l'exception du plâtre de *Here I* — les activités de fabrication dans leur intégralité.

Here I, réalisée au cours de l'année 1950, échappe en effet au mode de fabrication déléguée. L'œuvre voit le jour dans un contexte particulièrement difficile pour Newman, dont l'exposition personnelle en janvier à la galerie Betty Parson a fait l'objet d'une réception critique excécrable ; l'une de ses peintures y a même été vandalisée. L'unique vente, un tableau intitulé *End of Silence*, est le fait d'un collègue et ami de son épouse Annalee. Une fois déduits les frais de la galerie, l'artiste empoche moins de 100 \$.

Au printemps de la même année, Newman est l'un des initiateurs de la rédaction par les artistes d'une lettre de protestation contre le Metropolitan Museum, qui ne fait aucune action en faveur de l'art moderne. La lettre, qui paraît dans le *New York Times* le 22 mai, entraîne le déchaînement d'un flot d'éditoriaux pro- et anti-

¹¹⁵¹ Barnett Newman, *Lace Curtain for Mayor Daley*, 1968 (acier Cor-Ten, fil de fer barbelé galvanisé, peinture à l'émail ; 177,8 x 121,9 x 25,4 cm.) Collection The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois), Don d'Annalee Newman.

¹¹⁵² Son essai « La nouvelle sculpture », écrit en 1948 et revu dix ans plus tard, est trop précoce pour pouvoir prendre en compte l'unique sculpture de Newman ; il n'est question de cette sculpture ni dans le texte « Feeling is All », une défense de Newman parue dans *Partisan Review* en 1952 à la suite des polémiques déclenchées par les expositions de 1950 et 1951 chez Betty Parson, ni dans son essai « La sculpture moderniste, son passé pictural », également paru en 1952.

modernes. Le 24 novembre, la photographe Nina Leen, qui travaille pour le magazine *Life*, prend la photographie des « Irascibles », les artistes réunis dans les locaux du *New York Herald Tribune*, habillés « comme des banquiers » — costume, cravate — selon un *dress code* établi par Newman. L'implication de Newman dans ce mouvement de colère légitime des artistes ne profite pas à la reconnaissance de son œuvre, puisque son exposition personnelle en avril 1951 chez Betty Parson est aussi mal reçue que la précédente ; il n'y réalise aucune vente. *Here I*, l'unique sculpture de l'exposition, ne semble même pas avoir été remarquée. En outre, Newman est blessé de ne pas faire partie des artistes sélectionnés pour l'exposition *Fifteen Americans* au MoMA, alors qu'y figurent, parmi d'autres, Jackson Pollock, Mark Rothko et Clifford Still — ce dernier lui fait parvenir un catalogue, où il lui écrit qu'il aurait dû faire partie de l'exposition.

Revenons à *Here*. À l'origine, la sculpture consiste en une sorte de stèle verticale en plâtre, montée sur un socle fait d'une caisse de transport de bouteilles de lait, simplement retournée. Cette caisse est non seulement un objet parfaitement ordinaire, facile à trouver dans n'importe quelle épicerie américaine, mais elle fait également partie du quotidien de l'atelier de Newman, qui en utilise couramment plusieurs, les retournant pour surélever ses tableaux ou s'en servir comme sièges d'appoint. Dans *Here*, la caisse est laissée telle quelle, sans même une couche de peinture pour l'embellir ou masquer sa nature d'objet *ready-made*. C'est sous cette forme que la sculpture est exposée en 1951 chez Betty Parson ; le contraste entre l'abstraction radicale et dépouillée des peintures et le prosaïsme de cette caisse y est sans doute très fort, mais la critique n'y prête pas attention.

En 2002, dans sa contribution au symposium *Reconsidering Barnett Newman*, Nan Rosenthal¹¹⁵³, s'appuyant sur les analyses antérieures de Thomas Hess et Yve-Alain Bois¹¹⁵⁴, apporte des précisions sur l'histoire quelque peu compliquée de ce socle. Lorsqu'en 1962, à la demande de la collectionneuse Marcia S. Weisman, deux tirages en bronze sont réalisés à partir du plâtre original à la Modern Art Foundry

¹¹⁵³ Nan Rosenthal, « The Sculpture of Barnett Newman », in Melissa Ho (ed.) *Reconsidering Barnett Newman*, symposium au Philadelphia Museum of Art, avril 2002. Yale University Press, New Haven & Londres, 1993.

¹¹⁵⁴ Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, catalogue de l'exposition, Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 75-76. Yve-Alain Bois, « Here to There and Back », *Artforum* vol. 40, n°7, mars 2002, p. 105.

(Queens), Newman, sur le conseil de Robert Murray¹¹⁵⁵, qui l'assiste dans cette opération, fait disparaître ce socle qui n'y remplit plus aucune fonction structurelle. Toutefois, quelque temps avant sa mort en 1970, Newman revient sur cette décision et demande à Donald Lippincott de remonter ces bronzes suivant le montage d'origine, avec le socle. À cette date, comme la caisse servant de socle a été ôtée du plâtre de 1950, Lippincott effectue des recherches qui lui permettent de retrouver la caisse de lait, restée dans les locaux de la Modern Art Foundry. Lippincott réalise donc deux tirages en bronze de cette caisse, et réinstalle les bronzes de 1962 sur ce socle¹¹⁵⁶.

Si les tirages en bronze ont finalement permis de restituer l'intention initiale de l'artiste en la transposant dans un matériau traditionnel de la sculpture, le socle d'origine du modèle en plâtre — exposé chez Betty Parson, puis ôté — a désormais disparu. Le plâtre de 1950, conservé à la Menil Collection (Houston, Texas) comporte bien un socle, de dimensions proches de la caisse, mais cette dernière est invisible. Deux hypothèses peuvent être avancées : soit cet objet un peu brut a été dissimulé par une enveloppe faite d'un bois plus « noble », soit il a été tout simplement remplacé par un nouveau socle. Dans un cas comme dans l'autre, le socle d'origine n'a pas bénéficié, sur le plan de la conservation et du respect des choix plastiques de l'artiste, des mêmes égards que le plâtre, sans doute en raison de son aspect visuel peu gratifiant, et peut-être surtout à cause de son caractère *ready-made*, qui a pu être jugé peu compatible avec l'esthétique moderniste et la dimension spirituelle de l'œuvre de Newman. Nan Rosenthal souligne pourtant l'importance structurelle de cette caisse de lait et l'attention particulière que Newman a accordé à sa conception :

« Le socle fait avec une caisse de lait remplissait un certain nombre de fonctions. Il établissait la limite du territoire réservé de la sculpture et, comme la plupart des socles de sculpture et comme un cadre autour d'une peinture, il séparait la sculpture du monde réel, au moins hypothétiquement. Pourtant, comme il était fait d'un objet à

¹¹⁵⁵ Barnett Newman a fait la connaissance de Robert Murray au cours de l'été 1959, dans le cadre d'un workshop à Saskatoon.

¹¹⁵⁶ L'œuvre est désormais connue sous le titre *Here I (to Marcia)*, en hommage à la collectionneuse qui a fait l'acquisition du bronze en 1962. Le tirage lui ayant appartenu (bronze ; 272 x 69 x 72 cm. base comprise) fait aujourd'hui partie de la Collection du Los Angeles County Museum of Art, Don de Marcia S. Weisman.

l'évidence quotidien — en accord avec ce qu'Yve-Alain Bois a appelé l'attraction de Newman pour « l'interaction joyeuse avec la culture de masse » — le socle brisait cette séparation et rappelait au spectateur la « choséité » de la sculpture, la manière dont le spectateur et l'objet matériel partagent le même espace physique. La caisse de lait renvoie à l'ironie du collage de Picasso de 1912, *Nature morte à la chaise cannée*, dans lequel l'artiste introduisait un cadre fait non pas de feuille d'or, mais de corde ordinaire, et elle anticipe également la littéralité des premières sculptures minimalistes. La caisse de lait était censément avoir une fonction structurelle : il semble que ses alvéoles intérieures ont permis d'ancrer les deux éléments résolument verticaux de la sculpture et de les maintenir droits. Un moment après l'exposition chez Betty Parson, de petites roulettes ont été fixées au-dessous de la caisse pour que l'œuvre puisse être facilement déplacée. Les roulettes soulevaient aussi l'œuvre du sol, et ont peut-être fourni l'effet flottant que Newman a favorisé dans sa sculpture ultérieure. »¹¹⁵⁷

Ce « flottement » participe de l'effet expressif produit par la sculpture — c'est encore vrai, bien que sous une forme différente, dans le *Broken Obelisk*. De même que pour Ronald Bladen, la notion de « présence » presque humaine de l'œuvre est importante aux yeux de Newman. Frances Colpitt souligne cet anthropomorphisme des sculptures verticales de la série *Here* :

« La série de sculptures de Newman au début des années 1950 — les *Here* — consistant en de grandes bandes verticales en bronze, affiche le maintien de

¹¹⁵⁷ « The milk-crate base had a number of functions. It established the immediate area of the sculpture's turf, and, like most sculpture bases and like a frame around a painting, it at least hypothetically separated the sculpture from the real world. Yet, being made of an obviously quotidian object — in accord with what Yve-Alain Bois has termed Newman's attraction to « serendipitous interplay with mass-culture » — the base undercut that separation and reminded the viewer of the « thingness » of the sculpture, of the way that the viewer and the material object share the same physical space. The milk crate looks back to the irony of Picasso's collage of 1912, *Still-Life with Chair Caning*, in which the artist supplied a frame not of gold leaf but of ordinary rope, and it also looks forward to the literalness of early Minimalist sculpture. The milk crate supposedly had a structural function : its interior grid is said to have helped to anchor the two emphatically vertical members of the sculpture and to keep them upright. At some point after the Betty Parson show, small casters were affixed to the underside of the crate so that the work could be moved easily. The casters also lifted the work off the ground, and perhaps provided the floating effect that Newman favored in his later sculpture. » Nan Rosenthal, « The Sculpture of Barnett Newman », in Melissa Ho (ed.) *Reconsidering Barnett Newman*, symposium au Philadelphia Museum of Art, avril 2002. Yale University Press, New Haven & Londres, 1993, p. 115-116.

créatures bipèdes, de même que les « zips » verticaux dans ses peintures font face au spectateur et renvoient à son orientation. »¹¹⁵⁸

Cette verticalité anthropomorphe est en effet présente non seulement dans *Here I*, mais également dans *Here II* (1965) et *Here III* (1966). Avec ces deux sculptures, Newman introduit toutefois un matériau nouveau dans son œuvre, l'acier inoxydable, qui à la différence du bronze n'est pas porteur d'un lourd héritage historique. *Here II* est fabriquée en deux exemplaires par la Treitel-Gratz Company, sur East 32nd Street à New York. *Here III*, également fabriquée par Treitel-Gratz (en trois exemplaires), associe l'acier inoxydable et l'acier Cor-Ten.

On peut s'étonner de la facilité avec laquelle Barnett Newman a recours à des moyens industriels, et donc à une fabrication déléguée, alors que l'ensemble de son œuvre — y compris ses sculptures — est traversé par des préoccupations spirituelles. Dès 1967, dans un important article consacré à Newman¹¹⁵⁹, Nicolas Calas souligne les liens formels et thématiques qui d'une part réunit le corpus de sculptures à celui des peintures avec « zips », et d'autre part inscrivent sa sculpture dans une histoire qui, *via* les figures immobiles de Giacometti, remonte aux *Kouroi* antiques :

« Aux quatorze peintures de la *Passion de la Croix*, commencée en 1958 et achevée en 1966, il faudrait ajouter la sculpture de Newman *Here II*, de 1965. Elle consiste en trois étroites verticales solidement fichées dans des supports trapézoïdaux individuels reposant sur une base commune. Elles apparaissent comme des croix acéphales puisqu'aucune barre transversale ne limite leur élan ascensionnel. C'est comme si Barnett Newman disait que nous ne sommes pas « totalement dans le maintenant ». (...) Barnett Newman s'identifie avec l'agonie d'un homme compatissant qui a été

¹¹⁵⁸ « Newman's early fifties series of *Here* sculptures, consisting of tall vertical strips of cast bronze, display the uprightness of bipedal creatures, just as the vertical « zips » in his paintings face the spectator and echo his or her orientation. », in Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 67.

¹¹⁵⁹ Nicolas Calas, « Subject Matter in the Work of Barnett Newman », *Arts Magazine*, novembre 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 109-115.

crucifié, pas avec la transfiguration d'un être mortel. Les croix acéphales sont pour ceux qui ont perdu l'espoir d'immortalité. Dans le Maintenant, l'homme est seul. »¹¹⁶⁰

Les sculptures de la série *Here* — particulièrement *Here II*, dont la structure reprend celle des trois croix sur le Mont Golgotha —, tout comme *Broken Obelisk*, témoignent de façon manifeste des profondes interrogations métaphysiques de leur auteur. Cela n'empêche pas celui-ci de se soucier des questions plus terre-à-terre liées à la fabrication de ses œuvres.

Il faut en effet préciser que la délégation de la fabrication de *Here II* et *Here III* n'impliquent pas un retrait total de l'artiste vis-à-vis de ces opérations. Dans un article paru en 2007, Michelle Kuo précise que lors de la fabrication des différents exemplaires de ces deux œuvres, Newman est attentif aux possibilités offertes par l'acier laminé à chaud, l'acier inoxydable et l'acier Cor-Ten, et par les types de découpe — rectiligne ou irrégulière — obtenus avec la torche oxyacétylénique :

« (Newman) a étroitement travaillé avec Donald Gratz (...) — allant jusqu'à diriger la flamme du soudeur pour *Here II*, et demander ensuite la reproduction exacte de ce bord ondulant dans la deuxième version de la sculpture. (Ce n'était pas possible.) »¹¹⁶¹

S'il fait appel à des professionnels du métal, Newman ne renonce pas pour autant à l'exercice du contrôle sur le geste — le dessin de la pièce. On peut imaginer que s'il accepte le résultat en dépit des légères différences entre les deux exemplaires de la

¹¹⁶⁰ « To the fourteen paintings of the Passion of the Cross begun in 1958 and completed in 1966 we should add Newman's sculpture *Here II* of 1965. It consists of three thin vertical solidly implanted in individual trapezoid mounts on a common ground. They appear as acephalous crosses since no transversal bars limit their upward thrust. It is as if Barnett Newman was saying that we are not « all in the now ». (...) Barnett Newman identifies himself with the agony of a compassionate man who was crucified, not with the transfiguration of a mortal being. Acephalous crosses are for those who have been cut off from the hope of immortality. In the Now man is alone. » Nicolas Calas, « Subject Matter in the Work of Barnett Newman », *Arts Magazine*, novembre 1967. Reproduit in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1968, p. 109-115. Citation p. 110-113.

¹¹⁶¹ « (Newman) worked intimately with Donald Gratz (...) — going so far as to steer the welder's flame for *Here II* and then to request the exact replication of that wavering border in the sculpture's second version. (It couldn't be done.) » Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. 46, n°2, octobre 2007, p. 309.

sculpture, c'est qu'il a bien compris que sa demande initiale touchait aux limites intrinsèques de la technique employée.

Une autre sculpture, *Broken Obelisk* — sans doute la plus emblématique —, le conduit à éprouver plus durablement les contraintes et les limites des matériaux et des techniques de leur mise en œuvre. En 1971, dans un article exclusivement consacré au *Broken Obelisk*¹¹⁶², Lawrence Alloway précise que l'idée de cette sculpture s'est progressivement formée dans l'esprit de l'artiste au début des années 1960, et qu'elle a probablement trouvé sa forme après 1963.

Une photographie prise par Robert Murray¹¹⁶³ dans l'appartement que Newman occupe au 685 West End Avenue (New York), datée avec imprécision (1963-67), montre une petite table sur laquelle est posée une série de maquettes faites de morceaux de papier et de carton maintenus par des morceaux de ruban adhésif : quatre d'entre elles, à gauche, sont des maquettes de la base pyramidale, présentant des angles d'inclinaison différents (à l'arrière-plan, un profil triangulaire en carton est également posé sur la table). À droite se dresse, pointe en l'air, un modèle réduit de l'obélisque. Cette photographie témoigne des recherches effectuées par Newman pour parvenir à trouver la bonne inclinaison et les proportions les plus justes entre la partie inférieure (la pyramide) et la partie supérieure (l'obélisque inversé).

Mais si l'on peut dire que la forme générale du *Broken Obelisk* est fixée vers le milieu de la décennie, Newman se trouve face à deux problèmes qui semblent alors insurmontables : d'une part, le coût important qu'implique la construction de l'œuvre à l'échelle monumentale ; d'autre part, l'absence de solution technique rendant cette construction possible. En effet, la Treitel-Gratz Company, qui a fabriqué les sculptures de dimensions plus modestes *Here II* et *Here III*, ne parvient pas à rendre techniquement faisable l'assemblage des deux parties composant la sculpture. Le problème est que l'unique point de contact entre la base pyramidale et la pointe de l'obélisque renversé est extrêmement réduit, et que les propriétés physiques de l'acier ne permettent pas, dans ces conditions, de supporter le poids important de la

¹¹⁶² Lawrence Alloway, « One Sculpture », *Arts Magazine*, vol. 45, n°7, mai 1971, p. 22-24.

¹¹⁶³ Cette photographie est reproduite in Jonathan D. Lippincott (ed.), *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 30.

sculpture — à moins d'élargir la surface de contact, ce à quoi Newman se refuse, car cela nuirait à la sensation d'état de suspension dans lequel l'obélisque est perçu.

La solution viendra par l'intermédiaire de Robert Murray. En 1967, celui-ci présente Barnett Newman à Donald Lippincott, qui a créé une entreprise de fabrication de sculptures de grandes dimensions l'année précédente, et avec lequel Murray a réalisé une première sculpture, *Athabasca* (1965-67)¹¹⁶⁴, faite de deux courbes plissées concentriques, entre lesquelles le visiteur peut se glisser. La fabrication de *Broken Obelisk* démarre rapidement ; l'œuvre compte parmi les premiers projets réalisés par la jeune entreprise, et va contribuer à établir sa renommée, tout en contribuant à la reconnaissance de Newman en tant que figure artistique majeure. Le premier exemplaire est exposé dès octobre 1967 sur Park Avenue, devant le Seagram Building, dans le cadre de l'exposition de sculptures en plein air *Sculpture in Environment*, dont il devient presque l'emblème. Quelques mois plus tard, le second exemplaire est l'unique sculpture de plein air présentée dans l'exposition *Scale as Content : Broken Obelisk* se dresse devant la Corcoran Gallery, à quelques centaines de mètres de l'obélisque du Washington Monument. Un troisième et dernier exemplaire de l'œuvre est fabriqué en 1969. Nous abordons de façon plus détaillée le processus de fabrication de cette œuvre en particulier dans la troisième partie de notre développement. Signalons dès maintenant que le travail de Lippincott s'est concentré sur la jonction entre les deux parties de la sculpture, et que la solution technique mise au point respecte parfaitement l'exigence de finesse de Newman, accentuant le caractère dramatique de l'équilibre et de l'élan vertical du *Broken Obelisk*, et faisant de cette œuvre, selon Lucy R. Lippard :

« un exemple limpide de l'usage de l'échelle dans le sens classique, en tant qu'harmonie, ou équilibre. »¹¹⁶⁵

Deux autres sculptures de Newman sont fabriquées par Lippincott, Inc. à la fin de la décennie. *Zim Zum I* (1969)¹¹⁶⁶ consiste en une sorte de corridor formé par deux

¹¹⁶⁴ Robert Murray, *Athabasca*, 1965-67 (acier Cor-Ten peint en « brun Van Dyke » ; 365,7 x 518,1 x 71,1 cm.), Collection The Gallery, Stratford, Ontario.

¹¹⁶⁵ « a clear example of the use of the scale in the classical sense, as harmony, or balance. » Lucy R. Lippard, « Escalation in Washington » (compte-rendu de l'exposition *Scale as Content* (Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.), *Art International*, vol. 12, n°1, janvier 1968, p. 42.

« murs » de métal, pliés en zig-zag, à l'intérieur duquel le visiteur peut entrer. Sur le plan technique, la réalisation d'une telle sculpture ne présente aucune des difficultés rencontrées avec *Broken Obelisk*. Mais Newman a dû malgré tout intégrer des contraintes spécifiques et adapter son œuvre en conséquence : à l'origine, il prévoit en effet d'en faire fabriquer une version de 12 pieds (environ 3,66 m.) de haut. Mais l'œuvre est destinée à une exposition au Musée en Plein-Air d'Hakone, au Japon, et les contraintes liées à son transport conduisent Newman à réduire l'échelle de sa sculpture à 8 pieds (environ 2,43 m.) de haut¹¹⁶⁷.

Le titre de l'œuvre, « *Zim Zum* », provient du terme cabalistique « *tsimtsum* », qui désigne le mouvement de contraction et d'expansion qui se produit au moment de la Création. Cette référence établit clairement le lien entre cette sculpture et un projet antérieur de Newman. En 1963, ce dernier est le seul « non-architecte » invité à participer à l'exposition *Recent American Synagogue Architecture*, organisée par Richard Meyer au Jewish Museum (New York). Avec l'aide de Robert Murray, il imagine alors une construction dont les murs latéraux sont percés de fenêtres en zig-zag :

« Newman construit une maquette de sa conception, qu'il décrit en utilisant la métaphore du base-ball : « Ici dans cette synagogue, chaque homme s'assied, privé et isolé dans les *dugouts* (abris des joueurs), attendant d'être appelé, pas pour accéder à un niveau supérieur, mais pour monter sur le *mound* (la base du lanceur), où ... il peut faire l'expérience du sentiment parfait de sa propre personnalité devant la Torah et Son Nom. »¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁶ Barnett Newman, *Zim Zum I*, 1969 (acier Cor-Ten ; 243,8 x 184,1 x 457,2 cm.), Collection The San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Californie.

¹¹⁶⁷ Un deuxième exemplaire, intitulé *Zim Zum II*, est fabriqué en 1984-85 (commande de l'Etat de Barnett Newman) par Lippincott, Inc., suivant les dimensions initialement envisagées par l'artiste en 1969 (acier Cor-Ten ; 360,7 x 607,1 x 259,1 cm.), Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

¹¹⁶⁸ « Newman constructs a model of his design, which he describes using the metaphor of baseball : « Here in this synagogue, each man sits, private and secluded in the dugouts, waiting to be called, not to ascend a stage but to go up on the mound, where... he can experience a total sense of his own personality before the Torah and His Name ». »

source : <http://www.barnettnewman.org/chronology.php>

Ce projet architectural ne sera jamais concrétisé, mais il constitue à l'évidence l'expérience sur laquelle s'est élaborée la sculpture *Zim Zum*, qui appelle également le visiteur à en éprouver les qualités spatiales particulières :

« *Zim Zum*, conçue pour être traversée, permet au spectateur d'éprouver physiquement l'expansion et la contraction de l'espace entre les éléments. »¹¹⁶⁹

Une telle œuvre, à l'instar d'*Athabasca* (1965-67) de Robert Murray, anticipe les recherches sur les effets de l'échelle, de l'équilibre, du poids des éléments, et les mouvements de contraction et d'expansion de l'espace qui seront au cœur des préoccupations de Richard Serra dès le début des années 1970.

Mais c'est une autre sculpture, atypique dans la production de Barnett Newman, qui fournit l'exemple le plus surprenant d'intégration du processus de fabrication industriel au sein d'une œuvre d'obédience moderniste. *Lace Curtain for Mayor Daley*¹¹⁷⁰ est réalisée spécialement pour un ensemble d'expositions organisées en 1968 à Chicago en réaction aux violences policières qui se sont produites à l'occasion de la Convention Démocrate, ainsi qu'aux propos antisémites tenus par Richard J. Daley, alors Maire de Chicago¹¹⁷¹.

Le galeriste Richard Feigen et l'artiste Claes Oldenburg, instigateurs des manifestations « anti-Daley », demandent aux artistes de réagir à l'attitude du maire.

¹¹⁶⁹ « *Zim Zum*, intended to be walking through, allows the viewer to physically experience the expansion and contraction of the space between the elements. », Jonathan D. Lippincott (ed.), *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 68.

¹¹⁷⁰ Barnett Newman, *Lace Curtain for Mayor Daley*, 1968 (acier Cor-Ten, fil barbelé en fer galvanisé, peinture à l'émail ; 177,8 x 121,9 x 25,4 cm.), Collection The Art Institute of Chicago, Don d'Annalee Newman.

¹¹⁷¹ En signe de protestation, Barnett Newman a également retiré son tableau intitulé *Gea* des cimaises de l'exposition *Dada, Surrealism and Their Heritage* à l'Art Institute of Chicago. Un grand nombre d'artistes ont également d'abord décidé de boycotter toute exposition à Chicago jusqu'à la fin du mandat de Daley en 1970. Richard Feigen et Claes Oldenburg les ont poussés à revoir leur position et à participer aux « response shows » organisées dans une dizaine de galeries de la ville. À la fin de la même année, Jan van der Marck, curator du jeune Museum of Contemporary Art of Chicago (dont il a participé à la fondation en 1967), organise à son tour *Violence ! In Recent American Art* (8 novembre 1968 – 12 janvier 1969). En 2008, le DePaul University Art Museum (Chicago) a accueilli l'exposition *1968 : Art and Politics in Chicago* (cur. Patricia Kelly), qui revient sur cette période et ces événements.

Sans doute en raison de l'urgence de la situation¹¹⁷², Barnett Newman procède d'une façon inédite dans son œuvre : il téléphone à Donald Lippincott et lui donne les dimensions et caractéristiques de la pièce. Il s'agit d'une sorte de cadre ou de châssis métallique, à l'intérieur duquel des fils de fer barbelés sont tendus pour former une grille orthogonale, maculée de peinture rouge. Par comparaison avec les autres œuvres de Newman, cette sculpture souffre un peu de son caractère illustratif : elle témoigne moins des aspirations spirituelles qui caractérisent le reste de sa production (picturale et sculpturale), que des convictions de Newman et de sa capacité de réaction à une situation qu'il juge inacceptable, utilisant les moyens expressifs et techniques qu'il peut mobiliser. À ce titre, il est remarquable qu'il procède de la même manière que Laszlo Moholy-Nagy lorsque ce dernier « réalise » en 1922 ses *Tableaux par téléphone* : il conçoit la pièce, communique ses consignes et délègue complètement la fabrication. Ce principe de production des œuvres est repris en 1969 par Jan van der Marck, curator au Museum of Contemporary Art de Chicago, qui organise l'exposition *Art by Telephone*. Celle-ci ne verra jamais le jour autrement que sous la forme des enregistrements des conversations téléphoniques entre le commissaire et les artistes qui délivrent les indications concernant leurs œuvres. Ainsi, de façon plutôt inattendue, c'est Barnett Newman, un peintre moderniste qui, réalisant une sculpture, anticipe d'une année la forme d'une des premières manifestations de l'art conceptuel.

¹¹⁷² Ce caractère d'urgence est confirmé par le fait que Newman a projeté une seconde sculpture, *Mayor Daley's Outhouse*, qu'il n'a pas pu réaliser faute de temps. Cf. Nan Rosenthal, « The Sculpture of Barnett Newman », in Melissa Ho (ed.) *Reconsidering Barnett Newman*, symposium au Philadelphia Museum of Art, avril 2002. Yale University Press, New Haven & Londres, 1993, p. 126-127.

E3) Ronald Bladen

E3.a) Peintures et reliefs

L'œuvre sculpturale tardivement développée par Ronald Bladen trouve son origine dans la peinture. Entre 1946 et 1961 en effet, l'artiste peint, dans une veine proche de l'Expressionnisme Abstrait, des tableaux¹¹⁷³ qui se caractérisent par la présence de traces de gestes, d'empâtement et de forts contrastes¹¹⁷⁴.

Sur la Côte Ouest, au cours de l'été 1959, Bladen introduit des éléments en fort relief dans ses tableaux : des papiers pliés et collés, dont subsistent de rares exemples, comme *Black and White* (1960)¹¹⁷⁵, ainsi que des reliefs construits en bois, contreplaqué et métal, où se décèlent, comme dans *Untitled Wall Relief* (1962)¹¹⁷⁶, des correspondances avec les peintures réalisées à la même époque par Al Held. Certains de ces reliefs construits sont montrés à la Green Gallery en 1962-63¹¹⁷⁷, mais la majeure partie semble aujourd'hui avoir été détruite ou perdue.

Ronald Bladen a lui-même déclaré qu'il doit, à cette époque, « lutter pour rester sur le mur »¹¹⁷⁸ ; dès 1960, il déclare à George Sugarman : « Je vais devenir un

¹¹⁷³ Ronald Bladen, *Untitled Number 3*, vers 1956-59 (peinture à l'huile sur panneau de particules ; 121,6 x 91,4 cm.), Collection The Museum of Modern Art, New York.

¹¹⁷⁴ Ces œuvres ont fait l'objet d'une exposition en 1991. Cf. Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991.

¹¹⁷⁵ Ronald Bladen, *Black and White*, 1960. Dimensions et localisation actuelle inconnues. L'œuvre est reproduite in Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991.

¹¹⁷⁶ Ronald Bladen, *Untitled Wall Relief*, 1962 (peinture à l'huile, contreplaqué, boulons métalliques ; 182,9 x 243,8 cm. En dépit du fait qu'il s'agisse d'un relief, l'épaisseur n'est pas mentionnée). L'œuvre est reproduite in Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991.

¹¹⁷⁷ *Ronald Bladen*, exposition du 11 décembre 1962 au 05 janvier 1963, Green Gallery, New York.

¹¹⁷⁸ « I fought all the way to stay on the wall. », Ronald Bladen, cité par Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 9.

sculpteur »¹¹⁷⁹. Le passage effectif à la sculpture a lieu quelques années plus tard, entre 1963 et 1964. Si les moyens changent, les œuvres que Bladen réalise alors ne sont pas complètement étrangères à ce qui le préoccupe dans ses reliefs et même dans les peintures de la fin des années 1950. Se remémorant les motivations qui l'ont conduit à sortir de la stricte planéité de la peinture dans ses tableaux-reliefs immédiatement antérieurs à son travail de sculpteur, Bladen met l'accent sur la continuité qui les réunit :

« Bladen déclara à Sandler : « Je m'intéressais aux ombres portées... et à la manière dont la lumière saisit l'extrémité d'une forme lorsque celle-ci est en trois dimensions. » La plus grande partie de la production sculpturale de Bladen prend aussi la lumière en elle-même comme une partie d'une image élémentaire. Qu'elle soit contrôlée par l'éclairage d'une galerie ou soumise aux conditions climatiques fluctuantes d'un site en plein air, la lumière parachève les sculptures. »¹¹⁸⁰

E3.b) Un Minimalisme « expressionniste » ?

De même que l'attention portée aux effets de la lumière sur les œuvres, l'expressivité et la dimension dramatique présentes dans les peintures subsistent dans l'œuvre sculpturale, où elles se trouvent même puissamment amplifiées par l'accroissement des dimensions et l'application de couleurs uniformes sur la totalité de la surface des pièces, accentuant la sensation de présence des œuvres ; les angles aigus et le porte-à-faux important de certaines parties, produisant une sensation de déséquilibre ou d'élan.

¹¹⁷⁹ « I'm going to be a sculptor », Ronald Bladen, cité par Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 9.

¹¹⁸⁰ « Bladen told Sandler : « I got involved with the cast shadow... and how the light catches the tip of a form if the form is three-dimensional. » Most of Bladen's sculptural output also takes light to itself as part of an elementary image. Whether controlled in gallery settings or subject to the fluctuating weathers of outdoors sites, light completes the sculptures. », Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 9. L'exposition porte surtout sur les peintures que Ronald Bladen a réalisées entre 1946 et 1961, juste avant son passage à la sculpture en 1962.

Ces caractéristiques sont présentes dès les premières sculptures libres de tout support mural : *Rambler* (1963-64)¹¹⁸¹ et *White Z* (1964)¹¹⁸². *Rambler* semble construite à partir d'éléments architecturaux dont elle reprend l'échelle : soubassement horizontal, piliers verticaux — dont l'un est suspendu à l'autre et fonctionne comme un contrepoids à un grand panneau rectangulaire oblique, posé sur un angle et fixé dans sa partie supérieure à une poutre horizontale en bois. L'ensemble de la structure orthogonale expose les tensions entre les différents éléments reliés les uns aux autres par des tiges de métal, et fortement individualisés par la couleur uniformément appliquée sur chacun d'eux, et qui joue un rôle architectonique : noir brillant pour les éléments horizontaux, blanc pour les piliers verticaux, et rouge — autant que l'on puisse en juger sur une photographie en noir et blanc — pour le plan rectangulaire. Participent également de ce jeu de tensions les différences de facture entre les éléments : aspect lisse et parfaitement géométrique pour les volumes de contreplaqué peint et les tiges de métal ; aspect plus brut de la poutre de bois de charpente qui surplombe l'ensemble.

L'autre sculpture, *White Z* — une sorte de plan qui se plie, s'incline et se disloque — présente des caractéristiques similaires : association de plans et de volumes de bois et de tiges métalliques, couleur uniforme (du blanc, appliqué sur la totalité des éléments exceptées les tiges de métal), emploi de formes géométriques simples et construction jouant de phénomènes de tension et d'équilibre. L'œuvre semble toutefois de dimensions plus restreintes, et sa forme, bien que complexe, concentre de manière plus spécifique les effets dramatiques produits par l'articulation des plans obliques, et en particulier par le plan supérieur, en porte-à-faux par rapport à la base et en surplomb par rapport au spectateur. La photographie de l'œuvre installée en

¹¹⁸¹ Ronald Bladen, *Rambler*, 1963-64 (peinture laque sur bois, contreplaqué et acier ; 366 x 244 x 122 cm.), Collection Egidio Marzona, en prêt permanent au Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin.

¹¹⁸² Ronald Bladen, *White Z*, 1964 (peinture, bois, tiges de métal ; dimensions inconnues). Localisation actuelle inconnue. L'œuvre est reproduite in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 17.

1967 à la Emily Lowe Gallery (Hempstead)¹¹⁸³ montre que les différents volumes géométriques sont construits à l'aide de panneaux de contreplaqué dont les tranches sont visibles, malgré la couche de peinture, au niveau des côtés des volumes. D'une façon différente de *Rambler* qui expose ses articulations grâce à la couleur, *White Z* révèle son caractère « construit » par la multiplication des volumes de jonction du « Z » et par la présence des tranches de panneaux de contreplaqué qui montrent que ces volumes sont eux-mêmes construits à partir d'une ossature qu'ils recouvrent. L'accent mis sur les effets dramatiques de la couleur, de la lumière et des formes en surplomb participe, dans ces deux sculptures comme dans celles que Bladen réalise ensuite, d'une forme d'expressionnisme abstrait géométrique plutôt que d'un réductionnisme minimal. C'est sur cet aspect que met l'accent, en 1965, l'importante exposition *Concrete Expressionism*, organisée par le critique Irving Sandler¹¹⁸⁴. Il distingue la sculpture de Bladen — aux côtés des œuvres d'Al Held, Knowlton Martin, George Sugarman et David Weinrib — de la tendance « Cool » que le critique décèle dès 1963 et qu'il développe en 1965 dans un article¹¹⁸⁵ traitant des œuvres d'artistes tels que Warhol, Lichtenstein, Stella, Flavin, Judd, Morris et Poons.

Mais l'ambiguïté de la réception et de la compréhension de l'œuvre de Bladen se manifeste, l'année suivante, par son inclusion dans l'exposition *Primary Structures*, qui « installe » au centre de la scène artistique new-yorkaise le Minimal Art — en dépit du caractère relativement hétérogène des tendances représentées — auquel la sculpture de Bladen, *Three Elements* (1965)¹¹⁸⁶, qui fonde la réputation de l'artiste, est assimilée. L'œuvre partage en effet avec celles des « minimalistes » une facture

¹¹⁸³ *White Z* fait alors partie des œuvres sélectionnées pour l'exposition personnelle *Ronald Bladen : Sculpture*, du 21 février au 23 mars 1967, Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead (New York).

¹¹⁸⁴ *Concrete Expressionism*, Irving Sandler (cur.), exposition du 06 au 24 avril 1965, Loeb Student Center, New York University, New York.

¹¹⁸⁵ Irving Sandler, « The New Cool-Art », *Art in America*, vol. 53, n°1, février 1965, p. 96-101. Le terme de « Cool Art » a été utilisé une première fois par Sandler dans un article paru dans le *New York Post*, 22 décembre 1963.

¹¹⁸⁶ Ronald Bladen, *Three Elements*, 1965 (aluminium, bois de sapin, contreplaqué peint ; trois éléments, chacun : 284 x 122 x 53 cm.), Collection Staatliche Museen, Berlin (ancienne Collection Egidio Marzona). Une seconde version de l'œuvre, fabriquée en 1966-67, a été acquise par le Museum of Modern Art en 1967. Elle a été fabriquée en aluminium, et présente des dimensions différentes : trois éléments mesurant chacun 305 x 122 x 61 cm, espacés de 284 cm.

impersonnelle, une organisation modulaire et une échelle qui dialogue avec l'espace de l'architecture et du spectateur. Mais ce qui est moins perceptible alors, c'est le fait que Bladen ne fait pas le même usage de la réduction géométrique et de la modularité : contrairement aux œuvres de Judd et de Morris, lisibles, équilibrées, stables, les sculptures de Bladen présentent des formes moins immédiatement compréhensibles — en tout cas, jamais « unitaires » — et jouent des effets dramatiques de grandes obliques et de puissants déséquilibres. Dans ce sens, la sculpture de Bladen s'inscrit moins dans un mouvement de réaction contre l'Expressionnisme Abstrait qu'elle n'en propose une issue qui passe par la sortie hors des limites du tableau et le recours à un vocabulaire géométrique. Cette géométrie ne va pas « contre » la gestualité expressionniste : elle lui confère au contraire une efficacité nouvelle en la déployant à une échelle quasi-architecturale. Elle se nourrit aussi des apports de la sculpture moderne : celle de Brancusi, Calder et Noguchi en particulier ; mais aussi des *Constellations* de Joseph Albers, qui enseigne aux Etats-Unis depuis 1933. Il n'est pas sûr que Bladen connaisse alors le Merzbau de Kurt Schwitters, les projets de constructions architectoniques d'El Lissitzky¹¹⁸⁷ ou le *Monument aux victimes de mars* de Walter Gropius¹¹⁸⁸.

Bien que plusieurs fois ensuite présentée aux côtés de celle des « minimalistes »¹¹⁸⁹, la sculpture de Ronald Bladen ne s'identifie pas à la tendance radicale de la plupart d'entre eux. Le collectionneur Egidio Marzona le reconnaît lui-même, évoquant en 2007 :

« les sculptures monumentales de Ronald Bladen, qui ne peuvent pas aisément être situées au sein de la tradition minimaliste de la sculpture américaine. »¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁷ El Lissitzky, *Nuages de fer*, projet pour la Place Nikitsky, Moscou, 1924-25 (photomontage).

¹¹⁸⁸ Walter Gropius, *Monument aux victimes de mars*, 1920-22, cimetière de Weimar. Œuvre détruite en 1936 par les nazis, reconstruite en 1945-46.

¹¹⁸⁹ Outre *Primary Structures* en 1966, citons *Minimal Art* (1968, La Hague, Pays-Bas ; 1969, Düsseldorf et Berlin-Ouest) ; *14 Sculptors : The Industrial Edge* (1969, Walker Art Center, Minneapolis) ; *The Minimal Tradition* (1979, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut) ; *A Minimal Future ? Art as Object 1958-1968* (2004, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles)

¹¹⁹⁰ « Ronald Bladen's monumental sculptures, which cannot be easily situated within the minimalist tradition of US sculpture. » Egidio Marzona, « Ronald Bladen – It was Worth in the End. Some Remarks from a Collector's Viewpoint », in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen. Sculpture. Works from*

En dépit de sa stricte géométrie et de son esthétique dépersonnalisée, l'œuvre de Bladen, à l'instar de celle d'Anne Truitt bien qu'à une échelle différente, est nourrie d'un fonds de provenance moderniste et expressionniste. Fritz Jacobi le rapproche ainsi des œuvres singulières, qui nous semblent relever d'une forme de modernisme excentrique :

« Comme Tony Smith et Robert Grosvenor, dont il était un ami proche, il se préoccupait de (...) l'intégrité de l'œuvre individuelle et non d'une nomenclature en grille et sérielle des objets. »¹¹⁹¹

En 1968, dans son célèbre essai « 10 Structurists in 20 Paragraphs », Lucy R. Lippard fait déjà ce constat d'un écart entre Bladen et ses contemporains minimalistes :

« Smith et Bladen sont plus âgés que les autres. Leur réputation à tous les deux est demeurée souterraine avant que, relativement tard, leur travail ne soit visible. Tous deux se considèrent plutôt comme des sculpteurs que des anti-sculpteurs, tous deux conservent les valeurs « romantiques » d'un art antérieur ; (...) Ils travaillent intuitivement sur la base d'une idée. (...) Ronald Bladen, par exemple, ne se considère d'aucune façon associé aux artistes connus en tant que « Minimal Artists », parce son emploi d'une simplicité ou d'une réduction plus grande vise à produire davantage d'émotion. Tony Smith considère aussi l'art comme un sujet vaste et mystérieux, tandis que Judd, LeWitt ou Smithson envisagent d'un très mauvais œil tout ce qui n'est pas strictement factuel ou conceptuel. »¹¹⁹²

the Marzona Collection, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König ; Cologne, 2007, p. 14.

¹¹⁹¹ « Like Tony Smith and Robert Grosvenor, with whom he was close friends, he was concerned with the (...) wholeness of the individual work, and not with a grid-like and serial classification of objects. » ; Fritz Jacobi, « Gestural Signs in Space. On Ronald Bladen's Sculptures », Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 23.

¹¹⁹² « Smith and Bladen are older than the others. Both had underground reputations before their work was seen, relatively late. Both consider themselves sculptors rather than anti-sculptors, both retain the 'romantic' values of a previous art ; (...) they work intuitively on the basis of an idea. (...) Ronald Bladen, for example, does not consider himself in any way associated with those generally known as 'Minimal Artists' because he employs a greater simplicity or reduction in order to achieve more drama. Tony Smith also views art as something vast and mysterious, whereas Judd, LeWitt, or Smithson look with great disfavor or anything that is not strictly factual or conceptual. » Lucy R. Lippard, « 10

En dépit de ces réserves et de ces nuances, la réception critique de l'œuvre de Ronald Bladen l'associe au Minimal Art, de la même manière que pour Tony Smith, au titre de celle d'un « père » du mouvement.

E3.c) « Minimaliste » et « industriel » : un double malentendu

La géométrie acérée et l'élan suggéré par nombre de ses sculptures ont pu également conduire à interpréter l'œuvre de Bladen comme une évocation de formes futuristes d'antennes ou de machines volantes — c'est-à-dire comme l'expression d'une forme de technophilie, comme cela a également été le cas pour les sculptures profilées réalisées au milieu des années 1960 Robert Grosvenor¹¹⁹³. Mais cette interprétation se fonde exclusivement sur des associations superficielles d'images aux formes géométriques, à l'aspect lisse, satiné, métallique de la surface, ou encore au caractère évocateur de la forme générale de la pièce : *Rockers* (1965)¹¹⁹⁴ avec ses trois modules de base en forme de berceau reliés par des plate-formes, ses deux pylones verticaux, et sa structure renforcée par l'emploi de deux couleurs (noir pour les plate-formes, jaune pour les berceaux et les pylones), renvoie à la fois à l'organisation modulaire des œuvres minimaliste et, par son échelle, à un fragment d'ossature de bâtiment ou de navire — rappelant au passage que Bladen a longtemps gagné sa vie, sur la Côte Ouest des Etats-Unis où il vit jusqu'en 1957, en travaillant sur les chantiers navals de Sausalito. Pourtant, l'examen plus attentif des

Structurists in 20 Paragraphs », Ennon Develing (ed.), *Minimal Art* , catalogue de l'exposition, Gemeentemuseum, La Hague, 1968, p. 27-28.

¹¹⁹³ En particulier *Topanga*, 1965 (bois, Masonite, acier inoxydable ; 300 630 x 75 cm. ; œuvre détruite) dont le modèle est le télescope solaire McMath-Pierce de Kitt Peak (Arizona), conçu par Skidmore Owings & Merrill et achevé en 1962 ; *Still No Title*, 1966 (contreplaqué, fibre de verre, acier ; 180 x 360 x 90 cm. ; œuvre détruite) ; et *Tenerife*, 1966 (contreplaqué, fibre de verre, acier, laque synthétique polymère ; 165 x 690 x 17 cm.), Collection The Whitney Museum of American Art, New York.

¹¹⁹⁴ Ronald Bladen, *Rockers*, 1965 (bois de sapin, contreplaqué peint ; 610 x 457 x 335 cm.), Collection Staatliche Museen, Berlin, ancienne Collection Egidio Marzona.

sculptures montrent qu'elles sont difficilement assimilable à la tendance « minimale » comme à l'interprétation technophilique.

Bien qu'il emploie, comme les minimalistes, des formes géométriques relativement simple, Bladen ne cherche pas à obtenir des formes claires et stables : ses sculptures mettent en jeu des tensions et des jeux d'équilibre perçus comme précaires — on a souvent la sensation que l'œuvre pourrait basculer. Ainsi, *Rockers*, bien que présentant une structure orthogonale, semble sur le point de perdre son équilibre : les éléments verticaux aux extrémités des plateformes, placés tous les deux du même côté des « berceaux » sur lesquels ils reposent, génèrent une asymétrie qui perturbe la verticalité et la stabilité de la pièce. Ces effets de déséquilibres sont encore plus puissants dans des œuvres telles que *Three Elements* (où les blocs sont inclinés de 65° sur leur base) et *The Cathedral Evening*, dont l'arche triangulaire présente un porte-à-faux si important par rapport aux deux blocs sur lesquels elle repose qu'elle semble défier les lois de la gravité. Le sculpteur résume ainsi ses ambitions :

« Ce que je recherche, c'est créer une vive émotion à partir d'une expérience minimale — faire un usage de celle-ci en termes de construction géométrique. »¹¹⁹⁵

Ou encore :

« Je suis un incurable romantique — donc les œuvres sont essentiellement émotionnelles, poétiques, romantiques. Elles ne sont pas concernées par la géométrie. J'utilise des formes géométriques parce que je n'aime pas les formes organiques, mais mon but est de produire un impact émotionnel. »¹¹⁹⁶

La méthode de travail de Bladen ne présente pas le caractère quasi « scientifique » de celles d'artistes comme LeWitt, Judd ou Morris. Elle ne se fonde pas sur des

¹¹⁹⁵ « What I am after is to create a drama out of a minimal experience — to make use of it in terms of geometrical construction. » Ronald Bladen, in Bill Berkson, « Ronald Bladen. Sculptures and Where We Stand », *Art and Literature*, vol. 12, printemps 1967, p. 141. Cité par Fritz Jacobi, « Gestural Signs in Space. On Ronald Bladen's Sculptures », in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 31.

¹¹⁹⁶ « I'm an incurable romantic — so the pieces are essentially emotional, poetic, romantic. They are not involved in geometrics. I use geometric shapes because I do not like organic ones but my purpose is to produce an emotional impact. » Ronald Bladen, in *Ronald Bladen/ Robert Murray*, catalogue de l'exposition, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1970 (non paginé).

opérations logiques de réduction ou d'organisation en séquences. Expliquant comment il élabore ses œuvres, Bladen déclare :

« Ce que je fais c'est rêver une sculpture, mais je rêve aussi sa solution technique. (...) Après cela je vais à l'atelier et je commence à construire. Bien sûr, à mesure que je travaille, je découvre certaines erreurs que j'ai faites et je les corrige. Il m'arrive de faire un dessin afin de déterminer un angle, mais les dimensions sont des dimensions nées de la fantaisie ; elles changent toujours en raison de toutes sortes de conditions comme l'échelle, les proportions visuelles, si la pièce peut sortir par la porte — en un sens, le principe de réalité. »¹¹⁹⁷

Ainsi, le dessin n'intervient que dans un deuxième temps ; il ne s'agit pas pour Bladen d'un moyen de conception globale de ses œuvres, mais plutôt d'un outil qui lui permet de « régler » les détails de la fabrication et les problèmes susceptibles de se présenter au cours de celle-ci. Un exemple du processus « direct » de conception de la forme est fourni par *Untitled (Curve)* (1969). La courbure interne de la pièce ne repose pas sur un tracé géométrique *a priori* ; elle n'est ni mathématique ni programmée :

« La courbe a été juste mise au point à l'œil. Elle n'a pas été dessinée ; elle a simplement été disposée sur le sol et paru être une courbe très agréable et ça y était. »¹¹⁹⁸

Dans cette œuvre, l'intention de Bladen est que le spectateur qui s'avance à l'intérieur de la courbe aie son champ de vision entièrement occupé par celle-ci, sans pouvoir en percevoir les limites, et qu'il éprouve ainsi la sensation de pénétrer dans un espace de lumière de plus en plus intense. Une fois encore, c'est la recherche d'un effet dramatique et de la production d'une expérience spécifique chez le

¹¹⁹⁷ « What I'm doing is dreaming a sculpture, but I'm dreaming its technical solution too. (...) After that I go in the studio and start building. Of course as I'm working I find certain mistakes I have made and correct them. I may make a drawing in order to determine an angle, but the dimensions are dimensions of fantasy ; they're always changing due to all sorts of conditions like scale, visual proportion, whether it can go out the door — in a way, the reality principle. » Ronald Bladen, in Corinne Robins, « The Artist Speaks : Ronald Bladen », *Art in America*, vol. 57, septembre- octobre 1969, p. 78.

¹¹⁹⁸ « the curve was just worked out by eye. It was not drawn ; it was simply laid out on the floor and seemed a very nice curve and that was it » Ronald Bladen, in *Ronald Bladen/ Robert Murray*, catalogue de l'exposition, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1970 (non paginé).

spectateur qui est à l'origine de la sculpture, et non une activité de déconstruction du médium ou d'élaboration déductive de la pièce.

À partir de 1966, Ronald Bladen a le plus souvent recours à la seule couleur noire pour recouvrir la surface de ses grandes sculptures. Ce n'est pas — à la différence de ce que l'on observe dans les volumes en contreplaqué gris clair de Morris et les objets peints en rouge de cadmium clair de Judd — pour leur conférer un caractère unitaire ni pour clarifier leur structure, mais au contraire pour accentuer l'impression de masse et la présence expressive des œuvres, pour jouer des effets de la lumière qui en perturbe la perception. De fait, il est souvent difficile de saisir d'un coup la forme globale des œuvres de Bladen — que l'on songe à *Black Triangle* (1966-67), *Untitled (Riff)* (1967), *Barricade* (1968)¹¹⁹⁹, *The Cathedral Evening* (1969-71)¹²⁰⁰, ou encore à *Boomerang* (1972)¹²⁰¹. Même certaines œuvres, peintes de couleur claire et présentant a priori une structure simple, sont difficiles à saisir en tant que forme

¹¹⁹⁹ *Black Triangle* (1966-67) *Untitled (Riff)* (1967) et *Barricade* (1968) ont probablement toutes été détruites après l'exposition à l'occasion de laquelle elles ont été montrées : *Untitled (Riff)* lors de *Minimal Art* à l'Akademie der Künste, Berlin-Ouest, 1969 ; *Barricade* lors de l'*Annual Exhibition*, 1968, Whitney Museum, New York. Nous ne savons pas à quelle occasion *Black Triangle* a été exposée, mais il semble qu'une version en métal existe en 1969, comme permet de le penser une photographie (reproduite in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 22). Cette photographie montre la sculpture, fixée sur une base en béton, dans un parc ou un jardin enneigé près de New York, en 1969. Il est possible que cette photographie montre en réalité la version en bois et contreplaqué, mais les travaux entrepris pour la construction du socle en béton rendent vraisemblable le fait qu'il s'agisse d'une version en métal, plus lourde et nécessitant ce type de fondation. L'installation de la pièce en extérieur pourrait également faire pencher dans ce sens, mais d'autres pièces (de Bladen ou d'autres artistes) ont pu faire l'objet d'expositions en plein air bien qu'étant fabriquées dans des matériaux peu durables face aux intempéries.

¹²⁰⁰ Ronald Bladen, *The Cathedral Evening*, 1969-71 (bois de sapin, contreplaqué peint ; 300 x 900 x 720 cm.), Collection Staatliche Museen, Berlin, ancienne Collection Egidio Marzona.

¹²⁰¹ Ronald Bladen, *Boomerang*, 1972 (probablement en bois de sapin et contreplaqué peint ; dimensions inconnues). Œuvre probablement détruite, exposée en 1973 à l'occasion de la *Biennial Exhibition : Contemporary American Art*, (10 janvier – 18 mars 1973), Whitney Museum of American Art, New York.

globale, comme *Untitled (Curve)* (1969)¹²⁰². Cette œuvre, dont la face concave est peinte en blanc tandis que la face convexe est peinte en noir brillant, montre bien qu'à la différence des « minimalistes », Bladen ne conçoit pas ses sculptures comme des formes unitaires. En 1970 il déclare :

« je pense que l'une des caractéristiques de toutes mes pièces est qu'elles ont un devant et un dos. Elles me semblent très humaines — c'est toujours le cas. Dans une grande partie de la sculpture abstraite, l'endroit d'où vous regardez l'œuvre n'a pas d'importance, mais je veux que mes pièces soient lues selon une séquence : vous les voyez d'abord frontalement, ensuite autour, et le dos est une autre identité — c'est le revers du devant. »¹²⁰³

Le contraste entre deux couleurs employées dans une même sculpture peut même participer à un brouillage plus subtil de la structure de l'œuvre : *Raiko 1* (1973)¹²⁰⁴, par exemple, présente l'apparence de deux « V » reposant sur l'une de leurs branches, l'autre se dressant vers le ciel ; le plus petit « V », peint en blanc, est emboîté dans le creux du plus grand, peint en noir. Or, la forme extérieure de l'œuvre s'écarte de la logique de sa structure interne. Comme on peut le voir sur un schéma de l'artiste décrivant la charpente de l'œuvre¹²⁰⁵, il est clair que celle-ci consiste en réalité en une longue et épaisse base horizontale, dans laquelle sont fichés deux volumes obliques parallèles qui, une fois recouverts de leur enveloppe de contreplaqué et peints, prennent l'apparence de deux « V ». La couleur joue ici « contre » la structure réelle de l'œuvre, ce qui éloigne cette dernière, par exemple,

¹²⁰² Ronald Bladen, *Untitled (Curve)*, 1969 (bois de sapin, contreplaqué peint ; 284 x 671 x 457 cm.), Collection Staatliche Museen, Berlin, ancienne Collection Egidio Marzona.

¹²⁰³ « one of the characteristics I think of all my pieces is that they have a front and they have a back. They seem very human to me — they always do. In much abstract sculpture it does not matter where you see it from but I want my pieces read in sequence : you see them from front first, then around, and the back is another identity — it is the back of the front. » Ronald Bladen, in *Ronald Bladen/ Robert Murray*, catalogue de l'exposition, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1970 (non paginé).

¹²⁰⁴ Ronald Bladen, *Raiko 1*, 1973 (bois de sapin et contreplaqué peint ; 609,6 x 1615 x 243,8 cm.). Œuvre probablement détruite, réalisée à l'occasion de *Works in Space : Stephen Antonakos, Ronald Bladen, Sam Gilliam, Robert Irwin, Dorothea Rockburn* (9 février – 8 avril 1973), San Francisco Museum of Modern Art, Californie. Une seconde version de l'œuvre a été fabriquée en aluminium peint en 1975.

¹²⁰⁵ Ronald Bladen, *Raiko Construction*, 1973 (crayon sur papier ; 92 x 153 cm.). Reproduit in *Ronald Bladen Sculpture*, édité à l'occasion de l'exposition éponyme, Kunsthalle Bielefeld / Richard Kaelowsky Haus, 1998.

des *L-Beams* de Robert Morris. Dans l'essai qu'il consacre pour l'essentiel aux peintures de Ronald Bladen en 1991, Bill Berkson évoque tout de même le rôle de la peinture et de la lumière dans les sculptures, ainsi que le lien que la lumière entretient avec ce que l'on peut appeler le « sujet » de ces œuvres :

« Dans ses premières pièces, il a employé des laques réfléchissantes, puis un doublage d'aluminium, avant choisir un noir satiné pour recouvrir des surfaces de contreplaqué ou de métal lisse. À mesure qu'il progressait, il tendait à rendre ses références imagées à la lumière plus explicites. Les agrandissements et les éclairs en angles brusques de la sculpture tardive — au profil suggérant autant la vitesse que la propulsion vers le ciel — sont, selon l'expression de Thomas B. Hess, « réputés pour être exagérément construits ». Leurs façades habituellement lisses dissimulent des échafaudages compliqués — des buissons intérieurs de tiges, de treillis, d'entretoises et de poids — qui permettent littéralement aux images extérieures de tenir debout. » »¹²⁰⁶

La structure sous-jacente — la « charpente » de l'œuvre — présente elle-même un aspect complètement opposé à l'uniformité des surfaces extérieures. Les photographies réalisées dans l'atelier de l'artiste ou à l'occasion du montage des pièces dans des expositions montrent que chaque sculpture est portée par un réseau très dense et complexe de poutres, de traverses, d'entretoises, etc. Ce type de structure doit moins à la technologie et à la fabrication industrielle du XX^{ème} siècle qu'aux techniques de construction employées dans le bâtiment par les charpentiers américains du XIX^{ème} siècle — en particulier la technique dite du « balloon-frame »¹²⁰⁷. De nombreuses photographies montrent aussi l'artiste au travail,

¹²⁰⁶ « In the early pieces, he used reflective lacquers, then aluminium sheathing, before settling on semigloss black to coat plywood or smooth metal skins. As he progressed, he tended to make his imagistic references to light more explicit. The steeply angled planar zooms and flashes of the late sculpture — in profile suggestive as well of speed and skyward propulsion — are, in Thomas B. Hess's phrase, « famously overconstructed ». Their typically sleek facades conceal complicated scaffoldings — inner thickets of rods, trusses, struts, and weights — that literally allow the outward icons to stand. » », Bill Berkson, *Ronald Bladen Early and Late*, catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 9-10.

¹²⁰⁷ Évoquant l'architecture de la ville de Chicago au XIX^{ème} siècle, Leonardo Benevolo décrit cette technique de la façon suivante : « Au départ, la ville est en grande partie construite en bois. Ce matériau est utilisé, dès le début, selon une technique particulière, qui a reçu le nom de *balloon frame* ; Giedion a découvert que l'invention de cette technique est probablement l'œuvre de George Washington Snow (1797-1870). Celui-ci occupe, dès 1833, différents postes techniques dans

fabriquant et assemblant lui-même ces charpentes, tantôt seul, tantôt aidés par un ou deux assistants — souvent les mêmes. La complexité de ces charpentes et le soin manifeste apporté à leur conception et leur réalisation sont révélateurs de l'importance que l'artiste leur accorde, bien que ces squelettes deviennent finalement invisibles dans la sculpture achevée. Peut-être peut-on y voir un attachement à une certaine mythologie du faire artisanal qui, depuis les charpentiers du Middle-West et les artisans Shakers du XIX^{ème} siècle aux maçons prenant la pose au sommet d'un échafaudage de gratte-ciel dans les années 1920, irrigue tout un pan de l'imaginaire artistique américain¹²⁰⁸. D'autre part, les images qui le montrent en 1967, avec les techniciens du musée, en train de construire son célèbre *X* dans l'atrium de la Corcoran Gallery of Art de Washington convoquent immanquablement le souvenir de celles où apparaît Vladimir Tatline, entouré de ses étudiants et occupé à la construction de son *Monument à la Troisième Internationale* en 1920. Ces images sont porteuses d'une vision épique et héroïque qui n'est pas sans rapport avec l'élan et la force expressive recherchée par Bladen.

E3.d) Organisation du travail en équipe

Si l'œuvre de Bladen préserve une charge expressive et est porteuse d'une forme d'attachement à une dimension traditionnelle du « faire » artisanale, elle n'en est pas moins perméable aux possibilités et aux contraintes liés à l'emploi de matériaux

l'administration de Chicago, mais il est en même temps entrepreneur et commerçant en bois. Il s'agit d'une structure qui ne présente pas la hiérarchie habituelle d'éléments principaux et secondaires, assemblés les uns dans les autres, mais est composée de nombreuses lambourdes de section normalisée, disposées selon un écartement modulaire, et assemblées avec de simples clous ; les ouvertures, portes et fenêtres, sont nécessairement des multiples du module fondamental ; un lambrissage de planches diagonales assure le contreventement de la structure, alors qu'un deuxième lambrissage de planches à clins protège le bâtiment des intempéries. », Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, tome 1 *La Révolution Industrielle* (chapitre 8, « L'École de Chicago et l'avant-garde américaine »), Collection Espace et Architecture, Dunod, Bordas, Paris 1987, p. 235.

¹²⁰⁸ Cette question du « faire », on l'a vu plus haut, est importante y compris pour un artiste comme Donald Judd, pourtant réputé — à tort — se contenter de faire fabriquer ses pièces en usine. Judd a d'ailleurs été un grand amateur et collectionneur de mobilier et d'artisanat Shaker.

étrangers à la tradition de la sculpture, tout comme elle est ouverte à une évolution des modes de conception et de fabrication répondant à ses propres nécessités.

À partir de la seconde moitié des années 1960 et au début des années 1970, le déploiement de l'œuvre à une plus grande échelle et la participation de Bladen à un nombre relativement important d'expositions implique une organisation en équipe du travail de fabrication. Bladen a généralement poursuivi pendant plusieurs années sa collaboration avec chacun de ses assistants (Bill Jensen, Ramon Alcolea, Larry Deyab, Roman Andrich). Après sa mort et suite à l'acquisition de plusieurs sculptures de grandes dimensions par le collectionneur Egidio Marzona, ce sont d'ailleurs Roman Andrich, Ramon Alcolea et Larry Deyab qui en ont réalisé les opérations de restauration et de remontage — les œuvres se sont en effet détériorées suite à leur stockage prolongé dans un sous-sol à Williamsburg. Certaines d'entre elles ont aussi probablement souffert d'avoir été, comme les œuvres de Tony Smith, présentées en plein air en dépit du fait qu'elles sont construites en bois et contreplaqué peint, matériaux peu durables dans ces conditions : des photographies montrent ainsi, entre autres, *Coltrane* (1970) installée l'année de sa création sur une pelouse de la Sheldon Memorial Art Gallery à Lincoln¹²⁰⁹ ; *Boomerang* (1972) posée dans l'herbe et les feuilles mortes au sommet d'une colline¹²¹⁰ ; ou encore *Kamasutra*, dans

¹²⁰⁹ À l'occasion de l'exposition *American Sculpture* (11 septembre – 15 novembre 1970), Sheldon Memorial Art Gallery, The University of Nebraska, Lincoln (Nebraska).

¹²¹⁰ L'image, dont la légende ne précise pas à quelle occasion l'œuvre est présentée ainsi, est reproduite in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 26.

Central Park (New York) en 1977¹²¹¹ et *Rockers* (1965) visible en 1978 dans le jardin de sculptures du Hudson River Museum (Yonkers)¹²¹².

Le fait que la fabrication de sculptures d'une échelle si importante requiert l'emploi de grandes quantités de bois et de contreplaqué n'est pas anecdotique, car leur achat entraîne des coûts non négligeables pour un artiste. Son ancien assistant Larry Deyab précise¹²¹³ qu'à la différence de Donald Judd (qui bénéficie rapidement du soutien financier de son galeriste Leo Castelli), Ronald Bladen conçoit ses grandes sculptures des années 1960 de façon à tirer le meilleur parti des dimensions standard des panneaux de contreplaqué disponibles aux États-Unis¹²¹⁴. Ainsi les formes puissamment expressives de sculptures comme *Untitled (Riff)*¹²¹⁵ et *Untitled (Curve)*¹²¹⁶ intègrent la contrainte économique imposée par les moyens restreints

¹²¹¹ À l'occasion de l'exposition *Ronald Bladen : Outdoor Sculpture Proposals*, (19 septembre 1977 – 31 janvier 1978), The Hudson River Museum, Yonkers (New York), en collaboration avec le Public Art Council et les Park Departments de Westchester et de Manhattan. Le « prototype » de la version monumentale en bois et contreplaqué peint de *Kamasutra* (914,4 x 609,6 x 914,4 cm.) est alors installé sur Doris C. Freedman Plaza, à l'angle sud-est de Central Park, New York. La place porte le nom de la première directrice des affaires culturelles de la ville de New York (sous l'administration Lindsay, entre 1965 et 1969), très impliquée, au cours des années 1960, dans le soutien à la commande publique de sculptures monumentales. Elle est notamment l'initiatrice de la création du Public Art Fund en 1977.

¹²¹² Nous rétablissons ici ce qui nous semble devoir être la véritable date de la photographie reproduite in p. 33. La légende indique la date de 1968, mais aucune exposition, personnelle ou collective, ne justifie la présence de cette œuvre à cet endroit et à ce moment. En revanche, la date de 1978 est cohérente avec celle de l'exposition au Hudson River Museum. Nous supposons qu'une coquille s'est glissée dans la date mentionnée par la légende de la photographie.

¹²¹³ Courriel électronique du 20 avril 2011.

¹²¹⁴ Le standard américain de 4 x 8 pieds (soit 121,9 x 243,8 cm.) diffère légèrement du standard européen (122 x 250 cm.).

¹²¹⁵ Une photographie montre cette sculpture en 1967, dans l'atelier de l'artiste. La construction en est terminée, mais la peinture n'a pas encore été appliquée, ce qui permet de voir que l'épaisseur et la largeur d'un des côtés de l'œuvre correspond à deux panneaux entiers de contreplaqué mis bout-à-bout ; une autre photographie montrant l'œuvre lors de l'exposition de 1969 à l'Akademie der Künste de Berlin-Ouest laisse encore voir, sous la couche de peinture noire, que le format général est déterminé par les dimensions de six panneaux standards assemblés bord-à-bord.

¹²¹⁶ Dans un courriel électronique, daté du 5 mai 2011, Larry Deyab nous a fait parvenir deux photographies montrant *Untitled (Curve)* en cours de reconstruction à Bielefeld en mai 1998 : la première montre la face concave, qui n'est pas encore enduite, et sur laquelle on voit nettement les

alors à la disposition de l'artiste. Dans son essai pour le catalogue de la récente exposition à la Loretta Howard Gallery¹²¹⁷, Tiffany Bell souligne cette relative précarité dans laquelle Bladen réalise ses grandes sculptures au cours de la seconde moitié des années 1960, évoquant la rareté des opportunités de commandes : même en 1981, l'artiste alors reconnu considère toujours la commande d'une œuvre de grandes dimensions — en l'occurrence, *Host of the Ellipse*, installée devant un bâtiment gouvernemental à Baltimore — comme « une chance unique dans une vie ».

Tiffany Bell considère qu'au cours des années 1960, faute de ne pouvoir le construire en métal, Bladen construit des maquettes à l'échelle 1 de ses sculptures, avec du bois et contreplaqué. Même si certaines de ces pièces ont été finalement — et tardivement dans la vie de Bladen — transposées en métal (acier Corten ou aluminium), il nous semble toutefois difficile de réduire les constructions en bois des années 1960 à des pis-aller, ou au statut d'ersatz d'œuvres dont les versions authentiques seraient réalisées en métal. Cette interprétation semble la transposition directe de la conception classique de la sculpture jusqu'à Rodin, selon laquelle c'est le marbre ou le tirage en bronze qui constitue l'œuvre achevée et originale. Le soin apporté à leur conception et leur fabrication, qui mobilise beaucoup de temps et d'énergie de l'artiste lui-même, contredit l'idée selon laquelle ces œuvres ne seraient « que » des maquettes. Bien qu'elle penche plutôt en faveur de cette interprétation, Tiffany Bell évoque cette attention portée par l'artiste vis-à-vis de la fabrication :

« En dépit de leurs dimensions importantes, Bladen les réalisait lui-même ; il les construisait en plusieurs morceaux dans son atelier, ou si celui-ci était trop exigü,

jonction entre les panneaux qui composent la courbe inclinée caractéristique de cette pièce. La seconde montre le dos de la courbe en question, où l'on voit la charpente qui la soutient, ainsi que les raccords entre les panneaux entiers, simplement découpés pour obtenir un bord inférieur parfaitement rectiligne et horizontal. Le bord supérieur, parallèle au précédent, est obtenu grâce à l'ajout de morceaux de contreplaqué, qui permettent en même temps d'obtenir la hauteur suffisante.

¹²¹⁷ Tiffany Bell, « Ronald Bladen : Large Scale & Presence », in *Ronald Bladen. Sculpture 1969-1981*, catalogue de l'exposition (17 février – 2 avril 2011), Loretta Howard Gallery, New York (non paginé). Consultable en ligne à l'adresse url suivante : <http://www.lorettahoward.com/content/ronald-bladen-large-scale-sculpture>.

dans des espaces qu'on lui prêtait, ou sur le lieu de l'exposition, si les délais le permettaient. »¹²¹⁸

Fritz Jacobi analyse plus profondément le rapport de Bladen à la fabrication de ses grandes sculptures :

« L'assemblage de ses œuvres prenait du temps parce qu'il les créait à partir d'une ossature, de structures en bois dans lesquelles est également perceptible son effort pour une compréhension globale et traditionnelle de l'art. Travailler de ses propres mains, comme un artisan, était très important pour Bladen car de cette façon, il entretenait une relation personnelle avec ses œuvres. Même si en recouvrant finalement les sculptures d'un plaquage de contreplaqué, il rendait le processus de fabrication en grande partie invisible, cette vie intérieure des figures en forme de boîte participe néanmoins à l'effet d'ensemble, parce que le spectateur peut toujours déceler certaines des traces de fabrication qui prêtent en outre un caractère émouvant aux œuvres. Les photos qui subsistent du processus de construction dans lesquelles on peut voir Bladen et son équipe sont la preuve de l'effort immense qui était engagé dans ces sculptures souvent monumentales. »¹²¹⁹

Au-delà de l'attention — voire du soin maniaque — apportée à la construction de la charpente invisible des sculptures, leur structure et les matériaux qui les constituent jouent en effet un rôle plastique non négligeable dans la perception du spectateur.

¹²¹⁸ « Despite their large size, Bladen built them himself ; he constructed them in parts in his studio, or if his studio was too small, in borrowed locations or on the exhibition site, if time permitted. » Tiffany Bell, « Ronald Bladen : Large Scale & Presence », in *Ronald Bladen. Sculpture 1969-1981*, catalogue de l'exposition (17 février – 2 avril 2011), Loretta Howard Gallery, New York (non paginé). Consultable en ligne à l'adresse url suivante : <http://www.lorettahoward.com/content/ronald-bladen-large-scale-sculpture>.

¹²¹⁹ « the assembly of his designs took time because he built them up from skeleton-like, wooden frameworks in which his striving for a whole and a traditional understanding of art can also be seen. Working with his own hands like a craftsman was very important for Bladen for, in this way, he maintained a personal relationship with his works. Even though by finally cladding the sculptures with plywood boards he made the process of making largely invisible, this interior life of the box-like figurations nevertheless intervenes in the overall effect because the viewer can still detect some of the traces of making which lend the works additionally a moved character. The surviving photos of the construction process in which Bladen and his staff are to be seen evidence the immense effort that was invested in these often monumental sculptures. » Fritz Jacobi, « Gestural Signs in Space. On Ronald Bladen's Sculptures », in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 25.

Les traces de construction et d'enduit de rebouchage demeurent visibles en surface, sous la couche de peinture noire satinée — une peinture noire et mate aurait gommé ces « défauts », tandis que le choix d'une peinture satinée, évidemment plus sensible aux effets de la lumière, contribue à les rendre plus présents. Les raccords entre les panneaux de contreplaqué, parfaitement visibles, traduisent clairement le fait que ces sculptures à la présence massive sont en fait constituées d'enveloppes entourant des structures invisibles. Tous ces éléments produisent une multitude de ce que l'on pourrait appeler des « micro-événements », des accidents de surface qui font « vivre » la pièce — Bladen recherche constamment cette sensation de « présence ».

E3.e) Mise au point d'une « gamme » : modèles et échelles différentes

Il faut également préciser le statut de sculptures identiques, réalisées selon trois échelles différentes, en bois et en contreplaqué peint. Tiffany Bell évoque, à partir du début des années 1970, Bladen réalise des « maquettes » en recourant à deux échelles différentes : des « modèles réduits », grands de quelques dizaines de centimètres de côté, susceptible d'être placés sur une table pour être étudiés par l'artiste ; et des pièces plus grandes (Tiffany Bell emploie le terme difficilement traduisible de « garden scale » ou « garden size »). Dans ces pièces plus grandes, un pied (30,5 cm) correspond à un pouce (2,5 cm.) sur un « modèle réduit », soit un rapport d'environ 1/12. Les « garden size models » semblent tenir le rôle de modèles d'exposition, à une échelle permettant à l'œuvre d'être exposée en galerie, pour les versions monumentales susceptibles d'être fabriquées sur commande.

Dans le courant des années 1970 et dans les années 1980 en effet, Bladen systématise la réalisation de ses œuvres selon trois échelle distinctes : aux deux premières, déjà mentionnées, s'ajoute l'échelle monumentale, qui correspond à trois fois l'échelle des « garden size models ». L'artiste a conservé toutes les maquettes

qu'il a lui-même fabriquées¹²²⁰ ; chaque fois que l'une des œuvres fait l'objet d'une acquisition, un exemplaire est fabriqué. Cette méthode s'est mise en place lorsqu'après *Primary Structures* en 1966, trois acheteurs se sont présentés pour faire l'acquisition de *Three Elements*. Bladen a décidé d'en faire une édition de trois exemplaires identiques¹²²¹, et instauré ce système pour les œuvres suivantes.

Au sein de la production organisée selon ces trois échelles différentes, Tiffany Bell prétend que l'artiste désigne les œuvres de petites dimensions du terme de « jigs » (« gabarits »), entendant par-là que celles-ci servent de modèles de référence pour les sculptures monumentales — lesquelles seraient les véritables œuvres. Son ancien assistant et ami Larry Deyab ne partage pas cette interprétation :

« Je l'ai connu de 1981 à 1988. Et nous avons travaillé ensemble trois jours par semaines durant trois ans. (...) Ron Bladen n'employait jamais le mot « gabarit » à propos de ses sculptures, idées ou maquettes — du moins jamais avec moi. Les seuls « gabarits » étaient des formes en bois qu'il clouait et collait pour obtenir une découpe simple, répétable dans le contreplaqué. Ceux-ci étaient employés pour fabriquer deux côtés parfaitement identiques pour un petit modèle. Ils étaient seulement utilisés pour les maquettes puisque les grands prototypes n'ont pas besoin de ce genre de coupe exacte — les différences étant imperceptibles à l'œil nu. »¹²²²

En dépit de ce qui ressemble à une organisation quasiment industrielle de la production, il semble que peu de sculptures d'échelle monumentale aient été ainsi « éditées » — du moins, du vivant de l'artiste. Plusieurs d'entre elles ont néanmoins été réalisées dans des matériaux pérennes (acier Corten ou aluminium), dans l'élan (dont nous parlerons dans la troisième partie de ces recherches) en faveur de la

¹²²⁰ Tiffany Bell précise que si un nombre important de sculptures de grandes dimensions, fabriquées en bois dans les années 1960, a été acquis par Egidio Marzona, les modèles des œuvres encore disponibles à l'édition figurent dans l'Estate de Ronald Bladen.

¹²²¹ L'un de ces exemplaires, réalisé en aluminium, figure dans la collection du Museum of Modern Art, New York.

¹²²² « I knew him from 1981 to 1988. And we worked together three days a week for three years. (...) Ron Bladen never used the word « jig » in regard to his sculptures, ideas or models ever — at least to me. The only 'jigs » were wooden forms he nailed and glued to make on esingle, repeatable cut in plywood. These were used to make two sides exactly the same for a small model. They were only used for models since large prototypes don't need this exact kind of cut — differences the eye can't see. » Larry Deyab, courrier électronique, 4 mai 2011.

sculpture publique de grandes dimensions qui caractérise la seconde moitié des années 1960 :

« Au début des années 1960, l'intérêt pour des sculptures dans des espaces publics grandissait aux États-Unis. Cette orientation vers des « points de repères » dans le paysage et la tectonique claire, fortement expressive des œuvres de Bladen l'ont conduit à recevoir de nombreuses commandes à partir de 1967. »¹²²³

Ainsi *The Cathedral Evening*, dont la version en bois et contreplaqué est conçue et fabriquée en 1969 à l'occasion de l'exposition *14 Sculptors : The Industrial Edge* (Walker Art Center, Minneapolis), est produite en acier Cor-Ten peint par l'entreprise Lippincott, Inc. en 1971¹²²⁴. En effet, c'est surtout à partir des années 1970, grâce au développement du mécénat et des programmes gouvernementaux de soutien à l'art public, que d'autres pièces sont produites : *Vroom Sh-Sh-Sh* en 1974 pour Buffalo (New York)¹²²⁵, *Raiko I* en 1975 pour la Galerie Schmela à Düsseldorf¹²²⁶, *Black Lightning* (1981) pour le Seattle Center Sculpture Garden (Seattle, Washington), ou encore *Host of the Ellipse* (1981), au pied du Metro West Social Security Administration Building de Baltimore (Maryland)¹²²⁷.

¹²²³ « At the beginning of the 1960s, interest was growing in the United States in sculptures in public spaces. This turn toward « landmark signs » and the clear, strongly expressive tectonics of Bladen's works led him to receiving numerous commissions from 1967 on. » « Biography », in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 77.

¹²²⁴ Cet exemplaire fait partie de l'Empire State Plaza Collection, Albany, New York, qui en a été le commanditaire.

¹²²⁵ L'œuvre, dont nous ne sommes pas parvenus à retrouver le nom du fabricant ni celui du commanditaire, est toujours installée sur la Plaza qui borde Seneca Street, au pied du plus haut gratte-ciel de Buffalo, le One HSBC Center Building, construit en 1969-1974 par Skidmore, Owings and Merrill.

¹²²⁶ Cette indication est fournie par la biographie figurant in Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 77. Cette biographie ne donne pas d'indication supplémentaire concernant cette œuvre, dont nous ne connaissons ni le fabricant, ni la localisation actuelle.

¹²²⁷ Cette sculpture en deux parties (dont la plus haute mesure plus de 19 mètres) se trouve dans un petit parc à l'angle sud-est de West Mulberry Street et du Martin Luther King Jr. Boulevard. En 1981,

Si elle est généralement associée à la tendance minimaliste (à l'instar de celle de Tony Smith), la sculpture de Ronald Bladen, de ses débuts en 1963-64 jusqu'aux années 1980, sert toujours une recherche d'expression qui la relie sans doute davantage à celle d'artistes tels que Barnett Newman, Robert Murray (avec lesquels il a exposé au cours de la seconde moitié des années 1960), Clement Meadmore et James Rosati. Tous privilégient des formes amples et puissantes, souvent énigmatiques, et jouent d'une échelle importante qui participe pleinement des effets expressifs ; tous ont également en commun de collaborer avec l'entreprise Lippincott, Inc. à partir de 1966. Les tensions et jeux d'équilibre qui animent la sculpture de Bladen peuvent également la rapprocher de celles de deux autres sculpteurs associés au Park Place Group à la fin des années 1960 et au début des années 1970 : Mark Di Suvero (en particulier à partir de 1966, lorsque ce dernier adopte également une échelle monumentale et travaille en assemblant des plaques et des poutrelles d'acier) et des sculptures suspendues réalisées par Robert Grosvenor à la même époque, dont elles partagent le caractère souvent insaisissable de leur forme globale.

La recherche expressive de Bladen, qui l'a conduit à déployer sa sculpture à une échelle monumentale, a rendu nécessaire, d'abord, une organisation collective de la fabrication et de l'installation ; elle a également rendu sa pratique perméable aux apports *a priori* antinomiques de l'industrie : emploi de panneaux de contreplaqué standardisés, puis déléation de la fabrication pour les commandes de sculptures monumentales en acier ou aluminium. Pour autant, l'investissement de l'artiste dans les activités de fabrication demeure constant : la construction des premières sculptures de grandes dimensions, en bois, constitue, en raison de l'échelle des œuvres, une véritable mise à l'épreuve du corps de l'artiste. Mais on peut également parler d'une mise à l'épreuve de l'œuvre elle-même au travers du processus de fabrication en grande partie manuel — ce que l'artiste appelle « le principe de réalité ».

Si le cœur de l'activité de Bladen nous semble résider dans la réalisation de ses petites « maquettes » (où il a la possibilité d'intervenir de manière immédiate, directe) et de ses sculptures monumentales (où le processus de fabrication est plus

elle a fait l'objet d'une commande dans le cadre de l'Art-in-Architecture Program (Public Building Services, General Services Administration).

distancié, mais qui déploient le plus de force expressive), c'est aussi ce « principe de réalité » qui le conduit, au cours des années 1970, à réaliser ses sculptures à une échelle intermédiaire (« garden size sculptures »). En effet, les plus petites maquettes conservent leur double statut d'œuvres directement produites par l'artiste dans l'atelier et de matérialisation de projets de sculptures monumentales. En raison des coûts importants de production et des contraintes liées à leur présentation, la fabrication de ces dernières est réservée à des occasions spécifiques — de grandes expositions institutionnelles d'art public, pour lesquelles elles sont construite en bois et contreplaqué peint — ou à des commandes de sculptures publiques. Dans ce cas seulement, la sculpture est fabriquée en métal pour assurer la pérennité de l'œuvre destinée à être durablement installée en plein air. Restent les « garden size sculptures » : réalisées en métal, en trois exemplaires maximum, ces œuvres ne constituent pas des étapes intermédiaires entre la maquette et le monument. Elles ne correspondent pas à une étape nécessaire dans le processus de conception des pièces, et en raison de leurs dimensions plus réduites, elles n'ont pas la puissance expressives des œuvres monumentales. Il s'agit plus vraisemblablement d'œuvres plus étroitement liées au marché de l'art : elles sont plus facile à présenter en galerie ou à l'occasion d'expositions, que ne le sont les sculptures monumentales ; plus accessibles que les monuments, elles semblent davantage pouvoir prétendre, aux yeux des collectionneurs, au statut d'œuvre à part entière, que les petits modèles qui peuvent quant à eux être assimilés à de simples maquettes de projets. Si une fonction autre que marchande peut leur être trouvée, c'est peut-être de permettre l'obtention de commandes monumentales, forcément plus rares. Plutôt que de le tenir éloigné des matériaux et des procédés de fabrication industriels, la recherche expressive menée par Ronald Bladen l'a au contraire incité à tirer le meilleur parti des possibilités qu'ils offrent — quitte à introduire cette échelle incertaine de sculptures « de jardin ». Les sculptures à l'échelle monumentale sont manifestement ce vers quoi toute l'activité de Bladen est tendue. Nulle part ailleurs ses ambitions esthétiques ne trouvent le lieu de leur expression la plus pleine et la plus intense.

E4) Robert Murray

Dès ses débuts au cours de la seconde moitié des années 1950, la sculpture de Robert Murray est marquée par l'influence de la sculpture construite nord-américaine : Alexander Calder, auquel l'artiste fait référence dans le formulaire qu'il remplit pour intégrer le Saskatchewan Arts Boards en 1956¹²²⁸, mais aussi David Smith et Isamu Noguchi. Cette influence se traduit par le maintien de préoccupations expressives et symboliques et, sur un plan matériel, par une prédilection précoce pour la sculpture en métal soudé.

E4.a) L'aspiration à une échelle « héroïque »

Murray a certes expérimenté de manière assez poussée, avant 1960, d'autres moyens d'expression tels que la peinture murale et la mosaïque¹²²⁹, mais ces exemples témoignent plutôt de ses aspirations à un art public, auxquelles les sculptures de grandes dimensions qu'il réalise au cours de la décennie suivante donnent leur pleine mesure.

En effet, comme le rappelle Frances Colpitt, à l'instar de nombreux autres artistes de sa génération, c'est l'ampleur des formats des œuvres abstraites expressionnistes que retient Robert Murray :

« Les sculpteurs ont été les premiers à assimiler l'échelle de l'Expressionnisme Abstrait. Bien que le travail de Robert Murray soit, sur le plan de la composition, plus conventionnel que la plupart des Minimalistes, son avis était partagé par ces sculpteurs : « L'idée qu'une sculpture devrait se suffire à elle-même et adopter le

¹²²⁸ Denise Leclerc, « De l'atelier à l'usine », in *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 24.

¹²²⁹ Quelques exemples des réalisations de Robert Murray dans ces domaines sont évoquées in Denise Leclerc, « De l'atelier à l'usine », in *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 24-26.

même genre d'échelle que la grande peinture de Newman, Rothko, Pollock et d'autres me semblait une chose qu'il était important d'expérimenter. » »¹²³⁰

Cet intérêt le développement d'une œuvre ambitieuse, d'échelle importante, s'est nourri de la découverte en 1957 des zones industrielles du Wisconsin, et d'un séjour effectué l'année suivante, grâce à une bourse d'études, au Mexique, où l'artiste a l'occasion de voir un nombre important de peintures murales — et d'en réaliser une à San Miguel, *Quetzalcóatl et le Corbeau*¹²³¹. De retour de ce voyage, Murray visite au printemps 1960 la Colombie Britannique, où il visite les musées d'anthropologie, et est frappé par l'intensité et la force des mâts totémiques qu'il découvre, renversés au sol dans certains villages côtiers — la profondeur du symbole qu'ils représentent lui font prendre conscience, plus largement, de l'ambition de l'art monumental, et de la sculpture en particulier. La rencontre avec Barnett Newman, au cours de l'atelier d'Emma Lake l'été 1959, et l'amitié qui lie durablement les deux artistes, joue un rôle déterminant dans la prise de conscience du rôle et de l'engagement de l'artiste dans son travail — Murray sera en retour d'un soutien constant auprès de son aîné, en particulier lorsque Newman cherchera des solutions techniques pour ses propres sculptures de grandes dimensions au cours de la seconde moitié des années 1960.

E4.b) Première commande publique : premier recours à la fabrication industrielle déléguée

En 1959, Robert Murray reçoit sa première commande de sculpture publique pour la ville de Saskatoon (Saskatchewan). Il s'agit de la Leslie Memorial Fountain, une œuvre destinée à orner un plan d'eau devant l'hôtel de ville. En réalité, encore étudiant, alors qu'il travaille au bureau de planification de la ville au cours de l'été

¹²³⁰ « Sculptors were the first to assimilate Abstract Expressionist scale. Although Robert Murray's work is compositionally more conventional than most Minimalists', his opinion was shared by those sculptors : » The idea that a piece of sculpture should stand on its own and have the kind of scale that the large painting of Newman and Rothko and Pollock and others had, seemed to me an important thing to attempt. » » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 74. La citation de Robert Murray provient de l'entretien du 18 novembre 1980, New York.

¹²³¹ *Quetzalcóatl et le Corbeau*, 1958 (peinture murale sur béton), San Miguel de Allende, Mexique.

précédent, il commence par suggérer plusieurs sculpteurs locaux pour ce projet. Devant l'intérêt qu'il manifeste, ses employeurs l'incitent à faire lui-même une proposition, et c'est ainsi que Murray se retrouve en charge de cette commande — alors qu'il n'a aucune formation spécifique en sculpture monumentale, et travaille en autodidacte sur des sculptures de dimensions modestes réalisées en plâtre.

Pour cette « sculpture-fontaine », Murray réalise plusieurs maquettes : la première est réalisée en laiton peint¹²³², d'après les dessins de l'artiste, dans une fabrique de San Miguel, au cours du voyage au Mexique de 1959. Une deuxième est réalisée au retour à Saskatoon¹²³³, puis une troisième, en acier soudé¹²³⁴, afin de défendre le projet devant le Conseil Municipal, qui l'approuve, après des débats animés et grâce au soutien du maire, le 17 août 1959. Il s'agit de la toute première œuvre d'art publique de la Saskatoon, destinée à être installée devant l'hôtel de ville. La forme générale évoque une figure levant les bras vers le ciel, dans un geste d'imploration. Si la population semble avoir accueilli l'œuvre avec enthousiasme dans un premier temps, sa mise en place est accueillie par une polémique entretenue par la presse, en particulier en raison de l'incompréhension que provoque son caractère moderniste et l'absence de lien évident entre sa forme et son emplacement. Face à ces attaques, le sculpteur répond tant sur l'aspect de la fonction symbolique de l'œuvre que sur celui de son autonomie en tant que sculpture :

« J'ai essayé de créer une œuvre qui aurait une fonction utile dans son emplacement physique et qui serait, en même temps, l'expression d'une idée. En somme, une fontaine qui aurait un sens comme sculpture. »¹²³⁵

La réalisation de la sculpture proprement dite¹²³⁶ constitue une sorte de répétition générale du processus que l'artiste va utiliser au cours des années 1960 : l'œuvre

¹²³² L'œuvre est mentionnée (p 70) du catalogue *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, avec l'indication « hors catalogue », mais sans aucune indication sur son état et sa localisation actuels.

¹²³³ Localisation actuelle inconnue.

¹²³⁴ Robert Murray, *Maquette pour « Sculpture-Fontaine »*, 1959 (acier soudé ; 74,6 x 58 x 42,3 cm.), Collection Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

¹²³⁵ Robert Murray, cité in Ian Mac Alpine, « Will It Be « Something Saskatchewan » ? : Council Divided on City Hall Fountain, Accepts It Anyway », *Saskatoon Star-Phoenix*, 18 août 1959. Cité in *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 70.

n'est pas le simple agrandissement de la dernière maquette ; elle résulte plutôt d'une opération de synthèse de l'ensemble des idées envisagées au cours de l'élaboration des modèles successifs. Il est remarquable que tandis qu'un tel mode de travail implique des modifications en cours de fabrication, Murray décide de faire appel à une entreprise locale spécialisée dans la fabrication métallique — en l'occurrence, la société John East Iron Works (Saskatoon), spécialisée dans la construction de matériel agricole — pour la mise en œuvre de la sculpture monumentale. Au cours de ses entretiens avec Marion H. Barclay, restauratrice en chef au Musée des Beaux-Arts du Canada, entre 1996 et 1998, Robert Murray se souvient de la façon dont s'est mise en place la collaboration avec le fabricant :

« Je savais ce que je voulais faire et comme je n'avais pas le matériel nécessaire pour confectionner mes premières pièces moi-même, je me suis présenté dans un atelier qui travaillait le métal et j'ai demandé qu'on m'aide. Ma *Sculpture-fontaine* de Saskatoon a été réalisée à la ferronnerie John East Iron Works, et ces gens m'ont vraiment beaucoup aidé. En fait, nous étions tellement pris par le projet que nous avons dépassé le budget, et sans leur générosité, je serais toujours en prison. Les ateliers de fabrication établissent généralement leur devis en fonction du temps et du matériel qu'ils estiment nécessaires pour réaliser un ouvrage. »¹²³⁷

Cette simple évocation montre que le recours à un fabricant par Murray répond à plusieurs motivations différentes et complémentaires : d'une part, le fabricant est détenteur d'un savoir-faire technique et dispose de l'outillage nécessaire qui font défaut à l'artiste. D'autre part, la structure et l'organisation de cette entreprise en particulier autorise une collaboration entre l'artiste et l'entreprise qui ne se limite pas à une simple délégation de la fabrication, mais qui repose sur un dialogue entre artiste et techniciens, et permet d'introduire des modifications dans les formes, les proportions, les détails d'assemblage de la sculpture au cours du processus de construction — reproduisant ainsi à l'échelle industrielle le processus d'élaboration d'une œuvre par l'artiste dans son atelier. Une troisième caractéristique de cette

¹²³⁶ Robert Murray, *Sculpture-Fontaine* (autres titres : *Une prière pour la pluie*, *Faiseur de pluie*), 1959-60 (acier peint en noir et vert ; environ 244 cm. de haut). Fabrication : John East Iron Works, Saskatoon. Localisation : City Hall, Saskatoon, Saskatchewan, Canada.

¹²³⁷ Robert Murray in « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 150.

collaboration, suffisamment rare pour être soulignée ici, tient à l'implication du fabricant au-delà des stricts termes de son contrat : l'investissement en temps et en matériel l'a manifestement transformé en mécène de l'œuvre qu'il construit.

Cet exemple précoce de sculpture publique réalisée en déléguant les opérations de fabrication demeure isolé dans la production de Murray jusqu'en 1963¹²³⁸. Il réalise alors *Ferus*¹²³⁹, une sculpture verticale composée d'un mât cylindrique auquel est suspendue une lame légèrement incurvée. Cette œuvre est une version durable d'une sculpture antérieure, *Pointe-au-Baril I*¹²⁴⁰, réalisée au cours de l'été de la même année et installée sur le rivage de Lookout Island, sur le lac Huron. *Pointe-au-Baril I* résulte en effet de l'assemblage d'une poutre et d'une planche de cèdre, reliées entre elles par des tiges de fer ; l'ensemble est uniformément peint en marron afin de protéger le bois et de préserver l'unité visuelle de la pièce. C'est sur le conseil de Barnett Newman que Murray entreprend de faire fabriquer une version entièrement en acier peint, par la compagnie new-yorkaise Treitel-Gratz ; celle-ci remplace la version initiale, qui a ainsi fonctionné après coup comme une maquette à l'échelle 1 de l'œuvre finale.

E4.c) Mise au point d'un protocole de travail à l'échelle monumentale

À partir de 1963, Murray, installé à New York depuis trois ans, recourt très régulièrement aux moyens de fabrication industrielle auquel la ville et ses environs lui facilitent l'accès — en particulier la société Treitel-Gratz, recommandée par Alexander Liberman qui travaille avec elle depuis 1962. Un plâtre réalisé par Murray en 1961, très marqué par l'influence de Newman, est ainsi transposé en aluminium

¹²³⁸ Entre 1959 et 1963, il réalise une série de sculptures en plâtre, basées sur la forme du cylindre et du totem vertical et de dimensions relativement modestes (de 60 à 150 cm. de haut), dont plusieurs sont tirées en bronze par la Modern Art Foundry, Long Island City, New York.

¹²³⁹ Robert Murray, *Ferus*, 1963 (acier peint ; 360,8 x 111 x 56 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz, New York. Collection Paul et Dinah Arthur, Toronto.

¹²⁴⁰ Œuvre aujourd'hui détruite.

en 1963¹²⁴¹. À cette date, outre *Ferus*, une autre sculpture importante, bien que de dimensions plus réduites, est entreprise : *TO*¹²⁴², qui est exposée en 1965 lors de *Shape and Structure*. Mais c'est vraiment à partir du tournant du milieu des années 1960 que les exemples de sculptures de dimensions importantes, puis monumentales, se multiplient : *Jalon* (1964-65)¹²⁴³, *Printemps* (1965)¹²⁴⁴, *Brisant* (1965)¹²⁴⁵, et *Prairie* (1965-66)¹²⁴⁶, pour n'en citer que quelques-unes. C'est également à cette époque qu'ont lieu à New York les premières expositions personnelles et les expositions collectives qui donnent une véritable visibilité à l'œuvre de Murray — chez Tibor de Nagy pour *Shape and Structure*¹²⁴⁷, chez Betty Parsons pour *Robert Murray : Painted Sculpture*¹²⁴⁸ ; puis, en 1966, au Whitney Museum pour l'*Annual Exhibition*¹²⁴⁹. Dans un entretien paru juste avant la *Whitney Annual*, Barbara Rose salue sans réserve l'œuvre de Murray :

« Il s'est affirmé comme l'un des membres les plus talentueux et les plus ambitieux d'une nouvelle génération de sculpteurs. (...) Murray s'est révélé le plus vigoureux d'un groupe de jeunes sculpteurs qui travaillent exclusivement sur métal polychrome

¹²⁴¹ Robert Murray, *Nunc Dimittis*, 1961-1963 (aluminium avec laque transparente à base de vinyle et cuite ; 62,1 x 31,8 x 14,5 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz, New York, avril 1963, en deux exemplaires. Collection Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean.

¹²⁴² Robert Murray, *TO*, 1963 (aluminium peint ; deux éléments : élément tubulaire, hauteur 271,1 cm. ; élément en « T », 275 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz, New York. Collection Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto.

¹²⁴³ Robert Murray, *Jalon*, 1964-65 (acier peint ; 220,8 x 53,5 x 88 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz, New York. Collection Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

¹²⁴⁴ Robert Murray, *Printemps*, 1965 (acier peint ; 205,7 x 60,9 x 76,2 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz, New York. Collection Whitney Museum of American Art, New York.

¹²⁴⁵ Robert Murray, *Brisant*, 1965 (aluminium peint ; 120 x 289,6 x 145,1 cm.), fabriqué par Paramount Steel Co., Los Alamitos, Californie. Collection Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

¹²⁴⁶ Robert Murray, *Prairie*, 1965-66 (aluminium peint ; 244 x 290 x 81 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz, New York. Collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

¹²⁴⁷ *Shape and Structure : 1965*, du 5 au 23 janvier 1965, Tibor de Nagy Gallery, New York.

¹²⁴⁸ *Robert Murray : Painted Sculpture*, du 30 mars au 17 avril 1965, Betty Parsons Gallery, New York.

¹²⁴⁹ *Annual Exhibition 1966 : Contemporary Sculpture and Prints*, du 16 décembre 1966 au 5 février 1967, Whitney Museum of American Art, New York.

et qui utilisent souvent des pièces de construction industrielle standard comme des tuyaux et des poutres. »¹²⁵⁰

Les deux points soulignés par Barbara Rose comme des caractéristiques positives de la sculpture de Murray ne font toutefois pas l'unanimité, y compris parmi les artistes (on se souvient du commentaire de Di Suvero sur le recours de Judd à la fabrication industrielle). En effet, comme le rappelle Frances Colpitt, la fabrication industrielle est alors perçue comme problématique au regard des visées artistiques elles-mêmes :

« À l'époque, Murray était critiqué pour avoir recours à la fabrication industrielle, et n'était lui-même pas très à l'aise avec cela, jusqu'à ce que son ami Barnett Newman n'aie vent de l'affaire et applaudisse l'attitude pleine de ressource du jeune artiste. »¹²⁵¹

En définitive, l'intérêt et l'attachement de Murray à la fabrication industrielle n'ont rien de dogmatiques : ils correspondent simplement à sa manière d'envisager la sculpture et d'aborder l'échelle monumentale :

« En définitive, la manière dont vous réalisez une sculpture n'a aucune importance. »¹²⁵²

Bien que son œuvre relève de visées expressives, l'intérêt précoce de Murray pour la possibilités offertes par la fabrication industrielle, les outils et les différents matériaux exploitables, ne s'est jamais démenti — ce dont témoignent les expérimentations de différents types de métaux et leur association, ainsi que les connaissances techniques accumulées par l'artiste au fil des années, qu'il s'agisse des propriétés des métaux, des moyens de mise en forme, des différentes qualités de peintures nouvellement mise au point par les industries chimiques. Le catalogue

¹²⁵⁰ Barbara Rose, « An Interview with Robert Murray », *Artforum*, vol. 5, n°2, octobre 1966, p. 45-47.

¹²⁵¹ « At the time, Murray was criticized for relying on industrial fabrication, and was a little uncomfortable about it himself, until his friend Barnett Newman heard the story and applauded the young artist's resourcefulness. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 17. L'auteur tient cette information de Robert Murray lui-même, dans un entretien du 18 novembre 1980, New York.

¹²⁵² « How you make a piece of sculpture in the end doesn't matter. » Robert Murray, cité in Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 18. La citation de Robert Murray provient de l'entretien du 18 novembre 1980, New York.

de la rétrospective consacrée à Murray par le Musée des Beaux-Arts du Canada en 1999 répertorie d'ailleurs les différentes usines de fabrication ainsi que les marques de peintures employées par Murray¹²⁵³, et les entretiens entre l'artiste et Marion H. Barclay¹²⁵⁴ révèlent à plusieurs reprises son excellente connaissance des possibilités et des contraintes liées à chacun des matériaux qu'il a employés.

E4.d) L'usine comme atelier

Ce recours à une fabrication industrielle n'implique pas du tout un quelconque détachement de l'artiste, qui se concentrerait exclusivement sur les tâches de conception et délèguerait complètement les étapes de la fabrication. Au contraire, Murray ne conçoit pas la fabrication industrielle comme la reproduction à grande échelle d'un projet « préfabriqué ». Il apprécie de pouvoir travailler directement aux côtés des fabricants, parce qu'il est important pour lui de pouvoir demeurer impliqué dans chacune des étapes et de garder le processus de fabrication ouvert au changement. Ce mode de réalisation et de collaboration n'est pas sans poser quelques problèmes pratiques — il n'est pas toujours facile, à l'échelle industrielle, d'appliquer une modification souhaitée sur une pièce déjà commencée — mais aussi des problèmes légaux :

¹²⁵³ *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 182. Sont mentionnées les usines suivantes : John East Iron Works, Saskatoon (Sask.), Bethlehem Steel Ship Building Yard, San Pedro (Cal.), Aluminium Welding Company, Montréal, Lippincott, Inc., North Haven (Conn.), Malleable Metals, Bethany (Conn.), Johnson Atelier, Princeton (N.J.), Treitel-Gratz, Manhattan, New York, Modern Art Foundry, Long Island City (N.Y.). Les différentes marques de peintures employées dans les œuvres exposées sont : DuPont, Wilmington (Delaware), Randolph Products, Carlstadt (N.J.), PPG Industries, et BASF Corp.

¹²⁵⁴ « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999.

« Dans certains cas, un syndicat, ou la compagnie, ou les règles de sécurité empêchent les sculpteurs de prendre le moindre outil. »¹²⁵⁵

Ces difficultés se combinent parfois à l'incompréhension des intentions de l'artiste, à des problèmes de compatibilité entre sa méthode de travail et celle de l'entreprise, et même à des conflits avec certaines des personnes en charge de la fabrication :

« (...) le plus important, c'est l'attitude des gens avec lesquels on collabore. S'ils se montrent peu sympathiques, il devient parfois très difficile de faire accepter les aspects les plus subjectifs de mon travail et d'apporter les modifications nécessaires à mesure qu'avance le projet. Dans mon propre intérêt, je produis généralement toutes sortes de dessins d'atelier, que je modifie en cours de route. Lorsque je travaillais dans les ateliers du Bethlehem Steel Shipyard à Long Beach, en Californie, un employé qui se disait ancien Marine a voulu me frapper lorsqu'il a découvert qu'il faisait de la sculpture. J'ai dû mon salut au contremaître Fergus McKay, né en Écosse dans la même ville que mon père. »¹²⁵⁶

Avec la création de Lippincott, Inc.¹²⁵⁷, au début de l'année 1966, c'est un moyen de fabrication et de production parfaitement adapté aux attentes de Robert Murray qui voit le jour — en témoigne sa collaboration régulière, dès sa création et jusqu'à la fin des années 1970 avec l'entreprise de North Haven. Grâce au sculpteur Clement Meadmore, qui collabore très tôt lui aussi avec Lippincott, Murray découvre l'acier Cor-Ten et se familiarise avec son emploi¹²⁵⁸ dans la sculpture, dès sa première réalisation dans l'atelier de North Haven — un double mur courbe et incliné intitulé *Athabasca* (1966-67)¹²⁵⁹. Mais c'est l'ambiance collégiale de travail et la qualité de la collaboration, privilégiant les échanges entre l'artiste et les techniciens en charge de

¹²⁵⁵ « In some cases, union, company, or safety codes prevented sculptors from picking up a tool. » Robert Murray, cité par Frances Colpitt, *Minimal Art, the Critical Perspective*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990. Reprint, The University of Washington Press, 1993, p. 17.

¹²⁵⁶ Robert Murray, in « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 151.

¹²⁵⁷ Nous consacrons un chapitre entier à cette entreprise particulière dans la troisième partie de nos recherches.

¹²⁵⁸ « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 146.

¹²⁵⁹ Robert Murray, *Athabasca*, 1966-67 (acier Cor-Ten peint ; 365,7 x 518,1 x 71,1 cm.), fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.). Collection The Gallery/ Stratford, Stratford (Ont.).

la fabrication et autorisant les modifications au cours du processus, qui constituent selon Murray la spécificité de l'entreprise, au sujet de laquelle l'artiste ne tarit pas d'éloges :

« J'ai réalisé des pièces dans des ateliers de fabrication de plusieurs régions d'Amérique du Nord, mais je considère l'usine de Don Lippincott comme l'une des plus sympathiques. Il n'y avait pas cette concurrence avec la production commerciale, les règles syndicales ne m'empêchaient pas d'exécuter moi-même certaines opérations, et j'éprouvais toujours beaucoup de plaisir à déjeuner et à bavarder avec d'autres artistes comme Ellsworth Kelly, Claes Oldenburg et Barnett Newman, qui travaillaient également chez Don. Ce dernier avait créé un parc d'exposition à côté de l'atelier pour y installer les sculptures avant qu'elles ne partent ailleurs. Architectes et collectionneurs s'y donnaient rendez-vous pour voir les œuvres qu'ils pourraient se procurer, et bon nombre de nos créations ont servi de point de départ à des expositions collectives présentées dans d'autres villes. Depuis sa fermeture, l'usine de Don nous manque, car elle était tout à fait unique en son genre et occupait une place importante dans notre vie. »¹²⁶⁰

Du point de vue de l'activité de création proprement dite, la position de Murray par rapport à la fabrication industrielle est très proche de celle de nombreux autres, qui recherchent eux aussi cette alliance entre matériaux, moyens et savoir-faire industriels d'une part, et souplesse du processus de fabrication. En quelque sorte, ce que Murray apprécie — à l'instar de Claes Oldenburg ou Donald Judd — c'est la capacité de l'usine à reproduire à une plus grande échelle le cadre et le processus de réalisation d'une œuvre par l'artiste dans son propre atelier.

E4.e) De l'introduction d'éléments préfabriqués

Très tôt dans sa carrière, Murray se montre en outre attentif aux nouveaux produits que l'industrie est susceptible de lui fournir — en particulier dans le domaine de la chimie, des solvants et des peintures, dont le choix s'élargit au milieu des années

¹²⁶⁰ Robert Murray, in « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 151-152.

1970 et permet une plus grande exploration du rapport entre la couleur et la forme, à un moment où il introduit dans sa sculpture des formes non géométriques, souvent obtenus à partir de feuille d'aluminium — la peinture en accentue alors les reliefs et les plis, comme dans *Togiak* (1974) ou *Juneau* (1977)¹²⁶¹.

Mais ce qui singularise surtout l'œuvre de Robert Murray à la fois par rapport à celle de la plupart des artistes donc la production est qualifiée d' « industrielle » (pour l'essentiel, les représentants de la tendance « minimale » : Judd, Morris) et à celle des sculpteurs proches comme lui d'une esthétique moderniste (Rosati, Meadmore, Kelly, Newman...), c'est la capacité du sculpteur à également tirer parti de formes préfabriquée qu'il intègre dans ses œuvres. Il ne s'agit ni d'objets trouvés comme chez Stankiewicz, Di Suvero ou Chamberlain ; ni de matériaux industriels se présentant sous la forme « basique » de blocs ou de plaques, comme chez Andre, Judd, Truitt, Artschwager. Les éléments spécifiques que Murray introduit dans ses sculptures dès 1963 sont des éléments industriels préfabriqués, comme par exemples des sections de tuyaux :

« j'ai utilisé des formes cylindriques préfabriquées en combinaison avec une section en T que nous avons confectionnée à partir d'une feuille de métal. Outre *Ferus*, la série comprenait *TO* (1963), *Dyad* (1965-66)¹²⁶², *Chinook* (1968)¹²⁶³ et *Megan's Red* (1968)¹²⁶⁴. »¹²⁶⁵

¹²⁶¹ Robert Murray, *Togiak*, 1974 (aluminium peint (vert sombre ; 211 x 174 x 185,5 cm.), fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.). Collection Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada, Ottawa ; *Juneau*, 1977 (aluminium peint (vert) ; 173 x 150 x 91,5 cm.), fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.). Collection Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada, Ottawa. Dans les années 1980, en partie pour des soucis écologiques, Robert Murray abandonne l'emploi de l'aluminium (dont l'extraction est très polluante) et revient à un emploi du bronze, qu'il façonne cependant toujours sous forme de plaques et de feuilles plissées.

¹²⁶² Robert Murray, *Dyad*, 1965-66 (aluminium peint ; hauteur 487,7 cm.), Collection University of Alberta, Edmonton (Colombie Britannique).

¹²⁶³ Robert Murray, *Chinook*, 1968 (acier et aluminium peint ; 365,7 x 487,6 x 121,9 cm.), fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.). Collection Berkeley Art Museum, University of California, Berkeley.

¹²⁶⁴ Robert Murray, *Megan's Red*, 1968 (nature des métaux et dimensions inconnues), Collection State University of New York, College at Fredonia.

¹²⁶⁵ Robert Murray, in « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 148.

Par la suite, Murray introduit également des poutrelles, dans *Tracks* (1966)¹²⁶⁶, et surtout des structures métalliques profilées destinés à la construction de planchers — appelées *Q-decking* — et qu'il emploie dans un ensemble de sculptures réalisées entre 1967 et 1969 :

« Un autre produit commercial a attiré mon attention : le Q-decking de Robertson, cette tôle d'acier profilée utilisée comme structure de renforcement pour les planchers de béton dans les gratte-ciel. On a soudé par points et dos à dos deux sections de profilés en tôle pliée pour former une série d'éléments semblables à des tubes et qui se vendent en largeurs de 60 cm. et de pratiquement toutes les longueurs. Chaque section s'ajuste à sa voisine le long d'un bord replié. Un alignement de ces éléments non seulement produit un effet visuel supérieur à une seule unité, mais peut également s'étendre sur de grandes distances avec assez peu de support. J'ai commandé une cargaison de ce matériel pour l'obtenir sans certaines interruptions de surface provoquées par la manipulation dans l'industrie du bâtiment, et j'ai peu à peu construit une série de structures dont *Plainfield* (1967)¹²⁶⁷, *Chilcotin* (1969)¹²⁶⁸, *Capilano* (1969)¹²⁶⁹, *La Guardia* (1968)¹²⁷⁰ et *Mississauga* (1969)¹²⁷¹. Le thème sous-jacent de ces structures consiste dans l'opposition entre un élément linéaire, à peu près de la taille de l'un des tubes, et l'effet de masse d'une importante section de Q-decking. »¹²⁷²

¹²⁶⁶ Robert Murray, *Tracks*, 1966 (acier et aluminium peints ; 144,1 x 447 x 88,9 cm.), fabriqué par S.Q.R. Division, David Smith Steel Co., Plainfield (N.J.). Collection The Walker Art Center, Minneapolis.

¹²⁶⁷ Robert Murray, *Plainfield*, 1967 (nature des métaux, dimensions et localisation actuelle inconnues).

¹²⁶⁸ Robert Murray, *Chilcotin*, 1969 (acier et aluminium peints (jaune) ; 182,9 x 458,5 x 298,5 cm.), fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.). Collection Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

¹²⁶⁹ Robert Murray, *Capilano*, 1969 (nature des métaux, dimensions et localisation actuelle inconnues).

¹²⁷⁰ Robert Murray, *La Guardia*, 1968 (acier peint (noir) ; 121,9 x 182,9 x 457,2 cm.), fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.). Collection Musée des Beaux-Arts de Vancouver.

¹²⁷¹ Robert Murray, *Mississauga*, 1969 (nature des métaux, dimensions et localisation actuelle inconnues).

¹²⁷² Robert Murray, in « Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999, p. 148.

Ces sections de *Q-decking* incorporés par Robert Murray, bien que « ready-made », n'opèrent pas, au sein de sculptures telles que *La Guardia* ou *Chilcotin*, comme les pièces métalliques récupérées et incorporées dans les sculptures soudées de Stankiewicz, Di Suvero ou Chamberlain. Ce sont au contraire des éléments de construction neufs, directement achetés auprès des fournisseurs, et qui ne sont donc porteurs d'aucune trace de « vécu », autre que celles, éventuellement, de leur fabrication. Ces éléments ne subissent aucune transformation autre que leur découpe afin de les ajuster aux dimensions requises par l'œuvre : ils ne sont pas pliés ni cintrés ; le sculpteur joue des effets rythmiques de relief et de creux, d'ombre et de lumière parallèles, dans la composition de ses sculptures. Ces éléments *ready-made* et modulaires, directement issus de la production industrielle, sont complètement intégrés à la structure générale de l'œuvre et n'y apparaissent pas en tant qu'objets autonomes — la couleur monochrome participe à l'unification de l'ensemble. Leur emploi ne vise pas une quelconque neutralité minimaliste — Murray est plus proche des recherches expressives de Newman, de Bladen ou de Di Suvero, que des « structures primaires » de Morris, Andre ou Judd :

« Robert Murray était davantage concerné par l'élimination de la composition Cubiste dans la sculpture qu'avec la réduction en tant que telle. « Ce que les gens faisaient sur le champ était une sorte de grand nettoyage ; et au lieu d'essayer de jongler avec des formes complexes, compliquées, beaucoup d'entre nous retournaient travailler avec des formes plutôt élémentaires. » Afin de donner une sonorité moins négative au réductionnisme, il suggérait qu'il puisse être interprété comme un processus additif, trouvant son origine dans les premières années 1960 avec la forme simple, et évoluant vers des formes plus compliquées. »¹²⁷³

¹²⁷³ « Robert Murray was more concerned with eliminating Cubist composition in sculpture than with reduction for its own sake. « What people did right off the bat was to kind of clean house ; and instead of trying to juggle complex, complicated forms, a lot of us went back to work with (116) rather elemental forms. » In order to make reductionism sound less negative, he suggested that it might be interpreted as an additive process, originating in the early sixties with the simple form, and proceeding toward more complicated ones. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1990), The University of Washington Press, 1993, p. 115. La citation de Robert Murray provient de l'entretien du 18 novembre 1980, New York.

E5) Une aspiration partagée à la fabrication déléguée

Les motivations qui poussent les artistes et sculpteurs apparentés au courant moderniste ou expressionniste vers la fabrication déléguée et/ ou industrielle ne sont pas les mêmes d'un artiste à l'autre : pour Anne Truitt (comme pour Tony Smith ou Sol LeWitt), c'est le facteur « temps » qui prime — faire fabriquer la pièce permet à la fois d'obtenir un résultat plus satisfaisant dans un délai qui permet à l'artiste de se concentrer sur l'aspect du travail qui l'occupe le plus (la couleur chez Anne Truitt). Pour Barnett Newman et Robert Murray, la fabrication industrielle répond à l'ambition monumentale et dramatique de leurs œuvres respectives. Ronald Bladen représente un cas singulier dans ce panel, car bien que partageant le sens du drame et de l'expression monumentale de Newman et Murray, il demeure longtemps attaché à une fabrication d'ordre artisanal, et à un travail en équipe restreinte — pas uniquement par manque de moyens financiers et techniques. Néanmoins, certaines de ses œuvres sont aussi fabriquées par des ateliers spécialisés, en particulier à partir du milieu des années 1970, lorsqu'il le décline en une « gamme » de trois échelles différentes.

La liste des sculpteurs dont les visées se distinguent de la neutralité et de la froideur minimalistes, mais qui ont pourtant recours aux matériaux et processus de fabrication industriels, est relativement longue, de Robert Grosvenor à George Sugarman, de Clement Meadmore à James Rosati, de Mark Di Suvero à Ellsworth Kelly. L'évocation de cet intérêt pour les possibilités offertes par l'industrie, partagé par des artistes de différentes générations et d'aspirations souvent antagonistes, montre à quel point une mutation importante est en train de se jouer entre le début et la fin des années 1960 — une mutation qui est loin de se superposer aux traditionnelles divisions stylistiques et esthétiques de l'art de cette époque.

Troisième partie
Industries artistiques

A) Expérimentation de nouveaux matériaux et des possibilités de la production de masse

L'attitude expérimentale adoptée par des artistes dont les productions sont bien souvent aux antipodes esthétiques les unes des autres les poussent naturellement vers des matériaux, des techniques et des modes de production leur permettant de s'écarter des matériaux conventionnels de l'art — voire de rompre avec leur usage. La production artistique du début des années 1960 témoignent de la curiosité des jeunes artistes — et, singulièrement, des sculpteurs —, qui se montrent particulièrement friands de nouveaux matériaux (en particulier les résines et les matières plastiques), de nouvelles techniques de mise en œuvre (nouvelles au moins dans le champ des beaux-arts), et de nouveaux modes de production (qui peuvent les conduire à externaliser tout ou partie de la fabrication des sculptures).

Toutefois, de même que l'appropriation, le détournement et l'introduction d'objets trouvés, le recours à de nouveaux matériaux n'est pas exclusivement le fait d'artistes actifs au cours des années 1960. Ce qui est davantage spécifique, c'est l'intention de l'artiste qui cherche à intensifier la perception de son œuvre en exploitant les qualités spécifiques de matériaux certes nouveaux dans le champ de l'art, mais bien souvent familiers dans le cadre de la vie quotidienne.

Dans les années 1950 apparaissent, chez les artistes « modernistes », de nouveaux matériaux et des outils provenant du monde industriel, comme la laque automobile employée entre autres par Jackson Pollock et Frank Stella. Ce dernier utilise des brosses de peintre en bâtiment, tandis que Jules Olitski a recours au pistolet pulvérisateur. En guise de réponse à la « crise du tableau de chevalet » diagnostiquée dès 1948 par Clement Greenberg¹²⁷⁴, Frank Stella, se remémorant des années plus tard le contexte de ses débuts en peinture, déclarera :

¹²⁷⁴ Clement Greenberg, « The Crisis of the Easel Picture », *Partisan Review*, avril 1948. Reproduit in Clement Greenberg, *The Collected Essay and Criticism*, vol. 2 « Arrogant Purpose 1945-1949 ». Traduction in Clement Greenberg, *Art et Culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 1988, p. 171-175.

« (Ce) n'est pas tant la perte du chevalet... c'est la perte de la palette. (Cela) a tout changé quand ça sortait du pot. »¹²⁷⁵

L'usage des « nouveaux matériaux » — c'est-à-dire n'appartenant pas à la tradition des beaux-arts (en particulier les matières plastiques et résines de synthèse) — tend à se généraliser, aussi bien dans la peinture, dont la pratique repose sur une longue histoire d'apprentissage et d'invention de matériaux, de techniques et d'outils, que dans les pratiques plus récentes de l'assemblage, où l'aspect technique est pourtant fréquemment réduit à ces « bricolages », tantôt volontairement frustrés, tantôt sophistiqués, dont il a été question dans le chapitre précédent.

Certains de ceux que l'on appelle les « nouveaux matériaux » ne le sont en réalité que si l'on se place du point de vue de leur découverte et de leur usage par les artistes, mais ne le sont pas sur le plan de leur date d'invention ou de leur application industrielle. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne les matières plastiques : ainsi le PVC (polychlorure de vinyle) est synthétisé dès 1880 ; le polyméthacrylate de méthyle (commerciallement connu sous les noms de Plexiglas et d'Altuglas) est créé en 1927 ; le polystyrène, en 1930 ; le polyuréthane, en 1940 ; la mélamine, inventée dès 1941, ne connaît de véritables développements commerciaux qu'après la fin de la guerre ; le polyéthylène est breveté en 1941. Plusieurs brevets de molécules inventées par les créateurs du polyéthylène sont rachetés après la guerre par la compagnie américaine Du Pont de Nemours, qui met au point une fibre polyester, le Dacron, en 1950, et le Mylar deux ans plus tard. C'est à cette époque qu'apparaissent également les résines polyester liquides, qui connaissent leurs premières applications industrielles dans le domaine de la construction automobile.

Dès les années 1950, l'intérêt pour ces matériaux est partagé par des artistes dont les œuvres relèvent d'orientations formelles et stylistiques diverses, à la recherche de nouveau type de supports, de pigments, de liants et aussi d'outils leur permettant d'obtenir les qualités de surface et les effets qu'ils désirent. S'il est ici

¹²⁷⁵ « (It's) not so much the loss of the easel... it's the loss of the palette. (That) all changed when it's in a can. », Frank Stella, extrait d'un entretien (24 janvier 1984) avec Caroline A. Jones, cité par cette dernière dans son ouvrage *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996, p. 122.

essentiellement question de sculpture et d'œuvres tridimensionnelles, les peintres ne sont pas en reste : Brice Marden emploie ainsi le voile de Dacron, une toile polyester initialement utilisée dans la construction nautique, et très présente dans la fabrication d'ameublement. David Novros a également recours à ce matériau, ainsi qu'à des supports composés de fibres de verre. Suivant l'exemple de Josef Albers, Robert Mangold travaille sur des support de Masonite, un type de panneau dur constitué de fibres de bois encollées et pressées. Robert Ryman multiplie quant à lui les expériences avec une foule de matériaux et de supports différents, allant du carton à l'acier laminé à froid, de la fibre de verre au papier ciré. La plupart de ces supports ne sont pas absorbants, et correspondent à la « franchise » des matériaux employés par les sculpteurs minimalistes. En outre, les processus de fabrication, découpe, façonnage et peinture de ces matériaux vont accompagner, sinon provoquer, la tendance générale à l'accentuation du caractère d'objet du tableau (en particulier à travers le développement du *shaped canvas*, puis le passage en trois dimensions, selon le schéma qu'expose Judd dans « Specific Objects »).

À ces nouveaux types de supports sont associées les peintures industrielles, en particulier les laques automobiles (dont l'usage avait été inauguré par Pollock) et, depuis le milieu des années 1950 au moins (avec Kenneth Noland) les peintures aux liants acryliques récemment mises au point. Ces dernières permettent aux artistes d'obtenir les effets qu'ils recherchent. Elles sont très bien adaptées à la recherche de distanciation vis-à-vis des effets « painterly » hérités de l'Expressionnisme Abstrait, car outre leur brillance et l'éclat des coloris qu'elles proposent, elles contribuent à neutraliser toute trace de geste — soit parce qu'elles ont la propriété de se « lisser » d'elles-mêmes sur la surface où elles sont appliquées, soit parce que les artistes utilisent des outils d'application empruntés au bâtiment ou à l'industrie (en particulier le pistolet pulvérisateur).

La laque automobile en particulier, que le Californien Billy Al Bengston emploie dans ses tableaux depuis 1960, produit une surface réfléchissante, brillante et éclatante. Judd y a recours dans ses reliefs, avec une nette préférence pour les couleurs *HiFi DePont* mises au point pour la marque Harley-Davidson. Le sculpteur Alexander Liberman réalise, au début des années 1960, une série de « tondos » fabriqués industriellement en métal et laqués avec une peinture habituellement employée pour peindre les réfrigérateurs. Dans ses *shaped canvas* du début des années 1960,

David Novros a recours à une laque acrylique choisie pour ses reflets nacrés, tandis que Brice Marden obtient des effets d'opacité comparables à ceux des matériaux industriels avec un mélange de peinture à l'huile et de cire d'abeilles. À la suite de Pollock, Stella applique de l'émail sur toile brute dans ses *Black Paintings* des années 1958-59, afin de faire jouer brillance de la surface peinte et matité de la toile, puis des peintures métallisées (à la poudre de cuivre notamment) qui accentuent ce contraste. John McCracken utilise quant à lui, pour couvrir la surface de ses « blocs », une résine polyester teinté dans la masse, qui est ensuite longuement polie et lustrée, au point de la couleur et la lumière qui s'y reflète semble constituer le matériaux même de la sculpture.

En définitive, peu d'artistes liés à la tendance « minimaliste » emploient la peinture à l'huile suivant les procédés traditionnels. Toutefois, même lorsqu'ils recourent à des matériaux industriels, et recherchent le fini parfait et impersonnel de l'objet industriel, les artistes confient rarement la tâche d'appliquer la peinture — ou, au moins, d'effectuer les finitions — à d'autres qu'eux-mêmes : même Andy Warhol apparaît, sur une photographie de 1964, occupé à effectuer des retouches sur les motifs sérigraphiés de ses *Brillo Boxes* alignées sur le sol de la Factory.

Parallèlement à l'introduction de ces matériaux sont introduites des innovations techniques concernant l'outillage — « innovations » qui bien souvent consistent simplement en l'introduction dans le champ artistique d'outils et de techniques empruntées à d'autres domaines plus ou moins éloignés. L'une des plus importantes concernant l'application de la couleur ou du vernis a été le pistolet à peinture (aérographe ou *airbrush*). Inventé à la fin du XIX^{ème} siècle (plusieurs brevets existent, dont un déposé en 1893 par un aquarelliste américain du nom de Charles L. Burdick), cet outil a longtemps servi à la retouche photographique et aux différents domaines de l'art commercial (en particulier les affiches). Son usage se répand dans les années 1960 chez les artistes du Pop Art, sur la Côte Ouest des Etats-Unis avec le carrossier Von Dutch et les artistes de la tendance *Finish Fetish*, ainsi qu'au sein du courant hyperréaliste.

Son emploi permet d'éviter la « touche » et la gestualité. La peinture peut être réalisée par l'artiste avec la même méticulosité que celle d'une carrosserie de voiture, comparaison particulièrement significative en Californie (Billy Al Bengston, Judy Chicago). Ce procédé qui implique un geste régulier, voire « standardisé », une

distance physique entre le peintre et l'œuvre, correspond parfaitement à la recherche de nombreux artistes cherchant à parvenir à une plus grande distanciation vis-à-vis du geste créateur. D'autres procédés, ainsi que les « contraintes » que les artistes s'imposent afin de neutraliser le geste et d'éviter tout pathos expressif, sont à l'origine des œuvres présentées lors de *Systemic Painting*, qui se déroule parallèlement à *Primary Structures* et privilégie cette approche plutôt conceptuelle de la peinture.

Au milieu des années 1960 en effet, nombreux sont les artistes qui ont alors recours à des assistants pour fabriquer les supports, appliquer la peinture, voire fabriquer l'œuvre dans sa totalité. Pourtant, l'introduction de ces nouveaux matériaux et procédés ne va pas, au départ, sans susciter quelques résistances et des critiques. Citons l'exemple d'Alexander Liberman, surtout connu pour son activité de photographe et les fonctions de responsable éditorial chez Conde Nast Publications à partir de 1962, mais également peintre et sculpteur. Liberman — qui emploie des assistants depuis le début des années 1950 — se voit critiqué, à l'occasion d'une discussion entre artistes, organisée en 1960 par l'historien de l'art Robert Goldwater¹²⁷⁶, au motif qu'il réalise des tableaux en forme de tondos, en utilisant des supports en acier, et surtout en déléguant l'application de la peinture, un émail industriel utilisé pour peindre les portes de réfrigérateurs. Seul Frank Stella prend sa défense, non sans une pointe d'ironie, arguant du fait que ces tondos étaient les meilleures peintures que Liberman aie jamais peintes :

« C'est un bon peintre, lorsqu'il ne peint pas. »¹²⁷⁷

¹²⁷⁶ *Art 60*, discussion publique portant sur l'art contemporain, organisée par Robert Goldwater, New York University, 21 avril 1960, New York. Y participent des artistes encore peu connus en dehors des cercles spécialisés du monde de l'art : Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Mallery, Louise Nevelson, Richard Stankiewicz, et Frank Stella. Alexander Liberman ne figure pas parmi les participants. Cf. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996, p. 114.

¹²⁷⁷ « He's a good painter when he doesn't paint », Frank Stella, cité par Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996, p. 114. Stella voit en outre en Liberman une forme d'artiste exécutif (« executive artist ») et ajoute qu'il emploierait lui-même avec plaisir des moyens mécaniques pour peindre ses tableaux. Quelques années plus tard, vers 1965, Stella a recours à des rubans adhésifs de masquage pour la réalisation de ses *Striped Paintings*, et commence à employer des assistants pour exécuter la tâche d'application de la peinture de la série de *Irregular Polygons*.

Entretiens, la création artistique a été caractérisée par une radicale évolution des valeurs : en 1950, triomphe l'exaltation de l'individualité et de la responsabilité de l'artiste, dont la touche, le geste et le style personnel sont les signes révélateurs. Au cours des années 1960, on assiste à un essor technologique et commercial sans précédent aux Etats-Unis. Ce phénomène s'accompagne de la promotion d'un mode de vie basé sur la consommation : l'individu se réalise à travers le succès de ce qu'il entreprend et de ce qu'il possède et consomme. Le succès du modèle industriel et commercial américain repose sur une production standardisée à grande échelle à laquelle rien n'échappe — vêtements, électroménager, automobile, nourriture, pavillons de banlieue... —, et un mode de distribution massif amplifié par la publicité. Cette période est en même temps marquée par la Guerre Froide et la Conquête spatiale. Dans ce contexte, l'évolution des valeurs attachées à l'art repose aussi sur un substrat idéologique et technophilique, dont témoigne l'identification — bien souvent abusive lorsqu'on examine leur réalité matérielle — de certaines œuvres à un art de « l'ère spatiale » (Space Age), comme les sculptures réalisées au cours de la seconde moitié des années 1960 par Robert Grosvenor. Celles-ci sont pourtant fabriquées en bois sur structure métallique, et recouvertes de résine et de peinture métallisée. Les grandes sculptures de Ronald Bladen sont perçues de la même manière, alors qu'il s'agit de constructions de contreplaqué reposant sur une structure bien plus proche de celles des constructions des pionniers de l'Ouest américain (le « ballon frame » qui a permis l'édification des nombreuses villes-champignons au cours de la Ruée vers l'Or).

Les procédés employés par les représentants de la tendance Pop comme par ceux de la tendance Minimal sont en réalité souvent empiriques, et la production se maintient à une très petite échelle. Enfin, le développement de l'usage des métaux et la fabrication des œuvres en usine relie davantage les artistes aux technologies de la Révolution industrielle qu'à celles de la Conquête spatiale. Mais les œuvres qui en résultent — plus particulièrement dans le champ du Minimal Art — prennent souvent l'apparence d'objets profilés, hautement sophistiqués, qui contribuent à l'ambivalence de leur signification et de leur position par rapport à l'idéologie dominante américaine du moment.

L'un des principaux biais par lequel les artistes se rapprochent le plus des techniques contemporaines de production, c'est lorsqu'ils emploient les matières

plastiques et les techniques industrielles de transformation, et qu'ils envisagent parfois, par ce biais, la possibilité d'une production artistique de masse. Trois cas particuliers méritent d'être examinés plus en détail : Les Levine, Tom Wesselmann et Craig Kauffman.

A1) Plasticité des matières plastiques : trois exemples

A1.a) Les Levine

Nous disposons de relativement peu d'éléments textuels concernant la production de Les Levine des cours des années 1960 : l'essentiel des publications concernent surtout ses recherches expérimentales ultérieures dans le champ de la vidéo-installation — recherches pour lesquelles il est d'ailleurs davantage connu que pour les reliefs et environnements du début des années 1960.

Originaire de Dublin (né en 1935), Levine poursuit ses études d'art à Toronto en 1958, où il vit avant son installation à New York en 1964. Dans tous les projets qu'il entreprend à partir de 1961, il semble s'ingénier à systématiquement n'employer que des matériaux non artistiques, évitant la peinture autant que les formes conventionnelles de la sculpture. En 1961, son exposition à la Mirvish Gallery de Toronto consiste en un environnement, intitulé *Silver Environment*, fait d'objets ordinaires et de meubles enveloppés dans ce qui ressemble à une toile synthétique et élastique, de couleur argentée. La tension qu'il fait subir à la toile ne laisse deviner que les parties les plus saillantes des objets enveloppés.

En 1963-64, il réalise plusieurs reliefs (*Sculpture*, 1963 ; *Plug Assist*, 1964) selon un processus exploitant le même principe que la toile extensible de *Silver Environment*. Mais le matériau employé cette fois est une feuille de matière plastique opaque, blanche ou colorée, dont le format rectangulaire est préservé dans l'œuvre finale, qui ressemble à un tableau en très haut-relief. Levine utilise le même type d'objets que dans son environnement de 1961 (chaise, table...), dont il saisit l'empreinte dans le

plastique par un procédé de thermoformage sous vide. Le résultat oscille, selon l'objet moulé, entre *Pop* et abstraction minimaliste.

En 1965, il réalise une pièce de dimensions beaucoup plus importantes, *Star Machine*, utilisant cette fois de grandes feuilles de Plexiglas transparent, thermoformées par soufflage de façon à obtenir deux grandes parois en forme de demi-bulle. Montées symétriquement sur une fine structure métallique, ces deux parois ménagent un espace entre elles, suffisamment large pour que le spectateur y pénètre et perçoive son environnement à travers les déformations et reflets générés par le Plexiglas courbé.

Entre 1967 et 1969, Les Levine participe à de nombreuses expositions, personnelles et collectives, aux États-Unis comme au Canada¹²⁷⁸. C'est à cet époque qu'il entreprend le projet qui, avec un parfum de scandale, lui assure simultanément une visibilité accrue et une certaine inimitié de la part du monde de l'art. Levine intitule son projet *Disposables* (1967). Exposé en 1967 à l'Isaacs Gallery (Toronto), celui-ci consiste en un très grand nombre de reliefs de petites dimensions, en polystyrène coloré thermoformé. Ces reliefs de format carré présentent un motif central simple (cercle ou ovale, triangle ou carré incliné...). Comme le montrent les quelques vues de l'exposition, ils peuvent être associés, par couleur et par motif, de façon à composer de grands reliefs muraux — voire de véritables environnements. Levine a conçu ces reliefs comme des multiples à tirage illimité, vendus cinq dollars pièce, et revendique leur caractère d'art « jetable », comme l'illustre une des photographies accompagnant l'article que David Bourdon lui consacre en 1969 dans le magazine *Life*, dans laquelle l'artiste déchire de ses propres mains un exemplaire de l'un de ces reliefs. Nous n'avons pas pu déterminer le nombre d'exemplaires effectivement fabriqués, mais les vues de l'exposition, ainsi que les propos de l'artiste et les commentaires des critiques, incitent à penser qu'il s'agit peut-être là d'un exemple rare d'art vraiment « produit en masse ». Ce qui, dès le début, fascine Levine dans les matières plastiques et les procédés de thermoformage, c'est qu'ils permettent de produire des œuvres d'art sans que l'artiste aie besoin d'y mettre la main. Cet aspect du travail de Levine semble tout particulièrement avoir frappé David Bourdon, qui le

¹²⁷⁸ Notamment *Contemporary American Sculpture. Selection 2*, The Howard and Jean Lipman Foundation and The Whitney Museum of American Art, New York, 15 avril – 5 mai 1969.

décrit comme un artiste prolifique, mais qui garde toujours son calme et « les mains dans ses poches » :

« C'est parce qu'il ne fabrique aucune de ses œuvres à la main. Au lieu de cela, il téléphone pour passer commande à une usine de plastique, une imprimerie ou à une compagnie fournissant des équipements de télévision, et il ne voit pas le produit artistique final avant que celui-ci ne lui soit livré. »¹²⁷⁹

1967 est aussi l'année où Levine développe le principe d'installations de plus grandes dimensions (*Mini Star* et *All Star Cast* (installé devant le Time Life Building, New York), 1967 ; *Black Star* et *The Clean Machine*, 1968). *All Star Cast*, tout comme *Star Garden* (1967, installé dans le jardin de sculptures du Museum of Modern Art, New York) sont des dispositifs destinés à être traversés par le public. Celui-ci peut alors percevoir différemment son environnement, qui subit les reflets et déformations optiques provoquées par le Plexiglas — on peut aussi penser que ces « corridors » de plastique modifient la perception des sons ambiants. Les spectateurs eux-mêmes deviennent partie intégrante de l'œuvre, étant perçus par les autres en même temps qu'ils les perçoivent.

S'il continue de produire des pièces en plastique et Plexiglas thermoformé l'année suivante, comme *Body Color* (1969), un autre « corridor » réalisé cette fois en Plexiglas coloré, c'est un autre aspect de son travail qui commence alors à prendre le pas sur la production d'objets. En effet, depuis le milieu des années 1960, Les Levine fait partie, aux côtés de Nam June Paik, des artistes qui développent un travail de recherche dans le champ de la télévision et de la vidéo. Ainsi en 1968, Levine présente une installation vidéo : il s'agit d'une salle dont le plafond est tendus de câbles (électrifiés, semble-t-il), et équipée de caméras vidéo et de moniteurs fonctionnant en circuit fermé, diffusant en temps réel les images des visiteurs et leur

¹²⁷⁹ « That's because he makes none of his art by hand. Instead, he telephones his order to a plastics plant, a print firm or a television equipment supply company, and doesn't see the final art product until it's delivered. » David Bourdon, « The Plastic Arts' Biggest Bubble. Les Levine Bursts with Elusive Ideas — and Ego », *Life*, vol. 67, n°8, 22 août 1969, p. 62-67 (extrait p. 65). Source internet : http://books.google.fr/books?id=lkwEAAAAMBAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=les-levine-disposables&source=bl&ots=tDrmmasTQo&sig=W_xNLny6BO1_JUnlctfn-i-Tu3o&hl=fr&ei=GUNRTtmkEofNhAfNipX9Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CHEQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=true (consulté le 21 août 2011).

comportement — préfigurant certains aspects des œuvres ultérieures de Bruce Nauman et Dan Graham.

Une œuvre comme *Contact* (1969) opère la jonction entre les reliefs en plastique et les « corridors » de Plexiglas d'une part, et les expérimentations vidéo d'autre part. Il s'agit d'une « bulle » de Plexiglas transparent mais teinté, derrière laquelle sont installés neuf moniteurs reliés en circuit fermé à autant de caméras placées autour de la pièce. Le spectateur observant *Contact* y voit non seulement son reflet déformé par la courbure du Plexiglas, mais aussi son image démultipliée, sous des angles différents, dans chacun des moniteurs.

L'évolution du travail de Les Levine, à partir du début des années 1970, vers des dispositifs vidéo impliquant le spectateur au sein de l'espace d'exposition, apporte un éclairage rétrospectif sur les enjeux des *Disposables* et des sculptures — environnements faites de « bulles » de Plexiglas. Pour David Bourdon, Levine est un artiste « d'idées », comme Marcel Duchamp et Andy Warhol — c'est-à-dire qu'il cherche à produire des objets, ou des situations, qui remettent en question la notion même de l'art :

« En fait, la plupart des artistes déteste tout simplement son travail et ses implications pour l'art en général. Même Warhol considère le travail de Levine inacceptable, inarticulé. « Eh bien, ce n'est juste rien, c'est juste du plastique ordinaire. »¹²⁸⁰

Toujours selon David Bourdon, la personne même de l'artiste faisait l'objet d'un certain désamour de la part des artistes new-yorkais : si cela est vrai, cela tient sans doute au fait que si Levine produit des multiples artistiques « en masse », il prend également en main la communication de son travail auprès de la presse — et, évidemment, il semble entretenir des relations privilégiées avec des compagnies industrielles, grâce auxquelles il obtient des moyens financiers et techniques. Au printemps 1969, Mickey Ruskin, le propriétaire du mythique Max's Kansas City Bar, point de rencontre des artistes new-yorkais de toutes générations, ouvre un nouveau restaurant. Il propose à Les Levine de lui donner son nom, en échange de 2500\$ de repas et d'une part des bénéfices (5%). Jouant avec humour des origines multiples de l'artiste, la carte du Levine's propose une cuisine irlando-judéo-canadienne. Mais

¹²⁸⁰ « As a matter of fact, most artists detest merely his work and its implications for art in general. Even Warhol considers Levine's work unacceptable, stammering. « Why, it's just nothing, it's just plain plastic ». » Andy Warhol cité par David Bourdon, « The Plastic Arts' Biggest Bubble. Les Levine Bursts with Elusive Ideas — and Ego », *Life*, vol. 67, n°8, 22 août 1969, p. 65.

ce n'est pas assez pour l'artiste, qui souhaite transformer le restaurant en environnement culinaire et vidéo, en installant un système de vidéo en circuit fermé à l'intérieur — chose qui, apparemment, provoque un premier désaccord avec le propriétaire. Le soir de la Saint Patrick, le restaurant ouvre ses portes, mais est en grande partie boudé par le milieu de l'art¹²⁸¹ — ironie quelque peu cruelle pour un artiste dont les œuvres visent avant tout à impliquer le public dans les dispositifs qu'il produit : vente en masse de multiples, corridors optiques ou installations vidéos.

Dans un entretien avec Davidson Gigliotti, Levine évoque à la fois les origines des *Disposables* et la relation que ces multiples entretiennent avec son travail en vidéo :

« Je suis né à Dublin, et j'ai vécu pendant sept ans au Canada avant de m'installer à New York. C'était le Pop Art, vous savez, le Pop Art était à son plus fort moment, c'était juste une sorte d'effacement de l'Expressionnisme Abstrait. Et les gens comme Warhol et Robert Indiana et tous les autres exposaient tout le temps. Et il m'a semblé que lorsque j'ai vu de la vidéo pour la première fois, je me suis juste rendu compte que la chose que j'avais faite, et qui était évidemment une sorte de signature de mon travail avant la vidéo, était quelque chose appelé « art jetable », consistant en ces pièces simples que j'avais formé sous vide dans du Polystyrène, que je leur montrais par milliers dans des galeries, et qui étaient vendus pour cinq dollars ou quelque chose comme ça. »¹²⁸²

L'intérêt de Levine pour le plastique et le processus de thermoformage ne repose pas, contrairement à ce que nous allons voir chez Tom Wesselmann et Craig Kauffman, sur un intérêt envers le type de forme et de couleur qu'ils permettent d'obtenir :

¹²⁸¹ David Bourdon, « The Plastic Arts' Biggest Bubble. Les Levine Bursts with Elusive Ideas — and Ego », *Life*, vol. 67, n°8, 22 août 1969, p. 67.

¹²⁸² « I was born in Dublin, and I lived in Canada for seven years before I came to New York. That was Pop Art, you know, Pop Art was sort of like in its hot moment, it was just sort of a erasing Abstract Expressionism. And people like Warhol and Robert Indiana and all those kinds of people were showing. And it just seemed to me that when I saw video for the first time I just realized that the thing that I had done which was a pronouncedly signature aspect of my work before video was something called disposable art, in which I was vacuum-forming these simple pieces out of Styrofoam plastic and I was showing them in galleries by the thousands and they were selling for like five dollars or something. » Les Levine, « Interview by Davidson Gigliotti », 9 décembre 1999. Source : <http://davidsonfiles.org/LesLevineInterviewPart1.html> (consulté le 21 août 2011).

« Le premier concept radical de Levine, « l'art jetable », a conduit à la fabrication en série de modules en plastique bon marché, que les acheteurs peuvent arranger comme ils souhaitent. « La seule raison pour laquelle je me suis investi dans le plastique est qu'il me permettait d'utiliser des techniques très sophistiquées dans la fabrication. Comment c'était fabriqué m'intéressait, le fait de pouvoir travailler avec sans devoir y mettre la main. »

À partir de là, Levine en est arrivé aux environnements jetables, qu'il appelle « des endroits ». Les « endroits » de Levine ne deviennent pas de l'art qu'une fois qu'ils incorporent le participant, dont les réponses sont nécessaires pour « activer l'espace » et « créer » l'œuvre d'art. « Ce que je cherche est une réaction physique, dit Levine, pas des problèmes visuels. Nous avons été sursaturés d'idées visuelles ». »¹²⁸³

Levine ne porte finalement que peu d'intérêt aux objets qu'il fait fabriquer : il n'en conçoit pas de prototype, ne s'implique en aucune manière dans le processus industriel, considère ces *Disposables* comme des objets équivalents, interchangeables — presque des objets « relationnels », dont la présence matérielle, réduite au minimum, n'importe que dans la mesure où c'est sur elle que se fonde l'échange, sous la forme d'une transaction commerciale ordinaire :

« Il me semblait que les médias, en soi, ou la vidéo en particulier sont des espèces d'immatériels, et dans le fait que c'est immatériel, cela tient compte de beaucoup plus d'interaction avec la conscience que quelque chose qui a un corps. Comme une peinture, une sculpture ou un objet possède un corps. »¹²⁸⁴

¹²⁸³ « Levine's first radical concept, the « disposable art », led to the mass production of cheap plastic modules that purchasers can arrange as they wish. « The only reason I got involved with plastic was because it allowed me to use very sophisticated techniques in fabrication. How it was fabricated was what interested me, the fact you could work with it without having to touch it by hand. » From that, Levine went on disposable environments, which he calls « places ». Levine's « places » don't become art until they incorporate the participant, whose responses are necessary to « activate the space » and « create » the work of art. « What I'm after is physical reaction, » says Levine, « not visual concern. We've been oversaturated with visual ideas ». » David Bourdon, « The Plastic Arts' Biggest Bubble. Les Levine Bursts with Elusive Ideas — and Ego », *Life*, vol. 67, n°8, 22 août 1969, p. 65-66.

¹²⁸⁴ « It seemed to me that media, per se, or video in particular is sort of bodiless, and in the fact that it is bodiless it allows for a lot more interaction with the consciousness than something which has a body. Like a painting or sculpture or an object has a body. » Les Levine, « Interview by Davidson Gigliotti », 9 décembre 1999. Source : <http://davidsonfiles.org/LesLevineInterviewPart1.html> (consulté le 21 août 2011).

Ce qui intéresse Levine dans le matériau et le processus industriel, ce ne sont pas les qualités esthétiques des objets qui en sont issus, c'est la possibilité de reproduction et de diffusion en masse. Les objets fabriqués ne sont que les vecteurs d'un échange, d'une interaction avec le spectateur, qui sont les vrais enjeux des *Disposables*. Aussi préfigurent-ils, comme les sculptures pénétrables en Plexiglas interceptant l'image déformée des spectateurs, les dispositifs vidéos ultérieurs.

A1.b) Tom Wesselmann

L'attitude de Tom Wesselmann vis-à-vis des possibilités offertes par les matières plastiques et leurs propriétés spécifiques est aux antipodes de celle de Les Levine, bien qu'il utilise les mêmes types de matières plastiques (essentiellement le Plexiglas), les mêmes procédés (thermoformage sous vide et thermoformage par soufflage), et qu'il fait peut-être appel aux mêmes fabricants des environs de New York.

En 1964, Tom Wesselmann entame un ensemble d'œuvres en plastique thermoformé d'une importance significative au sein de son œuvre¹²⁸⁵. Les sujets abordés par ces pièces sont ceux que l'on retrouve par ailleurs dans ses autres œuvres, un genre de *combine-painting* incluant des objets en trois dimensions à l'espace pictural, sur un mode fort différent de celui adopté par Rauschenberg : chez Tom Wesselmann, la conception spatiale est héritière de Matisse, non de Schwitters. On retrouve donc, dans les *Plastic Works*, les genres « classiques » de la peinture — paysage, nature morte, scènes d'intérieur, nus — revisités par la stylisation graphique et la vive polychromie caractéristiques de l'œuvre de Wesselmann, auxquelles la facture lisse et brillante du plastique confèrent encore plus d'impact. Dès 1962, dans *Still Life #19*, Wesselmann intègre à son œuvre un élément tridimensionnel en plastique coloré :

¹²⁸⁵ Ces œuvres ont fait l'objet d'une exposition et d'une publication récente : *Tom Wesselmann. Plastic Works* (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York. Je remercie Jeffrey Sturges (Tom Wesselman Estate) d'avoir porté cette information à ma connaissance, de m'avoir adressé une version pdf de la brochure publiée à l'occasion de cette exposition, et d'avoir transmis mes questions à Brian Kenny, qui a eu la gentillesse d'y apporter des réponses rapides et précises.

« ... une miche de pain en trois dimensions¹²⁸⁶, réplique publicitaire, qu'il avait achetée dans une boulangerie de Cincinnati lors d'un de ses passages dans sa ville natale. Cette violente intrusion dans l'espace réel donne une conclusion logique à la stratification des objets implicite à la superposition des autres éléments de collage. Lors de son passage à Cincinnati, il avait fait le tour des compagnies locales demandant si elles disposaient d'objets de ce type, comme par exemple des présentoirs publicitaires pour de la bière ou des boissons gazeuses. La miche de pain tridimensionnelle, raccourcie pour sublimer sa présence physique, fut le point de départ d'un nouveau travail en trois dimensions. »¹²⁸⁷

Au cours des deux années qui suivent, les œuvres de Wesselmann témoignent de la poursuite de cette recherche d'intégration d'éléments « réels » au sein d'un espace pictural toujours respectueux de la forme conventionnel du tableau : un tapis, une table dans *Great American Nude #48* (1963) ; un téléviseur en noir et blanc diffusant ses programmes dans plusieurs œuvres, dont *Still Life #31* (1963) ; une bouteille de soda *7 Up* et une orange sur une petite étagère en Formica dans *Still Life #49* (1964) ; une pendule donnant l'heure exacte et une radio en fonctionnement dans *Still Life #38* (1964)¹²⁸⁸. Dans le catalogue de l'exposition chez Sonnabend en 1966, Jean-Louis Ferrier écrit à propos des « natures mortes » de cette période :

« Ces différents objets sont toujours adossés à des panneaux rectangulaires qui évoquent aussi bien le fragment de paroi peinte qu'un tableau abstrait géométrique, selon une absolue ambiguïté. Ni leurs dimensions ni leur matière, d'autre part, ne correspondent vraiment. L'orange est gigantesque ; le bouteille de bière est un moulage de plastique opaque très mince donnant l'impression d'une excessive fragilité ; ici le poste de radio n'est qu'un objet postiche, ailleurs, il suffit d'en tourner les boutons pour qu'il se mette à fonctionner. Leur réalité devient illusoire ainsi qu'il

¹²⁸⁶ Il s'agit en fait d'un pain de mie industriel, dont trois tranches prédécoupées s'avachissent hors de l'emballage de cellophane ouvert portant la marque « Rubel's American Beauty ». Les autres objets de cette nature morte arborent aussi, pour la plupart, des marques déposées : Lipton Soup Mixes, bière Schmidt's, épicerie Del Monte, cigarettes Camel.

¹²⁸⁷ Marco Livingstone, « Telling It Like It Is », *Tom Wesselmann 1959-1993*, catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice, et autres lieux en Europe), Cantz Verlag, Ostfildern, 1994, p. 20-21.

¹²⁸⁸ Tom Wesselmann, *Still Life #38*, 1964. Collection Michael D. Abrams.

arrive au bâton qui se brise dès lors qu'on le plonge dans l'eau sans que la vue réussisse jamais à le recoller. »¹²⁸⁹

Ce qu'écrit Ferrier est révélateur du fait que l'enjeu de l'œuvre de Wesselmann ne vise pas la « transfiguration du banal » pour reprendre le titre du célèbre essai de Danto — transfiguration qui est le propre des œuvres s'inscrivant dans une logique héritière du *ready-made* duchampien. Du même coup, ses propos rejoignent les déclarations de l'artiste, méfiant dès qu'il s'agit d'assimiler son œuvre au mouvement « néo-dada » du Pop Art :

« Je n'aime pas les étiquettes en général, et moins encore celle de Pop Art en particulier, dans la mesure où elle exagère l'importance du matériau utilisé. Il semble effectivement qu'il existe une tendance à utiliser des matériaux et des sujets similaires, mais la manière différente dont ils sont traités va à l'encontre de toute intention de groupe. »¹²⁹⁰

À première vue, les reliefs en plastiques thermoformés de 1964, lisse, brillants, colorés, semblent contredire l'attitude distanciée de l'artiste vis-à-vis du Pop Art : après tout, ce sont des images efficaces, parfois volontairement racoleuses en dépit de leur stylisation ; et surtout, elles sont fabriquées par des moyens industriels, dans le matériau qui incarne sans doute le plus les « années pop » : le plastique. En revanche, à la différence d'autres artistes identifiés à la tendance pop, Wesselmann élimine rapidement, dès les tableaux-collages de 1963-64, toute référence à des marques déposées, et procède à une simplification du dessin visant à toucher « l'essence des objets » :

« Une radio n'était plus une vraie radio en fonctionnement ni même une description réaliste d'une radio, mais l'image concentrée d'une radio. Cette simplification créait une image étonnamment puissante, d'une intense présence visuelle. »¹²⁹¹

¹²⁸⁹ Jean-Louis Ferrier in *Tom Wesselmann*, brochure de l'exposition, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1966 (non paginé).

¹²⁹⁰ Gene R. Swenson, « What is Pop Art ? », *Art News*, série d'entretiens publiés en novembre 1963 et février 1964. Traduction in Marco Livingstone, « Telling It Like It Is », *Tom Wesselmann 1959-1993*, catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice, et autres lieux en Europe), Cantz Verlag, Ostfildern, 1994, p. 19-20.

¹²⁹¹ « A radio was no longer a real working radio or even a realistic depiction of a radio, but the concentrated image of radio. This simplification created surprisingly powerful image with extreme visual presence. » Kate Wesselmann, « Plastic Works », in *Tom Wesselmann. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 1.

Ce processus de simplification et de « concentration » de l'image des objets est contemporain de la découverte par Wesselmann des procédés industriels de mise en forme des matières plastiques, qui est à l'origine de la série des *Plastic Works*, entamée en 1964 et poursuivie tout au long de la décennie¹²⁹². Dans un texte autobiographique écrit sous le pseudonyme de Slim Stealingworth, Wesselmann évoque le caractère décisif de cette « rencontre » avec les possibilités du plastique :

« Ce nouveau changement s'est accéléré avec une visite à un fabricant d'accessoires de vitrines en plastique de Brooklyn, un endroit où l'on faisait des objets décoratifs bon marché, en trois dimensions, par exemple un grand crayon en relief pour aider à vendre des fournitures scolaires. Wesselmann avait *déjà* réalisé lui-même quelques objets formés sous vide — de grandes radios et des moitiés d'oranges en plastique obtenus à partir de moules en bois que son menuisier et lui fabriquaient. Mais il rapporta chez lui, parmi d'autres choses, ce qu'il considérait comme une banale grosse pomme rouge de plastique en relief. Quand il la plaça sur une étagère devant un fond blanc, elle avait une présence si visuellement intense qu'il en fut stupéfié. Il venait de commencer quelques natures mortes avec à la fois des objets plats et des objets en trois dimensions posés sur une étagère en Formica, mais ceci fut vraiment la première prise de conscience visuelle du potentiel de l'idée. La forme résultante était l'isolement de quelques objets surdimensionnés choisis, sur une étagère surdimensionnée, en Formica. Ces natures mortes sur étagère mettent l'accent sur la version la plus physiquement intense de l'objet. Les éléments sont un compromis entre le réel et la simplification excessive — pour obtenir la présence visuelle maximale tout en conservant toujours un peu du sens de la réalité. Le mode de présentation et de visibilité du travail est devenu plus déterminant dans ces œuvres. »¹²⁹³

¹²⁹² Un autre événement a sans doute contribué à l'excitation provoquée par la découverte de ces procédés industriels : Oldenburg raconte en effet avoir, à son retour de Californie en 1964, offert un exemplaire de *California Ray Guns*, les petits reliefs en plastique qu'il a réalisés là-bas grâce à la machine à thermoformer sous vide d'un inventeur local. Nous apportons des précisions sur ces œuvres plus loin dans notre développement.

¹²⁹³ « This new shift gained momentum with a visit to a Brooklyn plastic display manufacturer, a place making cheap, three-dimensional decorative objects, such as a big relief pencil to help sell school supplies. Wesselmann was *already* having some objects custom vacuum-formed — large radios and half oranges formed in plastic from wooden molds he and his carpenter made. But he took home, among other things, what he regarded as a big, corny, red plastic relief apple. When he placed it on a shelf with a white background, it had such a visually intense presence to him that he felt staggered. He

Les précisions que nous a apportées Brian Kenny confirment l'intérêt soudain de Wesselmann pour ces reliefs en plastiques ready-made, et montrent comment leur importance grandissante au sein des compositions toujours picturales participent, d'une part, des recherches de simplification graphique de cette période, et d'autre part du processus aboutissant à la production par Wesselmann de ses propres reliefs, plutôt qu'à l'emploi de reliefs ready-made :

« Les premiers collages de Tom demeuraient relativement plats. À partir de 1962, il a commencé à incorporer des reliefs en plastique comme ceux que l'on trouve dans les supermarchés, comme du maïs au beurre (*Still Life #24*, 1962), du pain (*Still Life #19*, 1962), un steak (*Still Life #15*, 1962 et *Little Still Life #8*, 1963). Il était possible d'en acheter à Brooklyn auprès du fabricant d'accessoires en plastique mentionné précédemment. Ça a mené à l'emploi d'autres objets fixés aux œuvres, comme des portes de réfrigérateur (*Still Life #20*, 1963), ou des radios (*Still Life #38* et *Still Life #39*, datant toutes les deux de 1964). Mais la suivante, *Still Life #40*, était allégée ; un retour aux natures mortes simples d'une époque légèrement antérieure, mais avec une étagère garnie d'objets en trois dimensions. Les œuvres étaient presque minimales à la fin de 1964, avec *Still Life #45*, qui comportait un relief en plastique d'une dinde rôtie entière remplissant presque la moitié de la peinture. Tom s'interrogeait à l'époque sur le recours à un fabricant d'enseignes lumineuses pour créer les œuvres en relief et les éclairer de l'intérieur. La première d'entre elles, *Still Life #46*, comportait simplement une pomme et une radio sur une étagère, avec de simples lignes bleues représentant du carrelage à l'arrière-plan. Il la réalisa avec Mid-Island Sign Company, Long Island (New York), et apprécia travailler avec le plastique formé sous vide car cela ouvrait de nouvelles possibilités pour son travail. Au cours de l'année suivante, qu'il travaille sur panneau ou avec du plastique moulé, la série des *Still Life* est restée très simple, avec seulement deux objets sur une étagère ordinaire. Dans le même laps de temps, les nus de Tom sont devenus plus simples, presque minimaux, avec moins d'objets autour d'eux, mais le plastique formé sous

had just begun some still lifes with both flat and dimensional objects placed on a formica shelf, but this was really the first visual realization of the idea's potential. The resultant form was the isolation of a few select, oversize objects on an oversize formica shelf. These shelf still lifes place the emphasis on the most physically intense version of the object. The elements compromise the real and the overly simplified — to get maximum visual presence and still retain some sense of realness. The sitting and looking mode of working became more crucial in these works. » in *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 1. Ce texte est paru à l'origine in Slim Stealingworth, *Tom Wesselmann*, Abbeville Press, New York, 1980.

vide n'a pas été utilisé pour les figures avant 1965. En 1965 on lui a demandé de faire deux reliefs multiples pour Phillip Morris Company, et il a employé un fabricant de plastique à New York pour les produire. The Knickerbocker Machine and Foundry est devenu le principal fabricant pour un certain nombre d'éditeurs de multiples artistiques, dans la mesure où un certain nombre d'artistes désiraient utiliser ce nouveau médium. (...) Tom utilisait déjà des objets *ready-made* en plastique au moment où il simplifiait les compositions, mais il faisait ces deux choses à la même époque. Les compositions plus simples se prêtaient mieux au processus de récréation en plastique formé sous vide. Tom n'a pas dû changer son style pour l'accommoder au médium dans lequel il travaillait, mais les deux aspects convergeaient d'eux-mêmes. »¹²⁹⁴

L'une des caractéristiques remarquables des *Plastic Reliefs* de Wesselmann est le fait qu'en dépit de leur matériau et de leur mode de fabrication industriel, il s'agit pour

¹²⁹⁴ « Tom's earliest collages remained relatively flat. Starting in 1962 he began incorporating plastic reliefs like the ones that could be found in a supermarket, including buttered corn (*Still Life #24*, 1962), bread (*Still Life #19*, 1962) and steak (*Still Life #15*, 1962 and *Little Still Life #8*, 1963). These could be bought at the plastic display manufacturer in Brooklyn as mentioned earlier. This led to the use of other objects attached to the works, like refrigerator doors (*Still Life #20*, 1963), or radios (*Still Life #38*, and *Still Life #39*, both from 1964). But the next, *Still Life #40* was pared-down ; a return to the simple still-life works of a slightly earlier time, but with a shelf of 3-dimensional objects. The works were almost minimal by late 1964, when *Still Life #45* had a plastic relief of a whole roasted turkey filling almost half of the painting. By then Tom was wondering about using a maker of illuminated signs to create the relief works, and lighting them from inside. The first of these, *Still Life #46* was simply one apple and a radio on a shelf, with simple blue lines depicting a tiled background. He did this with Mid-Island Sign Company from Long Island, NY, and liked working with vacuum-form plastic as it opened-up new possibilities for his work. For the next year, whether working on panel or in molded plastic, the *Still Life* series remained very simple with only 2 objects on a simple shelf. On the same timeline, Tom's nudes became simpler, almost minimal, with fewer objects around them, but the vacuum-formed plastic wasn't used in the figures until 1965. In 1965 he was asked to do two multiple reliefs for Phillip Morris Company and used a plastic fabricator in New York City to produce them. The Knickerbocker Machine and Foundry became the principal fabricator for a number of art edition publishers, as a number of artists were eager to use this new medium. (...) Tom was already using plastic relief ready-made objects by the time he simplified the compositions, but did both contemporaneously. The simpler compositions better lent themselves to being recreated in vacuum-form plastic. Tom didn't have to change his style to accommodate a medium he was working in, but the two aspects converged on their own accord. » Brian Kenny (The Tom Wesselmann Estate, New York), email du 14 juin 2011.

la plupart de pièces uniques, ou de multiples en très petites séries — à deux ou trois exceptions près.

Le premier exemple d'expérimentation de Wesselmann en matière de multiples est fourni par *Still Life #46* (1964)¹²⁹⁵. Cette pièce est particulièrement importante, à double titre : d'abord parce qu'elle illustre le processus de simplification et de stylisation engagé par Wesselmann ; ensuite parce qu'elle fait partie d'un ensemble de cinq exemplaires — le premier cas de multiple dans l'œuvre chez l'artiste. Inspiré par l'impact visuel, fort et direct, d'une enseigne de station service rétro-éclairée, *Still Life #46* est fabriqué à la manière de ce type d'enseigne, par un processus de thermoformage sous vide d'une feuille de plastique. Le relief est obtenu grâce à un moule exécuté à partir de la fameuse pomme en plastique rouge qui a tant stimulé le regard de Wesselmann, et d'éléments en bois fabriqués par selon les instructions de l'artiste par son menuisier Frank Keyser.

« À partir de ces éléments assemblés fut fabriqué une matrice en plâtre, sur laquelle la pièce fut moulée sous vide. L'image fut peinte dessus à l'usine, par un expert en peinture au pistolet pour les éclairages, un processus exigeant un équipement bien

¹²⁹⁵ Tom Wesselmann, *Still Life #46*, 1964 (plexiglas thermoformé et peint, caisson lumineux ; 118,1 x 147,3 x 12,7 cm. ; édition de 5 exemplaires). L'œuvre figure ainsi dans la brochure de l'exposition *Tom Wesselmann*, Dayton's Gallery 12, Minneapolis (Minn.) et Museum of Contemporary Art, Chicago (Ill.), 1968. En revanche, dans le catalogue *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, elle (ou une autre, très semblable) figure sous le titre *Still Life #54*, 1964 (plastique Uvex, peinture Grip-flex ; 114,3 x 147,3 x 12,7 cm. ; édition de 3 exemplaires, fabriqués par Mid Island Sign Corporation, North Lindenhurst, Long Island, New York). S'agit-il de la même œuvre ? La dimension donnée pour la largeur, le numéro d'ordre ainsi que le nombre d'exemplaires différents permettent le doute ; mais il est possible que l'artiste ait fait une erreur lorsqu'il a fait mention de l'œuvre dans son texte, ou encore que le titre et le nombre d'exemplaires aient finalement été modifiés. L'œuvre figure encore dans les collections du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne-Métropole, sous le titre *Illuminated Still Life*, 1964, avec des dimensions différentes, comprenant peut-être celles de l'encadrement (Plexiglas moulé, installation électrique, néon ; 122 x 152 x 19 cm. ; achat à la Galerie Ileana Sonnabend (Paris) en 1973. La notice ne mentionne pas s'il s'agit d'un exemplaire d'une édition en particulier.

Source : <http://st-etienne.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=steti&qs=1>

Les couleurs de l'œuvre du Musée de Saint-Etienne sont plus intenses, et la partie supérieure et plus orange que jaune (contrairement à la reproduction de l'œuvre dans le catalogue *Plastic Works*). Il semble néanmoins chaque fois s'agir d'un exemplaire de la même œuvre. L'absence de véritable éditeur de ce « multiple » pourrait en partie expliquer la confusion.

plus sophistiqué que ce dont Wesselmann disposait. L'éclairage produisait une image intense, plus terriblement intense encore si l'on voyait la pièce éteinte puis allumée. »¹²⁹⁶

Le procédé de moulage sous vide que Wesselmann utilise alors est identique à celui employé par Oldenburg pour ses *California Ray Guns* : il implique la fabrication d'un relief original en plâtre, en bois, en argile ou en plastiline, sur lequel la feuille de polyuréthane ou de Plexiglas, ramollie par la chaleur, vient prendre forme et en épouser les reliefs grâce à un dispositif chassant l'air entre la matrice et le plastique. C'est de cette façon que sont fabriqués plusieurs reliefs de Wesselmann : *Great American Nude #75* (1965)¹²⁹⁷ par exemple, est tiré d'un moule comportant une partie en bois (l'arrière-plan avec l'étoile et le drapé) réalisé par Frank Keyser, et une partie en plastiline (le nu proprement dit) modelée par Wesselmann. Cette méthode impose à l'artiste de prendre des décisions préalables — des décisions concernant la forme finale du relief, c'est-à-dire des décisions de sculpteur, « et Wesselmann se sentait maladroit en tant que sculpteur »¹²⁹⁸. Aussi, dès 1965, il expérimente un procédé de moulage différent, qui lui permet de résoudre ce problème, tout en correspondant parfaitement au désir de simplification et de synthèse du dessin qu'il éprouve alors. Le premier exemple de relief en plastique réalisé selon ce nouveau

¹²⁹⁶ « From these assembled elements, a plaster mold was made from which the unit was vacuum-formed. The image was painted-on at the factory by an expert at spray painting for illumination, a process that requires much more sophisticated equipment than Wesselmann had. The illumination took an intense image and made it more intense-shockingly so, if one happens to see it turned off and then sees it turned on. » in *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 2. Ce texte est paru à l'origine in Slim Stealingworth, *Tom Wesselmann*, Abbeville Press, New York, 1980.

¹²⁹⁷ Tom Wesselmann, *Great American Nude #75*, 1965 (plastique Uvex thermoformé sous vide, peint à l'aérosol, avec éclairage intérieur ; 121,9 x 137,2 x 12,7 cm. ; édition de 4 exemplaires). La notice précise que la fabrication a été supervisée par Ted Benze chez Mid Island Sign Corporation, North Lindenhurst, New York. Le cinquième exemplaire n'a pas reçu de système d'éclairage et a par conséquent reçu le titre *Great American Nude #75A*. cf. *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 4.

¹²⁹⁸ « ... the artist had to make sculptural decisions. The nude had to be sculpted in clay, and Wesselmann felt awkward as a sculptor. », Slim Stealingworth, « Tom Wesselmann », Abbeville Press, New York, 1980. Reproduit in *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 2.

procédé est *Great American Nude #74* (1965)¹²⁹⁹. À la différence des moulages sous vide précédents, qui nécessitent la fabrication d'une matrice, *Great American Nude #74* est obtenu grâce à un procédé de moulage par soufflage :

« La différence pour l'artiste vaut la peine d'être signalée. Dans le thermoformage sous vide, un moule tridimensionnel complet doit être fabriqué (...). Dans le moulage par soufflage toutefois, l'artiste découpe simplement la forme désirée dans une surface plate et la feuille de plastique chauffée est aspirée par le trou jusqu'à n'importe quelle profondeur souhaitée. Wesselmann préférait de beaucoup le résultat, qu'il appelle une sorte de sentiment sculptural artificiel profilé, et trouvait que cela servait son utilisation de la troisième dimension pour intensifier l'expérience de la bidimensionnalité. »¹³⁰⁰

La notice de l'œuvre apporte des précisions sur la nature du procédé :

« La surface profilée a été obtenue en repoussant à basse pression le plastique non peint à travers un pochoir de contre-plaqué, par contraste avec la formage sous vide qui utilise plus de pression et nécessite un moule tridimensionnel. »¹³⁰¹

Les nus réalisés selon ce procédé peuvent être aisément reconnus, car le relief présentent une courbure constante, correspondant à l'action de la pression de l'air sur la surface de plastique ramollie par la chaleur. Certains de ces reliefs sont détournés, rompant avec le format conventionnel de la peinture pour se proposer une version figurative du *shaped canvas*. Dans *Great American Nude #74* et *Great*

¹²⁹⁹ Tom Wesselmann, *Great American Nude #74*, 1965 (Plexiglas thermoformé, peinture aérosol appliquée au verso du Plexiglas par l'artiste, qui a varié les couleurs de la chair et des cheveux ; 88,9 x 110,5 x 7,6 cm. ; édition de 12 exemplaires).

¹³⁰⁰ « The difference to the artist is worth noting. In vacuum-forming, a full three-dimensional mold must be made (...). In blow-molding, however, the artist simply cuts the desired shape out of a flat surface, and the heated plastic sheet is sucked through the hole to whatever depth is desired. Wesselmann much preferred the result, which he calls a kind of streamlined fake sculptural sense, and found it sympathetic to his use of the third dimension to intensify the two dimensional experience. » Slim Stealingworth, « Tom Wesselmann », Abbeville Press, New York, 1980. Reproduit in *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 2.

¹³⁰¹ « The contoured surface was made by forcing the unpainted plastic through a plywood stencil at low pressure, in contrast to vacuum-forming which uses more pressure and needs a three-dimensional mold. » *Tom Wesselman. Plastic Works*, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, p. 18.

American Nude #82 (1966)¹³⁰², il ne subsiste de la surface entourant le modèle qu'une étroite marge assurant le contact avec le mur — et contribuant, peut-être, à la rigidité de l'ensemble. Le principe du « *shaped relief* » est repris dans *Little Nude* (1966)¹³⁰³, mais il s'agit d'un relief thermoformé sous vide, et non par soufflage, comme en atteste la complexité des volumes. La « marge » a disparu, mais s'agissant là d'un relief de dimensions beaucoup plus réduites que les *Great American Nudes*, les problèmes de rigidité de la forme en plastique ne se posent pas. *Little Nude* fait partie des quelques reliefs en plastique ayant fait l'objet d'un tirage à un nombre important d'exemplaires, avec *Seascape (Foot)* (1967)¹³⁰⁴, car il s'agit dans les deux cas de multiples commandés à l'artiste, et bénéficiant d'une structure éditoriale (Tanglewood Press pour *Little Nude*) ou du soutien d'un groupe de souscripteurs (The Friends of Art, Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, pour *Seascape (Foot)*).

Un nombre significatif de reliefs (natures mortes, paysages ou nus) présente des dimensions importantes : près d'un mètre cinquante de large pour *Great American Nude #85*¹³⁰⁵ et *Seascape #10* (1966)¹³⁰⁶ ; deux mètres pour *Great American Nude #82*, probablement la réalisation la plus ambitieuse de Wesselmann en termes de dimensions. Plusieurs reliefs mesurent plus d'un mètre de haut ou de large, ce qui assimile davantage ces œuvres à des tableaux plutôt qu'à des objets. Cette ambition

¹³⁰² Tom Wesselmann, *Great American Nude #82*, 1966 (Plexiglas formé par soufflage, peinture aérosol ; 137,2 x 200,7 x 7,6 cm. ; fabrication supervisée par Dave Basanow chez The Knickerbocker Machine and Foundry ; peinture appliquée au verso du Plexiglas, par l'artiste, qui a introduit des variations dans les couleurs de la peau, des cheveux et des bas ; édition de 5 exemplaires.

¹³⁰³ *Little Nude*, 1966 (Plexiglas formé sous vide, peinture aérosol (trois couleurs) ; 19,4 x 19,4 x 2,5 cm. ; édition de 75 exemplaires ; fabrication supervisée par Dave Basanow chez The Knickerbocker Machine and Foundry). Il s'agit de la contribution de Tom Wesselmann à *Seven Objects in a Box*, édité en 1966 par Tanglewood Press, New York.

¹³⁰⁴ Tom Wesselmann, *Seascape (Foot)*, 1967 (Plexiglas formé sous vide et sérigraphié (trois couleurs) ; 36,2 x 33 x 1,7 cm. ; fabrication supervisée par Dave Basanow chez The Knickerbocker Machine and Foundry ; produit par The Friends of Art, Nelson Gallery – Atkins Museum, Kansas City ; édition de 101 exemplaires.

¹³⁰⁵ Tom Wesselmann, *Great American Nude #85*, 1966 (plastique moulé, peinture Gripflex ; 111 x 138 cm. ; exemplaire unique).

¹³⁰⁶ Tom Wesselmann, *Seascape #10*, 1966 (plastique moulé, peinture Gripflex ; 113 x 148,6 x 4,4 cm. (ovale) ; exemplaire unique).

explique peut-être le petit nombre d'exemplaires de chacun d'entre eux (douze au maximum, entre trois et cinq le plus souvent, ainsi que plusieurs pièces uniques). Plusieurs de ces reliefs, de format rectangulaire (mais aucun des *shaped reliefs*) sont montés sur des caissons lumineux en aluminium, semblables à ceux qui éclairent les enseignes commerciales (*Still Life #54* (1964) ; *Little Seascape #6* (1966)¹³⁰⁷). La peinture est appliquée au pistolet, au verso du Plexiglas, afin de préserver le brillant de la surface et d'intensifier la couleur, qui donne la sensation d'être « dans » le matériau. L'artiste lui-même se charge souvent de cette tâche, ce qui lui permet d'introduire des variations dans leurs couleurs et leurs associations — ce qui a pour conséquence de singulariser chaque exemplaire de ces multiples en petites séries.

A1.c) Craig Kauffman

Sur la Côte Ouest des Etats-Unis, en 1964 — en même temps que Wesselmann —, Craig Kauffman, l'un des représentants du « L.A. Look », réalise ses premières œuvres en Plexiglas thermoformé. Celles-ci sont caractéristiques de l'aspect expérimental qui sous-tend la démarche de Kauffman, telle que la décrit Robert McDonald :

« L'art est une activité humaine expérimentale, dont le but est la découverte de façons de fusionner des concepts et des fantasmes avec les nombreuses questions physiques dans le monde des matières. Kauffman a été un enquêteur, progressant de manière intellectuelle et expérimentale. »¹³⁰⁸

L'art de Kauffman est l'expression d'une recherche de fusion entre des formes organiques et architecturales, d'unification de la structure, de l'image et de la

¹³⁰⁷ Tom Wesselmann, *Little Seascape #6*, 1966 (plastique formé sous vide, peinture, caisson lumineux ; 40,6 x 30,5 x 10,2 cm. ; exemplaire unique).

¹³⁰⁸ « Art is an experimental human activity whose purpose is the discovery of ways to fuse concepts and fantasies with the many physical stuffs in the materials world. Kauffman has been an investigator, advancing intellectually and experientially. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 13.

couleur. La maîtrise du « métier » et du processus de fabrication est une condition essentielle de l'efficacité des effets qu'il cherche à produire. À l'arrière-plan de la sensibilité et de la formation de Craig Kauffman, Robert McDonald souligne l'importance du rôle joué par la lumière à Los Angeles — importance qui rejaillit sur les recherches des artistes : il s'agit d'une lumière « coupante », qui rend plus aigus les contours des objets, renforce l'intensité des couleurs, et confère un caractère globalement plus agressif aux formes et aux couleurs des objets qui y sont exposés. Toujours selon McDonald, la sensibilité des artistes californiens à la lumière (artificielle cette fois) est également nourrie par la proximité des industries cinématographiques et de la télévision¹³⁰⁹. Deux autres aspects du contexte californien revêtent une importance certaine chez Kauffman : la disponibilité des matières plastiques, en raison de l'abondance d'entreprises dans le domaine de la pétrochimie, et l'intérêt populaire pour la personnalisation automobile, qui entraîne le développement d'un marché de peintures et de pigments extraordinaires, ainsi que la possibilité de recevoir une excellente formation dans les techniques de peinture au pistolet pulvérisateur, ou aérographe¹³¹⁰.

Kauffman développe un intérêt précoce pour l'art, mais il est également doué pour les mathématiques, et manifeste un goût prononcé pour l'architecture et le design. Marqué par les œuvres de Matisse qu'il voit à Los Angeles au début des années 1950, il est initié à l'œuvre de Duchamp par son ancien camarade de classe Walter Hopps, futur fondateur de la Ferus Gallery à Los Angeles, qui occupera bientôt les fonctions successives de conservateur au Pasadena Museum of Art — où il organisera la rétrospective Duchamp de 1962 —, à la National Collection of Fine Arts, et de directeur de la Corcoran Gallery of Art.

Au cours des années 1950, Kauffman effectue de fréquents voyages à New York et en Europe. Ses peintures de la fin de la décennie sont encore marquées par un Expressionnisme Abstrait tardif, mais l'image y cède souvent la place à de larges

¹³⁰⁹ Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 14.

¹³¹⁰ L'artiste Judy Chicago a d'ailleurs suivi une formation technique de ce type — elle y était la seule femme.

zones de toile laissée vierge de tout pigment. Son style évolue alors vers une sorte d'abstraction mécano-biomorphique, sous tendue de connotations sexuelles par l'étroite imbrication des formes. Après une année passée à San Francisco (1958) et un séjour en Europe (1959-1961), Kauffman est de retour à Los Angeles, au moment où commence à émerger, notamment dans les œuvres de Ken Price et Billy Al Bengston, ce que l'on va appeler le L.A. Look, ou mouvement Finish Fetish¹³¹¹ :

« Le « look » du Sud de la Californie s'est incarné dans le terme « fetish finish », qui signifiait des surfaces sensuellement colorées, irréprochablement finies, dont la prédilection envers laquelle a été rapprochée de l'intérêt local pour la personnalisation d'automobiles et de motos, et aussi à la prospérité de la céramique en tant que forme d'art. Le « Fetish finish » implique un savoir-faire appliqué atteint par la concentration (et même l'obsession) dont résulte une production lente et limitée. Cela implique également un sens du détachement de l'œuvre, une approche distanciée (« cool ») de la fabrication de l'art »¹³¹²

Pour parvenir à cette distanciation, les artistes ont recours à des outils et des modes de fabrication industriels — notamment le pistolet pulvérisateur pour la peinture, dont l'utilisation est à rapprocher de la customisation automobile :

« Le pistolet à peinture permet à l'artiste d'exercer un remarquable contrôle sur ses pigments (une fois que la technique est maîtrisée), mais il retire aussi la « main » de l'artiste, et ses marques et coups de brosses particuliers, de la surface de l'œuvre d'art. »¹³¹³

¹³¹¹ Dans la littérature sur le sujet, on trouve indifféremment les expressions « Fetish Finish » et « Finish Fetish ». Nous avons choisi d'opter pour cette seconde formulation, sauf dans les traductions de texte où l'auteur a choisi « Fetish Finish ».

¹³¹² « The Southern California look was epitomized in the term « fetish finish », meaning sensuously colored, immaculately finished surfaces, the predilection for which was related to the local interest in customizing automobiles and motorcycles and also to the thriving of ceramics as an art form. Implied in « fetish finish » is diligent craftsmanship achieved through concentration (even fixation) resulting in a slow and limited production. Also implied is a sense of detachment from the work, a cool approach to art-making », Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 15.

¹³¹³ « The spray gun allows the artist remarkable control over his pigments (once the technique is mastered), but it also removes the artist's hand and his peculiar markings and brushings from the

À partir de 1962 donc, stimulé par l'agitation de la scène artistique de Los Angeles, Kauffman prend ses distances avec les moyens conventionnels de la peinture, et introduit des éléments en plastique et Plexiglas dans ses tableaux qui tendent ainsi à devenir des reliefs. La peinture est uniformément appliquée au verso du Plexiglas transparent, ce qui en préserve la brillance et les qualités réfléchissantes (*Gît le Couer, Tell Tale Heart (2nd Version)*, 1962-63 ; *Dee-Dee*, 1963). Les formes découpées dans le Plexiglas sont de plus en plus simples, plus mécaniques : cercles, ovales, barres droites aux extrémités recourbées et arrondies — qui a valu à ces pièces le surnom de *Hockey Stick Paintings*¹³¹⁴. Ce corpus d'œuvres inaugure l'usage du plastique dans l'œuvre de Craig Kauffman. C'est le recours à ce matériau qui le rattache, selon Barbara Rose, à la « Nouvelle Esthétique », spécifique à l'art des années 1960 :

« Parce que la nouvelle esthétique met l'accent sur les techniques et les matériaux industriels, les expérimentations du Bauhaus dans ce domaine viennent immédiatement à l'esprit. Mais l'intérêt envers les nouveaux matériaux et les nouvelles techniques est la seule chose que les jeunes Américains ont en commun avec Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, etc., et même sur ce point, ils ont davantage à faire avec Detroit qu'avec Dessau. »¹³¹⁵

Kauffman connaît le précédent historique constitué par les expérimentations des Constructivistes Russes, du Bauhaus et de De Stijl, et les œuvres d'artistes comme

surface of the work of art. », Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 15.

¹³¹⁴ Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 21.

¹³¹⁵ « Because the new aesthetic emphasizes industrial materials and techniques, Bauhaus experiments in these areas immediately come to mind. But the interest in new materials and techniques is the only thing the young American have in common with Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, etc. and even in this, they have more to do with Detroit than with Dessau. » Barbara Rose, *A New Aesthetic*, catalogue de l'exposition (6 mai – 25 juin 1967), Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., p. 14.

Naum Gabo et Laszlo Moholy-Nagy, mais stimulé par l'impact des enseignes commerciales de son environnement immédiat, le Californien emploie le plastique d'une autre manière et à une échelle différente. En effet, en 1964 se produit une avancée majeure dans l'art de Kauffman, avec l'expérimentation du processus industriel de thermoformage sous vide. Comme Wesselmann, il avait observé :

« ... les objets formés sous vide et les enseignes lumineuses en plastique dans des restaurants et d'autres types d'établissements commerciaux, et était suffisamment intrigué par les possibilités artistiques du matériau et du processus, qu'il s'est rendu dans les usines et discuté avec les ouvriers pour obtenir les réponses à ses questions. Pour autant que l'on sache, Kauffman a été le premier artiste à travailler de cette manière avec le plastique¹³¹⁶, c'est-à-dire utilisant une technique industrielle avec des formes qu'il avait personnellement conçues. »¹³¹⁷

Les reliefs de 1964-65¹³¹⁸, produits par thermoformage sous vide grâce aux moyens techniques de la société Planet Plastics (Paramount, Californie)¹³¹⁹, dérivent directement des images des œuvres précédentes (des barres et des formes ovoïdes). Grâce à l'application de peinture acrylique aux couleurs clinquantes, ces pièces possèdent l'impact des enseignes au néon qui les ont inspirées. En outre, Kauffman tire les conséquences du processus industriel grâce auquel ces reliefs sont fabriqués :

¹³¹⁶ En réalité, comme nous l'avons montré, les recherches de Kauffman sont contemporaines de celles de Wesselmann.

¹³¹⁷ « vacuum-formed objects and plastic electric signs in restaurants and other types of commercial establishments and was sufficiently intrigued by the possibilities of the material and process for art that he went to factories and talked to workers to learn the answers to his questions. As far as is known, Kauffman was the first artist to work in this manner with plastic, that is, using an industrial technique with his personally designed forms. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 25.

¹³¹⁸ Craig Kauffman, *Untitled*, 1965 (feuille d'acrylique thermoformée sous vide, peinture acrylique ; 119,7 x 88,9 cm.) ; *Untitled*, 1965 (laque acrylique sur Plexiglas thermoformé ; 121,9 x 91,4 cm.) Collection Vance E. Kondon, La Jolla, Californie.

¹³¹⁹ Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. 46, n°2, octobre 2007, p. 313.

« Avec cet ensemble de peintures, Kauffman commença à travailler en série, et au cours du reste de la décennie et jusque dans les années 1970, il a créé des corpus d'œuvres utilisant des formes répétées dans des échelles et des couleurs variables. La formation sous vide du plastique était un processus mécanique qui permettait de créer beaucoup de copies à partir d'un seul moule. Une fois que les moules étaient fabriqués, ils pouvaient être utilisés et réutilisés. L'artiste pouvait ainsi exprimer une idée unique dans de multiples exemples. »¹³²⁰

Ces œuvres, dont les couleurs cliquantes ont contribué à leur surnom de *Jello Paintings*, marquent une première étape dans la recherche d'unification de la structure et de la couleur :

« Depuis ses toutes premières œuvres de maturité, à la fin des années 1950, Kauffman cherchait à ce que la structure soit apparente, et non dissimulée. Le plastique lui a permis de créer des formes qui étaient leurs propres supports. La couleur, cependant, restait un composant ajouté, pulvérisé à la surface, bien que ce soit sur le verso. »¹³²¹

L'étape suivante dans la recherche d'unification entreprise par Kauffman est franchie avec le corpus suivant, les *Washboard Paintings* de 1966. Dans ces pièces également réalisées en Plexiglas coloré, il élimine l'imagerie et la relation figure/ fond des *Jello paintings*.

¹³²⁰ « With this group of paintings, Kauffman began working in series, and for the rest of the decade and into the 1970's he created bodies of work using repeated forms in variable scales and colors. Vacuum formation of plastic was a mechanical process that made it possible to create many copies from a single mold. Once the molds were made, they could be used and reused. The artist could thus express a single conception in multiple examples. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 25.

¹³²¹ « Since his earliest mature work in the late 1950's, Kauffman has wanted structure to be apparent, not hidden. Plastic made it possible for him to create shapes that were their own supports. Color, however, remained an additive component, sprayed on the surface, albeit from the back. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 25.

« L'image constitue elle-même la structure, qui se projette d'environ cinq pouces (environ 13 cm.) dans l'espace du spectateur. (Kauffman) a également unifié la couleur et la forme en employant directement des plastiques colorés, tels qu'ils étaient fournis par l'usine. Néanmoins, il a ajouté de délicates lignes de filet, de couleurs différentes, sur les bords saillants verticaux. Leur présence souligne le caractère des œuvres comme des peintures devant être regardées frontalement. Les surfaces sont beaucoup plus subtiles que celles des œuvres de 1964 et 1965, dont les formes, bien qu'en bas-relief, avaient néanmoins un tracé net et agressif. Les surfaces des *Washboard Paintings* sont ondoyantes, comme les vagues de l'océan, des collines vallonnées, ou des miroirs déformants. »¹³²²

Comme les précédentes, ces œuvres sont réalisées en plusieurs séries de dimensions et de couleurs différentes¹³²³. Mais là où les *Jello Paintings* se présentent sous la forme d'un relief surgissant de quelques centimètres en avant d'un plan rectangulaire, dans les *Washboard Paintings* c'est le plan tout entier qui projette en avant les ondulations qui l'animent. Cette différence, ainsi que les « filets » colorés soulignant la jonction entre ce plan ondulé et les côtés verticaux, accentue la perception du matériau en tant que « feuille », comme l'a justement remarqué Frances Colpitt :

¹³²² « The image is the structure itself, which pushes five inches or so into the viewer's space. He also united color with form by using colored plastics directly as they came from the factory. He did, however, add delicate pinstripe lines in shifting colors to the vertical protruding edges. Their presence underscores the character of the works as paintings to be viewed frontally. The surfaces are much subtler than those of the works of 1964 and 1965, whose forms, though in low relief, were, nevertheless, clearly delineated and aggressive. The surfaces of the washboard paintings are undulant, like ocean waves, rolling hills, or fun-house mirrors » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 29.

¹³²³ *Untitled*, 1966 (acrylique sur plastique coloré formé sous vide ; 141 x 78,7 x 12,7 cm.) ; *Untitled*, 1966 (acrylique sur plastique coloré formé sous vide ; 168,9 x 90,2 x 12,7 cm.) ; *Untitled*, 1966 (acrylique sur plastique coloré formé sous vide ; 195,6 x 96,5 x 15,2 cm.), Localisations inconnues.

« Indépendamment de sa forme, le Plexiglas a tendance à conserver son apparence de « feuille », et sa transparence permet à la couleur appliquée de sembler lui être intrinsèque, et non rajoutée. »¹³²⁴

Cette identification du matériau dans l'œuvre achevée a une autre conséquence, particulièrement perceptible dans les *Washboard Paintings* et les reliefs ultérieurs de Kauffman :

« Quiconque étant familiarisé avec le Plexiglas sait qu'il se présente sous forme de feuille (à la différence de la résine de polyester) et identifiera une construction en Plexiglas comme quelque chose de creux. Les « washboards » faites par Kauffman en 1966, quoique opaques, sont manifestement creuses. La transparence du verre et du Plexiglas permet l'accès du regard à l'intérieur de la structure. Dans beaucoup de reliefs transparents de Kauffman, le spectateur voit le mur derrière l'objet, dont l'apparence de coquille est ainsi renforcée. »¹³²⁵

Cette « apparence de coquille » est poussée à son comble dans la série des *Half-Bubble Reliefs* (1966), que prolonge, au cours des deux années suivantes, l'un des ensembles les plus significatifs de l'œuvre de Kauffman. Il s'agit de reliefs convexes, de format rectangulaire et horizontal, aux angles arrondis, au centre desquels surgit une protubérance — horizontale — dans les bords sont également arrondis. Dans certains cas, cette protubérance présente, en son milieu, une très légère concavité¹³²⁶. Les couleurs appliquées à cet ensemble sont particulièrement vives ; en outre, la protubérance centrale est parfois d'une couleur différente, qui contraste avec celle du reste du relief. Ces œuvres synthétisent d'une façon radicale les combinaisons mécano-biomorphiques des peintures de la fin des années 1950 et des tous premiers reliefs. Elles sont aussi moins systématiques que les précédentes

¹³²⁴ « Regardless of its shape, Plexiglas tends to retain its sheetlike appearance, and its transparency allows the applied color to seem inherent, not added. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, 1993, p. 27.

¹³²⁵ « Anyone familiar with Plexiglas knows it originates in sheet form (unlike polyester resin), and will identify a Plexiglas construction as hollow. Kauffman's « washboards » of 1966, though opaque, are clearly hollow. The transparency of glass and Plexiglas provides visual access to inner structure. In many of Kauffman's transparent reliefs, the spectator sees the wall behind the object, whose shell-like appearance is thus reinforced. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, 1993, p. 56-57.

¹³²⁶ Craig Kauffman, *Untitled Wall Relief*, 1967 (laque acrylique sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 133,3 x 198,7 x 30,4 cm.- Collection Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

séries : bien qu'elles présentent fréquemment deux couleurs distinctes, il n'y a pas de ligne de séparation entre elles, mais un passage progressif obtenu par la pulvérisation de la peinture au verso du Plexiglas. Parfois, c'est le plastique lui-même qui est teinté dans la masse. Certaines de ces pièces sont des rectangles arrondis, d'autres sont plutôt des ovales étirés. Parfois la jonction entre la protubérance centrale et le reste du relief est très marquée, parfois, elle est à peine perceptible¹³²⁷.

« Les effets visuels que Kauffman crée dans ces pièces et dans les « bulles » ultérieures pouvaient exclusivement être obtenus avec les matériaux, le processus et les formes qu'il a utilisés. C'est cette congruence qui explique l'intégrité des œuvres et leur importance dans l'histoire de l'art. Ce sont des formes colorées unitaires. »¹³²⁸

Robert McDonald ose même un rapprochement étonnant, fondé sur l'observation du processus de fabrication de ces pièces, et des contraintes techniques inhérentes auxquelles l'artiste doit faire face :

« La nature du matériau était telle qu'une fois que l'artiste avait pris une décision, ce n'était généralement pas possible de la modifier, ce qui est aussi une caractéristique des formes d'art oriental comme la calligraphie et la peinture sur soie. Kauffman a travaillé avec la même discipline tout au long de sa carrière. »¹³²⁹

¹³²⁷ Craig Kauffman, *Untitled*, 1968 (laque acrylique sur Plexiglas thermoformé ; 55,9 x 127 x 30,5 cm.) Localisation inconnue.

¹³²⁸ « The visual effects Kauffman creates in these pieces and in the subsequent bubbles could be achieved only with the materials, process and forms he used. It is this congruence that explains the integrity of the works and their art-historical importance. They are unitary color forms. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 34-35.

¹³²⁹ « The nature of the material was such that the artist once having made a decision was usually not able to alter it, a characteristic also of such oriental art forms as calligraphy and painting on silk. Kauffman has worked with this discipline throughout his career. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 21.

Par leur processus de fabrication qui permet de les obtenir d'un seul coup, en une seule feuille de Plexiglas, elles satisfont la recherche d'unité, de simplification de la forme, qui est comme « soufflée ». Paradoxalement — car il s'agit d'un élément « rapporté » —, la couleur vaporisée à l'intérieur, rarement de façon uniforme, intensifie la présence et l'unité de la pièce, jouant avec la lumière et contribuant à l'ambiguïté spatiale de la pièce. En effet, comme celle-ci est creuse, elle se laisse plus ou moins traverser par la lumière, ou au contraire la réfléchit ; projette des ombres colorées autour d'elle et sur le mur qui la porte. Kauffman semble chercher à transposer dans ses reliefs de Plexiglas les effets chromatiques de l'abstraction Color-Field. Le phénomène s'accroît dans les œuvres réalisées à partir de 1968. Kauffman, qui enseigne alors à Berkeley, commence à utiliser des pigments de la marque Morano, qui offrent des coloris pastel, subtils, opalescents, dans des tonalités de roses, de violets et de verts :

« Les nuances des pigments de la marque Morano qu'il a utilisés changent selon l'angle de vue du spectateur, de telle façon que les surfaces de plastique sur lesquelles ils sont pulvérisés se paraissent pas dures, mais plutôt intensément atmosphériques et palpitant doucement. » Certains « ont dit qu'elles ressemblent à une forme d'art du futur ou du cosmos. »¹³³⁰

En 1969-70, Kauffman entreprend une série d'œuvres auxquelles a été donné le titre générique de *Loops*. Le principe de ces œuvres est extrêmement simple : dans sa partie supérieure, une feuille rectangulaire de Plexiglas est courbée vers l'avant. Le spectateur voit deux couches de couleur, puisque le plan principal et le « repli » sont teintés différemment. À propos de ces pièces, Kauffman déclare :

« Plutôt que d'imposer une sorte de forme arbitraire au plastique, je voulais le traiter d'une manière plus facile. J'imagine que, dans une certaine mesure, je devais être

¹³³⁰ « The hues of the Morano brand pigments he used change with the viewer's angle of sight so that the plastic surfaces on which they are sprayed appear not hard but rather glowingly atmospheric and gently pulsating. » certains « have said that they look like an art form of the future or from outer space. » Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 35.

influencé par le process art. Si vous prenez un morceau de plastique et que vous le suspendez sur un câble, il finira par prendre la forme. »¹³³¹

Le mode de fabrication de ces pièces réduit le nombre d'opérations, la palette de couleur est volontairement restreinte. De même, le mode d'accrochage simple ménage une ambiguïté entre les deux surfaces colorées qui se superposent en partie, le reflet coloré à la surface du Plexiglas, et l'ombre projetée sur le mur. Cette simplicité, dans la forme obtenue comme dans son mode d'exposition, est le produit d'une exploitation plus radical de la part de Kauffman des possibilités et propriétés physique du Plexiglas qu'il emploie. Ici, à la différence des œuvres antérieures, la forme recourbée sur elle-même renvoie à la fois à la capacité de changement d'état du plastique (rigide à froid, malléable lorsque chauffé) et à l'action de la gravité sur un corps souple. Cette radicalité « processuelle » est toutefois volontairement contrecarrée par les effets ambigus produits par la couleur et la lumière.

Ce type de pièce illustre à merveille les termes du débat concernant, à partir de la seconde moitié des années 1960, le problème du rôle que le matériau et ses propriétés intrinsèques doivent ou non jouer dans la conception et l'élaboration de l'œuvre. Frances Colpitt en rappelle les deux positions les plus tranchées :

« Il y avait un désaccord (jamais, toutefois, explicitement formulé) sur la question de la « vérité du matériau » concernant les artistes de Californie. De l'avis de John Coplans, ces artistes étaient totalement indifférents à la « vérité du matériau », selon laquelle « la sculpture finie devrait clairement révéler la nature intrinsèque du matériau utilisé, et la forme et la façon de travailler ce matériau devraient coïncider. » Le rejet de la notion par Coplans trouve peut-être son origine dans son association avec la tradition, désormais conservatrice, de Moore. Les matières plastiques, ce qu'elles peuvent faire ou non, et quelle apparence on peut en obtenir ou non, étaient en fait la base de la sensibilité minimaliste de la Côte Ouest. En désaccord avec Coplans, Carol Lindsley a analysé avec finesse la relation des artistes à leurs

¹³³¹ « Instead of imposing some kind of arbitrary form on the plastic, I wanted to treat it in some easy way. I guess I was influenced by process art to a certain extent. If you take a piece of plastic and hang it on a wire, it will eventually drop into shape. » Craig Kauffman, cité par Robert McDonald, « Craig Kauffman : A comprehensive Exhibition, 1957-1980 », in *Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980*, La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) essai par Robert McDonald (exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie), p. 40-41.

matériaux : « les matériaux eux-mêmes sont souvent l'inspiration directe de l'artiste pour trouver de nouvelles façons d'introduire le plastique dans l'art ; la motivation pour faire l'art peut venir directement d'une fascination envers le potentiel de la matière. » Dans la découverte du concept de production de l'œuvre d'art dans le matériau, ces artistes sont plus proches d'Andre. Aucun d'eux n'adhère à tout ce qui est induit par « la vérité du matériau », toutefois ils respectent tous la nature de leurs matériaux, qu'il ait la densité et le poids du métal ou la transparence et la légèreté du plastique. »¹³³²

L'opposition entre Coplans et Lindsley, et le parti-pris de Colpitt en faveur de cette dernière, nous apparaissent toutefois trop schématiques : Coplans semble vouloir écarter l'idée de « vérité du matériau » en raison de connotations formalistes qui ne correspondent pas à la « sensibilité de la Côte Ouest ». Pourtant les artistes californiens des années 1950-1960 font preuve d'une grande curiosité envers les matériaux « non artistiques », et les possibilités d'ouverture et de renouvellement de leur pratique que l'expérimentation des procédés de transformation (manuels et industriels) peuvent leur offrir. Mais il est également vrai que cet intérêt ne les conduit jamais à faire de l'œuvre un simple « indice » des processus de transformation, et sur ce point nous rejoignons la position de Coplans. La position opposée de Lindsley nous semble également devoir être nuancée : il est clair que les

¹³³² « There was disagreement (albeit never explicitly spelled out) over the issue of « truth to materiel » with respect to California artists. In John Coplan's view, these artists were totally indifferent to « truth to material », in which « the finished sculpture should clearly reveal the intrinsic nature of the material used and the form and manner of working this material should coincide. » Coplan's rejection of the notion may be rooted in its association with the now-conservative tradition of Moore. Plastics, what they can or cannot do, and what look one can or cannot get, were in fact the basis of the West Coast Minimalist sensibility. At odds with Coplans, Carol Lindsley astutely assessed the artists' relationship to their materials : « The materials themselves are often the direct inspiration for the artist to find new ways to put plastic into art ; the motivation to make art may come directly from a fascination with the potential of material. » in discovering the generating concept of the work of art in the material, these artists are closest to Andre. None of them adhere at all that is implied in « truth to material », yet they all respect the nature of their materials, whether it has the density and weight of metal or the translucency and lightness of plastic. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, 1993, p. 15-16. Les citations de Coplans et Lindsley proviennent de : John Coplans, « 5 Los Angeles Sculptors at Irvine », *Artforum*, vol. 4, n°6, février 1966 ; et Carol Lindsley, « Plastics into Art », *Art in America*, vol. 56, n°3, mai – juin 1968, p. 114.

artistes californiens développent une sensibilité particulière à leur environnement (cela n'a, au fond, rien de spécifique : on peut dire la même chose de pratiquement n'importe quel autre groupe d'artistes), et cet environnement est marqué par la présence d'industries plastiques et aéronautiques, par les studios de cinéma et l'engouement populaire pour les automobiles personnalisées. Il l'est aussi — et cela est d'importance — par les caractéristiques du paysage : présence de l'océan et qualité de lumière. Quoi qu'il en soit, prétendre, comme le fait Lindsley, que l'artiste puise son inspiration directement dans le matériau et sa fascination pour son potentiel, nous paraît relever, au mieux, d'une forme de romantisme industriel : l'œuvre serait déjà virtuellement présente dans le matériau, et l'artiste aurait pour rôle de la découvrir et de la révéler.

Outre le fait que l'accentuation récurrente du particularisme régional — la Côte Ouest *versus* New York —, bien qu'en partie fondée, relève souvent davantage d'enjeux « politiques » (la périphérie contre le centre, l'altérité contre le *mainstream*), il nous paraît illusoire de penser que la fascination pour un matériau, quel qu'il soit, puisse constituer un socle suffisant au développement d'un travail artistique ambitieux — et la « scène » californienne n'en manque pas. En même temps, rejeter en bloc l'idée de « vérité du matériau » apparaît davantage comme une prise de position idéologique — visant à singulariser la scène californienne par rapport aux « formalistes » new-yorkais — que comme le produit d'une véritable analyse des processus de travail des artistes de la Côte Ouest. La chose est d'autant plus frappante chez John Coplans, qui compte sans doute parmi les connaisseurs les plus pointus de la scène californienne. Mais comment nier que les œuvres de Kauffman, McCracken, Bell, Al Bengston, Turrell... sont en partie fondées sur une exploration des possibilités offertes par les propriétés intrinsèques des matériaux — et donc de leur « vérité » ?

Kauffman lui-même s'est montré particulièrement disert sur les questions liées aux matériaux et aux processus de fabrication industriels :

« Ce qui a commencé dans ma série de 1964-65, avec un processus industriel assez standard utilisé pour produire des panneaux en plastique, est devenu de plus en plus compliqué, exigeant des moules de plus en plus complexes et la plus grande expertise de la part des artisans habiles avec lesquels je travaille. Tant dans la fabrication des moules que dans la mise en forme des pièces, il me semble m'être

écarté des processus standard pour aller vers des techniques innovantes, qui sont impossibles sans les outils onéreux propres à l'industrie.

N'importe quel artiste qui travaille directement avec l'industrie sait que la distance entre la planche à dessin et la pièce achevée est un chemin rempli de beaucoup d'erreurs, de nombreuses heures passées sur les routes pour recueillir des informations (dont la plupart ne se trouve pas dans les livres), trouver les bonnes personnes pour faire le travail, la difficulté d'obtenir le travail fait à cause de commandes industrielles plus chères, etc. — et par-dessus tout, des frais importants. Un débat sur « l'idylle entre l'artiste et l'industrie du plastique » pourrait être intéressant, mais pour moi ce n'est pas la question centrale.

Je n'ai pas démarré avec l'idée d'une esthétique industrielle. Je crois que la force de l'artiste ne réside pas principalement dans son intellect, mais dans sa sensibilité métamorphosée en intelligence. J'ai commencé à travailler le plastique avec une idée de forme, c'est vrai, mais mon impulsion principale était une passion pour une sorte de couleur, une sorte de lumière, une réponse sensuelle au matériau. (...)

Pour beaucoup, le fait que les artistes, aujourd'hui, produisent des œuvres en série grâce aux techniques de production et de fabrication de masse, détruit l'idée de l'unicité d'une pièce. Mettre en relation ce nouveau travail avec la reproduction traditionnelle de l'estampe ou des tirages de sculpture ne rend pas compte de la nature radicale de cette idée. L'idée qu'un millier de pièces pourrait être fabriqué et qu'il ne l'est pas, la possibilité qu'il y en ait une autre, dans la pièce suivante, exactement comme celle-là, sont des choses fascinantes à mes yeux. Mais je dois souligner que ces choses m'intéressent seulement au sens d'une véritable réponse sensuelle : « le corps pervers polymorphe » ressuscité dans un monde de lumière colorée à la gelée de fruits en plastique, sans mémoire — et pourtant un monde très *réel*. »¹³³³

¹³³³ « What began in my '64 – '65 series with a fairly standard industrial process used to produce plastic signs has become more and more complicated, demanding increasingly complex moulds and greater expertness on the part of the skill craftsmen with whom I work. Both in the making of the moulds and in the forming of the pieces I seem to be moving from standard processes to innovational techniques, which are impossible without the expensive tools common to industry. Any artist who works directly with industry knows that the distance from the drawing board to the finished piece is a path filled with many mistakes, many hours on the road finding out information (most of which you can't get out of the books), finding the proper people to do the job, the difficulty of getting work done in deference to more expensive industrial jobs, etc. — and above all, great expense. A discussion of « the romance of the artist and the plastic industry » could be interesting, but to me it is not the central issue. I didn't start out with the idea of an industrial aesthetic. I believe the artist's strength lies not

Les propos de Craig Kauffman reflètent bien les constants aller-retours entre impulsion esthétique et nécessité de se confronter aux multiples aspects de la « vérité du matériau » — sa vérité non seulement en termes de qualités visuelles, mais également en termes de processus de transformation, de compétence technique et de disponibilité des moyens de production, et, *last but not least*, en termes de coût financier. C'est d'ailleurs sans doute ce dernier point qui constitue la principale raison pour laquelle la production d'œuvres « en masse », souvent évoquée par les artistes recourant aux moyens industriels (Kauffman, McCracken, Judd, Lichtenstein...), est largement demeurée à l'état de fantasme — les artistes n'ayant généralement pas les moyens matériels, et encore moins les ressources financières pour la réaliser. Et quand bien même cela aurait été le cas, on peut douter de la capacité du marché de l'art à absorber l'afflux d'une telle production.

Quoi qu'il en soit, ce fantasme d'une production artistique de masse explique, en partie, l'engouement des artistes pour les matières plastiques, omniprésentes dans la production d'objets de consommation courante. Un autre aspect de l'explication d'un tel engouement tient au fait qu'il s'agit du matériau industriel le plus accessible en termes financiers et techniques : il peut être travaillé à petite échelle, avec un outillage amateur — comme Oldenburg et son « inventeur » de Venice —, ou en collaboration avec des fabricants dont la production habituelle se prête au détournement — Wesselmann et Mid-Island Sign Company.

À la suite des expérimentations pionnières de Les Levine, qui réalise ses premiers moulages en plastique thermoformé dès 1963, au moins trois artistes majeurs commencent, en 1964, à utiliser différents types de matières plastiques, ainsi que les

primarily in his intellect, but in his sensibility turned into intelligence. I began working in plastic with an idea of form it is true, but my principal impetus was a passion for a kind of color, a kind of light, a sensual response to material. (...) For many, the fact that artists today, through mass production and fabrication techniques, produce works in series destroys the idea of the uniqueness of a piece. Relating this new work to the traditional replication of the print or castings of sculpture does not hint at the radical nature of this idea. The idea that a thousand pieces could be made and are not, the possibility that there is another in the next room exactly like that one, are things intriguing to me. But I must emphasize that these things interest me only in the sense of actual sensual response : The « polymorphously perverse body » resurrected into a world of jello-plastic colored light without memory — yet a very *real* world. » Craig Kauffman, in Barbara Rose, *A New Aesthetic*, p. 51.

procédés de thermoformage (sous vide ou par soufflage) : Claes Oldenburg (dont il a été question dans un précédent chapitre), Tom Wesselmann et Craig Kauffman. Si Oldenburg s'intéresse au plastique, c'est dans la logique d'appropriation humoristique et critique de la logique de production industrielle (qui va déboucher chez lui sur d'autres usages, d'autres matériaux).

En fait, Wesselmann et Kauffman sont probablement les seuls à employer le plastique parce que celui-ci répond aux préoccupations fondamentales de leur travail : synthèse matissienne renouvelée par l'appropriation du graphisme hard-edge des enseignes publicitaires chez Wesselmann ; unification de la forme, du matériau, de la couleur et de la lumière chez Kauffman. Non seulement le matériau sert leur propos par ses propriétés physiques (souplesse, transparence, brillance), mais les procédés industriels mis en œuvre correspondent eux-mêmes à l'esthétique que l'un et l'autre recherchent déjà dans leur production antérieure : intensité de la forme et de la couleur, simplification formelle, et surtout, retrait de la « main » de l'artiste. Ainsi dans les pièces réalisées par Kauffman à la fin des années 1960 (*Les Loops*), ce sont les propriétés du matériau qui sont directement exploitées, à travers l'opération la plus simple, afin de produire la forme. En revanche, avec les *Great American Nudes* et les *Seascapes* thermoformés par soufflage, Wesselmann trouve dans le matériau et la technique un moyen qui correspond à des recherches formelles de synthèse et simplification qu'il a par ailleurs déjà entreprises. Ces deux artistes offrent l'exemple de deux voies expérimentales ouverte à partir d'un même matériau, mais leurs motivations et les résultats obtenus semblent à l'opposé les uns des autres. Dans les deux cas toutefois, le processus de fabrication industriel fait l'objet d'une réappropriation à petite échelle : les critères de qualités exigés par les artistes ne sont pas ceux qui ont habituellement cours dans la production d'objets en plastiques. Ils nécessitent un investissement personnel de la part d'ouvriers ou d'artisans qualifiés, tout autant que de l'artiste, qui se doit de connaître les possibilités et les contraintes techniques du procédé employé, et de suivre au plus près les étapes successives de la fabrication de ses pièces.

A2) « Style industriel », fabrication manuelle ; reproductibilité technique et art « de masse »

Au début des années 1960, la mise en œuvre de ces matériaux industriels relève encore fréquemment du registre du bricolage ou, au mieux, d'une activité artisanale plus élaborée. Malgré l'engouement quasi général pour l'introduction de matériaux issus de la production industrielle, peu nombreux sont ceux qui, parmi les artistes associés au Minimal Art— comme d'ailleurs au Pop Art — ont alors réellement recours à l'industrie pour la fabrication de leurs pièces. Peu d'entre elles sont produites « en série ». Beaucoup réalisent eux-mêmes leurs pièces, parfois aidés de leurs proches, comme Donald Judd qui, au début des années 1960, confie la réalisation de ses pièces en bois à son père¹³³⁴, ou Tony Smith chargeant l'artiste Richard Tuttle de fabriquer l'une de ses pièces en contreplaqué (*Cigarette*, 1967) à l'occasion de l'exposition *American Sculpture of the Sixties*.

Parfois, la fabrication relève du bricolage plus ou moins sophistiqué : ainsi des petits volumes faits d'assemblages de pièces géométriques en bois peint chez Mel Bochner (*Untitled (Fence Piece)*, 1966 ; *Untitled (Solid With 6 Volumes Subtracted)*, 1966) ; des sculptures de Tony Smith et Ronald Bladen, réalisées en contreplaqué et « maquillées » de peinture noire étalée en aplats, comme pour nier leur matériau et simuler une surface métallique. L'observation attentive (par exemple des *Three Elements* (1965) et de *Cathedral Evening*, de Bladen) laisse toutefois apparaître les défauts d'application de la peinture, la tranche des panneaux, les petites imprécisions et les décalages dans leur assemblage, les têtes des vis qui les maintiennent, voire les plaques métalliques qui relient les éléments modulaires boulonnés entre eux. C'est aussi le cas de *Smoke* (1967), grande sculpture de Tony Smith installée en 1967 à la Corcoran Gallery of Art (Washington, DC), à l'occasion de l'exposition *Scale as Content*.

Deux cas de figures se présentent : soit une esthétique « bricolée » et revendiquée comme telle ; soit une forme de « pis-aller » en attendant d'avoir les moyens

¹³³⁴ Ces œuvres sont estampillées RCJ (pour Roy Clarence Judd), mais le catalogue raisonné de 1975 (*Donald Judd*, Catalogue de l'exposition à la Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 24 mai-6

techniques et financiers de pouvoir « faire mieux ». Mais quoi qu'il en soit, une évolution des modalités de la pratique artistique (et singulièrement de la sculpture) s'amorce avec cette introduction massive des « nouveaux matériaux » dans le champ des beaux-arts.

L'introduction de moyens de fabrication industriels implique une possibilité de reproductibilité technique des œuvres ainsi réalisées. Pourtant, il existe assez peu de cas d'œuvres produites en plusieurs exemplaires identiques. On a vu, chez Oldenburg, une propension à « décliner » un même sujet sous des formes et dans des matériaux divers, mais ces déclinaisons ne se présentent pas sous la forme d'exemplaires identiques. Chez Judd, Morris et les minimalistes, la répétition est interne à la pièce : il faut davantage parler de modules. Lorsque sont produites des séries de pièces, la facture est certes industrielle, mais il existe un jeu de variations internes à la série, ce qui individualise chaque pièce. Chez Wesselmann, les *Plastic Works* reposent sur l'utilisation d'un matériau et de techniques issus de l'industrie, mais il résulte de ce recours à l'industrie une production de pièces uniques ou de petites séries. Quelques artistes envisagent la possibilité d'un art « de masse », comme John McCracken qui l'évoque au détour d'un entretien, mais très peu passent véritablement à l'acte : outre Les Levine, que nous avons évoqué précédemment, mentionnons Andy Warhol, et le duo Gerald Laing/ Peter Phillips.

A2.a) Warhol et la multiplication des « boîtes »

La dénomination d'« édition » peut s'appliquer à trois séries, basées sur les *Box Sculptures* de 1964, que Warhol fait réaliser — ou pour être plus exact, qu'il autorise — en 1968 et 1970. En effet, d'une part l'artiste ne participe pas directement au processus de fabrication (en dehors, bien entendu, de la fourniture du modèle préexistant), confié au destinataire des œuvres en question ; d'autre part, ces « multiples » sont en quelque sorte des œuvres de circonstance.

juillet 1975 ; catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois (*sic*) 1960-1974, essai de Roberta Smith, « Donald Judd ») n'identifie pas ces œuvres avec précision.

La première de ces séries, comportant une centaine de *Brillo Boxes*, est en effet produite en Suède, selon les instructions de Warhol, durant la préparation de son exposition au Moderna Museet de Stockholm en 1968¹³³⁵. Les deux autres séries sont produites en Californie : cent *Brillo Boxes* pour la rétrospective Warhol organisée par John Coplans au Pasadena Museum en 1970-71¹³³⁶ ; et le même nombre de *Kellogg's Corn Flakes Boxes* pour le Los Angeles County Museum of Art¹³³⁷ en 1971. Les boîtes réalisées pour l'exposition de Pasadena sont ensuite données par Warhol au musée, qui en a financé la fabrication. Bien que réalisées plus tard, les œuvres de Pasadena et de Stockholm figurent dans la section « 1964 » du catalogue raisonné des œuvres de Warhol :

« elles ont été inventoriées ici immédiatement après les *box sculptures* sur lesquelles elles étaient basées et cataloguées en tant qu'éditions sculpturales d'un jeu antérieur d'œuvres « originales ». »¹³³⁸

La raison pour laquelle des *Box Sculptures* sont ainsi produites en grandes quantités, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, sur le modèle des « originaux » de 1964, est liée aux contingences de l'exposition dans un cadre muséal. Les organisateurs de l'exposition au Moderna Museet cherchent en effet à recréer l'effet d'accumulation produit par les piles et les alignements de *Brillo Boxes* et des autres *box sculptures* dans les locaux évidemment beaucoup plus exigus de la Stable Gallery en 1964. Un nombre important de boîtes est donc nécessaire — un nombre supérieur à celui de la totalité des exemplaires de 1964 disponibles.

Pour répondre à la demande du musée, Warhol fait alors un choix étonnant, peut-être déterminé par des impératifs de coût de fabrication et de transport : si une centaine de *Box Sculptures* est fabriquée sur place, en Suède, Warhol a en effet expédié à Stockholm depuis New York, cinq cent véritables cartons d'emballage

¹³³⁵ Ces œuvres figurent dans le catalogue raisonné de l'artiste sous les numéros 721.1 à 721.93.

¹³³⁶ Ces œuvres figurent dans le catalogue raisonné de l'artiste sous les numéros 722 à 738.

¹³³⁷ Ces œuvres figurent dans le catalogue raisonné de l'artiste sous les numéros 936.1 à 936.67.

¹³³⁸ « they have been catalogued here immediately after the box sculptures on which they were based and classified as sculptural editions of a prior set of « original » works. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 2A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 57.

Brillo¹³³⁹ destinés à figurer dans l'exposition, pour « faire nombre ». Les *Box Sculptures*, précise le texte du catalogue raisonné, sont ainsi « représentées » par les « vrais » cartons d'emballage¹³⁴⁰. Il ne fait pas de doute qu'il s'agit de vrais carton d'emballage : les photographies d'exposition¹³⁴¹ laissent parfaitement voir les rabats des cartons et les rubans adhésifs qui les maintiennent fermés. Le jeu de mise en abîme ne manque pas de piquant, puisque les *Box Sculptures* sont précisément des représentations de ces cartons : le modèle « original » (qui est en fait déjà la reproduction industrielle d'un modèle de référence) devient à son tour la représentation de l'œuvre qui, en quelque sorte, se fait passer pour lui. Le paradoxe est que l'on ne peut ni véritablement parler de fac-similés des œuvres, ni d'édition au sens traditionnel du terme.

Au fil des déplacements de l'exposition, de Stockholm à Amsterdam, puis à Berne, Oslo et Berlin, certains de ces cartons semblent avoir été abîmés ou perdus au cours du démontage, du transport ou du montage, car le catalogue berlinois ne mentionne plus que 490 exemplaires. Manifestement, ces pertes n'affectent ni les responsables des musées ni l'artiste : car il est alors clair pour tout le monde que ces cartons d'emballage sont un ersatz de l'œuvre originale.

Le plus étonnant est qu'au cours des préparatifs de l'exposition de Stockholm, ces carton d'emballage ont aussi une autre fonction :

« Les « facsimilés » en carton fonctionnaient à la fois comme des exemplaires d'exposition et comme un prototype qui fut utilisé pour produire un jeu d'approximativement 100 boîtes en bois fabriquées en Suède à ce moment. Tout porte à croire que les exemplaires d'exposition en carton ont été détruits après avoir

¹³³⁹ Dès les premières *Box Sculptures*, les différents modèles de carton d'emballage sont d'ailleurs expédié par Warhol à la société Aetna, afin de servir de modèle dans la conception et la réalisation des écran de soie utilisés en sérigraphie.

¹³⁴⁰ « The box sculptures were represented by approximately five hundred actual Brillo packing cartons sent to Stockholm from New York. » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 2A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p78.

¹³⁴¹ Reproduites in Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 2A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 78 et 82-83.

été montrés à Boston, à Vancouver et en Europe (on connaît seulement deux facsimilés en carton qui ont subsisté). »¹³⁴²

On aurait pu penser que Warhol expédie au musée les écrans de sérigraphie, et précise les couleurs à employer pour la réalisation des nouvelles *Box Sculptures*¹³⁴³, mais le choix qu'il fait à ce moment témoigne d'une grande prise de distance de sa part. Quant aux versions en carton, il s'agit bien de véritables emballages produits pour le compte de la société Brillo. Plutôt que d'imprimer lui-même les motifs sur des cartons prédécoupés¹³⁴⁴, Warhol choisit la solution la plus simple et rapide. Nous n'avons trouvé aucune indication sur la façon dont Warhol se procure ces cartons ; on peut toutefois imaginer que l'appui institutionnel des musées européens accueillant l'exposition, et la notoriété dont l'artiste bénéficie alors, lui facilitent grandement les démarches — car il s'agit d'un détournement d'une marque déposée, et les sociétés américaines plus que toutes les autres sont particulièrement vigilantes quant au respect de la propriété de leurs marques¹³⁴⁵. Un accord a sans doute été contracté : les 500 cartons sont exclusivement destinés aux expositions, ne doivent rien contenir, ne peuvent être vendus — sans doute doivent-ils être détruits au terme de la série d'expositions.

Comme nous l'avons souligné, le statut de ces objets est particulièrement ambigu : il s'agit de vrais emballages destinés à se faire passer pour des *Box Sculptures*, qui elles-mêmes simulent les emballages en question, et dont des répliques en Masonite des originaux de 1964 figurent à leurs côtés dans l'exposition... Dans ce cas particulier, on peut parler de délégation du travail « après-coup », puisque l'artiste,

¹³⁴² « The cardboard « facsimiles » functioned both as an exhibition set and as a prototype that was used to produce a set of approximately one hundred wood boxes fabricated in Sweden at this time. It seems likely that the cardboard exhibition sets were destroyed after they had been shown in Boston, Vancouver, and Europe (only two cardboard facsimiles are known to exist). » catalogue raisonné, p78. Les boîtes fabriquées en Suède figurent dans le catalogue raisonné de l'artiste sous les numéros 721.1 à 721.94.

¹³⁴³ Celles-ci sont fabriquées en Masonite (une sorte de mince panneau de particules de bois, très dur), alors que les versions de 1964 (pour l'exposition de la Stable Gallery) sont fabriquées en contreplaqué.

¹³⁴⁴ Il n'est nulle part fait mention d'une quelconque impression sur carton réalisée par l'artiste ou sous sa direction.

¹³⁴⁵ Warhol en a d'ailleurs fait l'expérience avec la firme Coca-Cola, dont il a détourné l'usage des bouteilles en 1967 dans son « multiple » *You're In*.

essentiellement pour des questions de commodité, intègre dans son processus de travail le résultat de la fabrication industrielle produite par un tiers. Le résultat est un *ready-made* se faisant passer pour une œuvre qui elle-même produisait l'illusion d'un *ready-made*. La proximité inversée que les ersatz en carton des *Box Sculptures* entretient avec les rééditions des *ready-made* de Duchamp par Arturo Schwarz en 1964 à Milan est frappante : dans ce dernier cas, ce sont des objets produits en petites série, dans un contexte artistique et sous le contrôle de l'artiste, qui « se font passer » pour des objets ordinaires produits en masse et simplement choisis par l'artiste.

Les cartons d'emballage apparaissent dans d'autres expositions : dès 1966, 10 d'entre eux semblent être utilisés en lieu et place des *Box Sculptures* à l'occasion de l'exposition à l'Institute of Contemporary Art de Boston ; en 1969, la substitution se reproduit lors de *New York 13* à la Vancouver Art Gallery. Ce genre de confusion est d'ailleurs soigneusement entretenu par Warhol, puisque dès 1964 dans l'exposition *The American Supermarket* sont introduites, aux côtés des *Box Sculptures*, de vraies boîtes de soupe Campbell en conserve.

L'ambiguïté de ces ersatz de *ready-made* se retourne parfois contre Warhol, même lorsqu'il s'agit d'exemplaires de *Box Sculptures* « originaux » — c'est-à-dire fabriqués en bois et sérigraphiés dans son atelier — comme le rappelle le texte du catalogue raisonné :

« L'utilisation par Warhol de facsimilés en carton apparaît encore plus épineuse à la lumière d'un concours de circonstances au début de 1965. Le 18 février, le marchand Jerrold Morris appliqua les réglementations canadiennes pour importer un ensemble de 80 *box sculptures* pour une exposition de l'œuvre de Warhol dans sa galerie de Toronto. Selon les règles de tarification douanière canadienne, les objets en trois dimensions devaient être certifiées en tant que « sculptures » par le directeur de la National Gallery d'Ottawa, faute de quoi ils étaient assujettis à une taxe de 20%. Les boîtes furent examinées à partir de photographies par le directeur de la National Gallery, Charles Comfort, qui refusa de leur accorder la certification. Morris fit paraître un communiqué de presse de protestation, et compara la décision de la National Gallery à la controverse douanière américaine au sujet de Brancusi à la fin des années 1920. En réponse, le Directeur Comfort observa que les boîtes de Warhol étaient des objets esthétiques plutôt que des sculptures, puisqu'elles étaient à la fois peintes et fabriquées en bois. Morris retira sa demande plutôt que de payer une taxe

de 4000 \$, mais l'exposition Warhol, sans les boîtes incriminées, ouvrit comme prévu le mois suivant. Le Canada modifia sa réglementation l'année suivante... »¹³⁴⁶

You're in est un autre exemple de « multiple » de Warhol (1967)¹³⁴⁷, basé cette fois sur l'appropriation et le détournement d'objets *ready-made*. Il s'agit de bouteilles de Coca-Cola peintes couleur argent, contenant de l'eau de toilette, que Warhol a proposées à la vente dans le cadre du « Museum of Merchandise », à la Young Men's Hebrew Association (YMHA) de Philadelphie. L'idée des bouteilles peintes est antérieure à la collaboration avec le Museum of Merchandise : elles apparaissent, dès le milieu de l'année 1964, dans le film *Batman Dracula* de Warhol. Si la référence à *l'Eau de Voilette* de Marcel Duchamp est évidente, les bouteilles ne sont toutefois remplies de parfum que dans un second temps, lorsque Warhol reçoit la proposition du « Museum ». On ne sait plus si cette idée de remplir les bouteilles avec de l'eau de toilette — *Silver Lining* de Cassel, un parfum bon marché — vient de Warhol ou d'une autre personne. En revanche c'est bien Joan Kron, l'une des organisatrices du « Museum », qui achète les capsules pour les sceller (différentes de celles des bouteilles ordinaires) dans une quincaillerie. Afin d'aller jusqu'au bout de ce détournement, Warhol dispose ses bouteilles dans des casiers sérigraphiés au

¹³⁴⁶ « Warhol's use of cardboard facsimiles begins to seem ever more pointed in light of another set of circumstances from early 1965. On February 18, the dealer Jerrold Morris had applied to Canadian customs to import a group of eighty box sculptures for an exhibition of Warhol's work at his gallery in Toronto. According to Canadian tariff regulations, three-dimensional objects required certification as work of sculpture from the director of the National Gallery of Ottawa, otherwise they were subject to 20 percent duty. The boxes were reviewed from photographs by the National Gallery's director, Dr. Charles Comfort, who declined to certify them. Morris issued a press release in protest and compared the National Gallery's decision to the U.S. customs controversy over Brancusi during the late Twenties. In rebuttal, Dr. Comfort observed that Warhol's boxes were aesthetic objects rather than sculpture, since they were both painted and made of wood. Morris withdrew his application rather than pay a duty of \$4000, but the Warhol exhibition, without the offending boxes, opened as scheduled the following month. Canada changed his regulation the next year... » Georg Frei & Neil Printz (ed.) *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 2A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002, p. 56-57.

¹³⁴⁷ Andy Warhol, *You're In*, 1967 (peinture argentée sur bouteilles en verre de marque Coca-Cola (à l'origine remplies de parfum *Silver Lining* de Cassel), capsules métalliques ; conditionnées par 24 dans un casier *ready-made* en bois et métal, estampillé du logo Coca-Cola ; dimensions toales d'un casier rempli : 20,3 x 43,2 x 30,5 cm.

nom de la marque Coca-Cola, et son « multiple » figure sur l’affiche éditée à l’occasion de la tenue du Museum of Merchandise en 1967. Chose prévisible, ce double détournement n’échappe pas à la Coca-Cola Company, propriétaire légal du graphisme de la marque et du dessin de la forme de ses bouteilles, qui refuse que ces dernières soient utilisées pour contenir autre chose que leur boisson et vendues sous cette forme, contraignant Warhol à interrompre rapidement la diffusion de son multiple pour éviter un procès.

La particularité du multiple de Warhol est qu’il s’agit d’une variante de *ready-made* arrangé, qui tire parti du fait que les objets choisis (la bouteille et le casier) sont produits en masse. Outre le geste d’appropriation, l’intervention de Warhol se traduit par des modifications superficielles de l’apparence extérieure (la couche de peinture pulvérisée, l’utilisation d’un type de capsule différent de l’original), et, bien sûr, par le remplissage des bouteilles avec le parfum. Mais ces modifications et ce remplissage reposent sur des opérations relevant toujours du registre « artisanal » : la peinture est pulvérisée manuellement à la bombe aérosol ou au pistolet ; le remplissage et le scellement des bouteilles sont également effectués manuellement. L’idée d’un multiple « de masse » tient essentiellement au choix et au détournement d’un objet iconique de la consommation de masse, que vient renforcer son mode de diffusion dans le contexte d’un « musée de la marchandise ». Bien que la distribution de *You’re In* soit rapidement stoppée, elle emprunte bien au modèle de la grande distribution commerciale. Mais le caractère sériel, « de masse », préexiste dans l’objet choisi ; il tient à la nature même de l’objet et non au type de production et de fabrication mis en place par l’artiste. La production industrielle et la diffusion en masse apparaissent donc ici comme les motifs d’une œuvre opérant essentiellement sur le mode parodique.

A2.b) Un potentiel objet d'art « de masse » : *Hybrid*

Ce mode parodique est également celui qu'adoptent Gerald Laing et Peter Phillips en 1965-66 pour leur projet commun *Hybrid*. Tous deux Britanniques, ils sont installés à New York depuis un an ou deux, leur travail fait l'objet d'une réception critique positive, et ils sont plutôt bien intégrés au monde de l'art du moment. À certains égards, et malgré de notables différences d'aspect, *Hybrid* peut être rapproché du projet *Airflow* de Claes Oldenburg — dans le sens où l'on a affaire, dans les deux cas, d'une activité artistique envisagée à travers une vision parodique et critique de la production de masse. La ressemblance, certainement, s'arrête là — mais elle est d'importance. David Allan Mellor souligne l'attitude critique qui est, chez Gerald Laing, à l'origine du projet *Hybrid* :

« Son scepticisme envers le rapide « turn over » des styles artistiques et de leur commercialisation à New York dans les grandes années, de 1964 à 1968, s'est exprimé à travers sa collaboration avec Peter Phillips sur le projet *Hybrid*. »¹³⁴⁸

Par rapport au projet *Airflow* d'Oldenburg, l'approche ironique de Laing et Phillips des modes de conception, de fabrication et de diffusion des œuvres, se singularise par une proximité beaucoup plus grande avec les processus employés pour la conception, la fabrication et la mise sur le marché de n'importe quel objet manufacturé. Ils conçoivent et réalisent une sculpture sur le modèle d'un produit de grande consommation : étude de marché, échantillons de matériaux et couleurs, prototype aligné sur le goût moyen, vente de maquettes singent les différentes étapes de conception et de mise sur le marché d'un objet conçu en fonction de contraintes économiques — car connaître les goûts de la « cible » visée promet une rentabilité plus sûre des investissements réalisés sur l'objet en question.

Gerald Laing lui-même apporte des précisions sur les circonstances dans lesquelles ce projet est initié, et insiste également sur ses motivations critiques, dans un texte de 2002¹³⁴⁹ :

¹³⁴⁸ « His position of scepticism towards a prevailing rapid turnover of art styles and their marketing in New York in the high years from 1964 to 1968 found expression in his collaboration with Peter Phillips on the project entitled 'Hybrid'. » David Allan Mellor, « Gerald Laing : Swift Passages and the Monumental Imagination », 1993. Source : site internet de l'artiste : http://www.geraldlaing.com/index.php/articles/articles_full/monumental_imagination/ (consulté le 17 août 2011).

« C'était une attaque satirique du monde de l'art contemporain, provoquée par mon premier sentiment de désillusion par rapport à cette situation, au bout de seulement une année de travail à New York, et des expositions réussies dans des galeries d'art importantes à New York, Chicago et Los Angeles.

Il était devenu rapidement évident que pratiquement n'importe quelle œuvre produite par un artiste bien installé dans ce monde serait saluée avec un enthousiasme non critique, pourvu bien sûr qu'y soit inclus l'ingrédient essentiel : la nouveauté.

La vente était basée sur la confiance ; il n'y avait donc aucune place pour le doute. Les marchands diraient être capables de vendre le travail de n'importe quel artiste ; en conséquence, la compétence était dans le fait de vendre, pas dans le processus créatif, et dans cette culture, ça reste essentiellement vrai.

Hybrid était une tentative d'amener ceci à sa conclusion logique, d'enlever tout apport individuel et d'appliquer seulement des techniques commerciales au processus créatif. Notre intention était de demander aux gens ce qu'ils voulaient, et ensuite de le leur donner. C'était conçu comme une insulte au *statu quo*, mais le *statu quo* étant ce qu'il est, *Hybrid* a aussi été salué avec enthousiasme, absorbé et digéré — ce qui, en un sens, apportait la preuve de ce que nous voulions démontrer. »¹³⁵⁰

Selon Gerald Laing, Peter Phillips et lui n'imaginent pas, au départ, aller jusqu'à la concrétisation de leur idée, leur but étant surtout d'attirer l'attention sur le « *statu quo* » du monde de l'art. Mais en définitive, le projet est mené à son terme, occupant

¹³⁴⁹ Gerald Laing, « The Hybrid Art Market Research Project 1965-1966 », août 2002. Source : site internet de l'artiste : <http://www.pixelpete.com/laing/Hybrid%20Project.html> (consulté le 17 août 2011).

¹³⁵⁰ « It was a satirical attack on the contemporary art world, and was occasioned by my first sense of disenchantment with that situation, which occurred after only one year of working in New York and exhibiting successfully in major art galleries in New York, Chicago and Los Angeles. It had quickly become apparent that virtually any work produced by an artist who was established in that world would be greeted with uncritical enthusiasm, provided of course that it included the essential ingredient, novelty. Marketing was based on confidence ; therefore there was no room for doubt. Dealers would say that they could sell the work of any artist, the implication being that selling was the skill, not the creative process, and in that culture this remains essentially true. HYBRID was an attempt to follow this to its logical conclusion, to remove all individual input, and to apply only commercial techniques to the creative process. Our intention was to ask people what they wanted, and then to give it to them. It was intended as an insult to the status quo, but the status quo being as it is, HYBRID was also greeted with enthusiasm, absorbed and digested — which in a way proved the point we were attempting to make. » Gerald Laing, « The Hybrid Art Market Research Project 1965-1966 », août 2002. Source : site internet de l'artiste : <http://www.pixelpete.com/laing/Hybrid%20Project.html> (consulté le 17 août 2011).

les deux artistes deux années durant. Le processus est initié au début de 1965, et ses premières manifestations publiques ont lieu au printemps : lors du vernissage de l'exposition Bridget Riley en mars, Laing et Phillips se montrent, arborant des badges estampillés « HYBRID »¹³⁵¹. En fait les deux artistes ont mis au point un protocole d'étude de marché auprès des « consommateurs d'art ». Pour cela, ils réalisent deux « kits », en l'espèce, deux malettes identiques contenant des échantillons de formes, de matières, de couleurs, de textures. S'appuyant sur ces échantillons, ils procèdent à des interviews, menées individuellement, et dont ils enregistrent les résultats sur une carte :

« Grâce à cette collecte une moyenne serait obtenue, et les informations seraient utilisées pour construire l'objet d'art optimum du milieu des années 1960. Le processus de collecte des données a pris davantage de temps et d'argent que prévu, mais vers la fin de l'année, 137 avis avaient été échantillonnés et l'objet fut fabriqué. Ou plutôt deux objets identiques et une édition limitée de petites répliques ont été construits, incorporant les renseignements obtenus à partir de l'échantillon de connaisseurs d'art visuel. »¹³⁵²

A priori, le mode de questions-réponses élaboré par Laing et Phillips ne définit aucun style préalable, mais il repose nécessairement sur des critères mesurables, des formes tangibles et surtout précises. Cet impératif écarte d'emblée les coups de brosse complexes. Laing le reconnaît lui-même :

« Tous (les échantillons) étaient dans l'air du temps, bien sûr ; il y avait peu de fournitures pour quelqu'un qui aurait voulu proposer une peinture sur toile, par exemple. »¹³⁵³

¹³⁵¹ Ce message a d'abord été mal compris, interprété comme un salut amical et un accueil chaleureux de Bridget Riley à New York (« Hi Brid »). Lawrence Alloway, « Hybrid », *Arts Magazine*, vol. 40, n°7, mai 1966, p. 38.

¹³⁵² « By collation an average would be arrived at and the information would be used to construct the optimum art object of the mid-'60's. The data-collection procedure involved more time and money than expected, but by the end of the year 137 opinions had been sampled and the object made. Or rather, two identical objects, and a limited edition of small replicas, were constructed, incorporating information from the visually-literate sample. », Lawrence Alloway, « Hybrid », *Arts Magazine*, vol. 40, n°7, mai 1966, p. 39.

¹³⁵³ « All of these tended to the fashionable, of course ; very little provision was made for anyone who might wish to propose a painting on canvas, for instance. » Gerald Laing, « The Hybrid Art Market Research Project 1965-1966 », août 2002. Source : site internet de l'artiste : <http://www.pixelpete.com/laing/Hybrid%20Project.html> (consulté le 17 août 2011).

Aux yeux de Lawrence Alloway, le processus aboutit non seulement à la production d'une forme produite selon des méthodes commerciales, mais modifie également le rôle et la place du public dans ce processus :

« L'utilisation, avec *Hybrid*, de techniques marketing dans la fabrication de l'art ironise sur le processus créatif, tel qu'il est traditionnellement défini, mais il industrialise aussi le public. En tant que public, nous sommes non seulement témoins du travail fini, mais également des contributions statistiques à son stade d'élaboration. Selon l'affiche pour l'exposition à la Kornblee Gallery : « 29 personnes voulaient de la fourrure. Mais elles ne l'ont pas obtenue. Parce que 46 personnes voulaient du caoutchouc. Et ils ne l'ont pas obtenu parce que 49 personnes voulaient de l'aluminium. »¹³⁵⁴

Les données récoltées sont rassemblées et traitées de la même manière que lors d'une étude de marché classique :

« Les unités centrales des ordinateurs au siège social de Bell Telephone ont été mises à contribution pour « mouliner » le projet et construire l'insaisissable objet rêvé par la scène de l'art contemporain. »¹³⁵⁵

À partir des moyennes statistiques obtenues, un schéma général de l'objet est élaboré, et *Hybrid* est finalement produit, en deux exemplaires. L'objet présente une base d'aluminium en forme de coin triangulaire, sur laquelle se dresse un plan en Plexiglas rayé de bleu et de rouge dans sa partie inférieure, et transparent dans la partie supérieure qui présente un contour en forme de vagues. Entre les deux, pour renforcer la séparation entre la zone claire et la zone transparente, un tube électrique fluorescent dessine un arc lumineux. Le choix des matériaux (métal et plastique), des couleurs contrastées (gris aluminium, bleu et rouge) et l'introduction de la lumière

¹³⁵⁴ « Hybrid's use of marketing techniques in the making of art is ironic about the creative process, as traditionally defined, but it also industrializes the audience. We, as audience, are not only witness to the finished work, but statistical contributions to its formative stage. According to the poster for the exhibition at the Kornblee Gallery : « 29 people wanted fur. But they didn't get it. Because 46 people wanted rubber. And they didn't get it because 49 people wanted aluminium. » Lawrence Alloway, « Hybrid », *Arts Magazine*, vol. 40, n°7, mai 1966, p. 40.

¹³⁵⁵ « The main-frame computers at Bell Telephone's headquarters were brought into play to 'crunch the numbers' for the project and construct the elusive dream object of the contemporary art scene. » David Allan Mellor, « Gerald Laing : Swift Passages and the Monumental Imagination », 1993. Source : site internet de l'artiste : http://www.geraldlaing.com/index.php/articles/articles_full/monumental_imagination/ (consulté le 17 août 2011).

électrique sont le produit de la combinaison des réponses les plus fréquemment formulées. Mais leur mise en œuvre par les deux artistes correspond aussi aux standards visuels de l'époque, à la fois marqués par l'efficacité du Pop Art, les plans de couleurs de l'abstraction *hard-edge* et le « boom » de la sculpture minimaliste — autant de qualités qui ne sont par ailleurs pas étrangères aux œuvres respectives de Laing et de Phillips. Pour Lawrence Alloway :

« *Hybrid* est l'inverse, disons, de la commande d'objets d'art par téléphone de Moholy-Nagy — un art rendu possible par la définition préalable d'un code entre lui et l'usine. C'était un acte qui dépendait d'un programme. *Hybrid*, au contraire, utilise l'environnement comme une source d'informations. »¹³⁵⁶

L'exposition du projet *Hybrid* à la Kornblee Gallery présente, outre un exemplaire à l'échelle 1, une malette d'échantillons, des cartes-réponses, les dessins préparatoire et le plan, ainsi que 25 versions en modèle réduit. La réception critique est plus que partagée : *Times Magazine* consacre une pleine page au projet ; *Life* couvre l'événement sur quatre pages. La presse artistique, en revanche, est plus hésitante, « effrayée », selon Laing, par l'éventualité de devoir traiter de l'*Hybrid*. Il précise toutefois :

« ...deux importants critiques contemporains — Lawrence Alloway et Gene Swenson — ont écrit des articles importants à son sujet, seul le second comprenant qu'*Hybrid* était une attaque critique. »¹³⁵⁷

En définitive, le monde de l'art a fini par absorber l'objet littéralement fomenté contre lui. Cet épisode est toutefois révélateur de l'évolution du goût, mais aussi des possibilités matérielles qui s'offrent désormais aux artistes pour concrétiser une idée. Dans le champ de la sculpture et des œuvres tridimensionnelles, le métal (acier et aluminium en particulier) et les plastiques (Plexiglas, résines polyester et acrylique), ainsi que les processus de transformation (laminage, polissage, thermoformage etc.)

¹³⁵⁶ « Hybrid is the reverse, say, of Moholy-Nagy's ordering works of art by telephone — an art made possible by pre-setting a code between himself and the factory. That was an act that depended on a program. Hybrid, on the contrary, uses the environment as a source of information. » Lawrence Alloway, « Hybrid », *Arts Magazine*, vol. 40, n°7, mai 1966, p. 42.

¹³⁵⁷ « ...two important contemporary critics — Lawrence Alloway and Gene Swenson — wrote major articles about it, only the latter understanding that HYBRID was a critical attack. » Gerald Laing, « The Hybrid Art Market Research Project 1965-1966 », août 2002. Source : site internet de l'artiste : <http://www.pixelpete.com/laing/Hybrid%20Project.html> (consulté le 17 août 2011).

occupent une place de plus en plus importante, et contribuent à une inflexion sinon générale, du moins très marquée, vers des formes plus géométriques, de larges surfaces planes, des contours nets, des couleurs vives, lisses et brillantes — c'est-à-dire autant de qualités propres aux objets de consommation courante produits en masse.

Ce recours aux « nouveaux » matériaux et aux procédés industriels de transformation, même lorsqu'il est fait dans l'intention ouvertement critique d'assimilation de l'œuvre d'art à un bien de consommation — qualifié en vue de l'optimisation des ventes — est susceptible de confronter les artistes à la possibilité de reproductibilité technique de leurs œuvres, voire de leur production « en masse ». Pourtant, il existe peu d'exemples — voire aucune — d'œuvres effectivement produites en quantités industrielles. Là où ce caractère reproductible de l'œuvre d'art se présente avec le plus d'évidence, c'est dans le champ des collaborations entre artistes et éditeurs — puisque la question de la reproduction d'un même modèle conçu par l'artiste est inhérente à la notion même d'édition. Toutefois, ce que l'on entend par « modèle » dans ce contexte se doit aussi d'être précisé, car il ne s'agit pas (ou pas nécessairement) d'un « original » dont tous les autres exemplaires seraient les « copies », mais plutôt d'un prototype — celui-ci pouvant se matérialiser sous la forme de maquettes à l'échelle réduite ou à l'échelle 1, de dessins, de plans, ou d'instructions données verbalement ou par écrit à un fabricant.

B) De nouveaux auxiliaires au service des artistes

Dans les exemples précédemment mentionnés, les différentes expérimentations des artistes, dans la mise en œuvre de matériaux et de techniques industrielles, sont souvent le fait de rencontres imprévues, d'opportunités et de hasards — mais aussi, bien sûr, d'un désir de leur part de se « frotter » à des matériaux qui se sont banalisés dans les domaines de la production de biens de consommation et dans la publicité. Dans la mesure où ces expérimentations menées à l'initiative des artistes dépendent de leurs propres ressources — financières et techniques — les œuvres produites le sont la plupart du temps dans des conditions relativement précaires : si les artistes doivent parfois composer avec les contraintes techniques du matériel à disposition (cf. la série des *California Ray Guns* d'Oldenburg, dans laquelle le plastique conserve la trace des petites bulles de surface des plâtres sur lesquels les reliefs ont été moulés), la qualité générale de fabrication des pièces témoigne de leur vigilance sur ce point ; là où le manque de moyens se fait davantage sentir, c'est dans le fait que les œuvres fabriquées sont fréquemment de dimensions restreintes, et qu'il s'agit soit d'exemplaires uniques, soit de toutes petites séries (moins de dix exemplaires et, pour Tom Wesselmann par exemple, le plus souvent trois exemplaires au maximum).

Par chance pour ces artistes, dès la fin des années 1950 et tout au long de la décennie suivante, on assiste au développement, dans des proportions considérables, d'initiatives privées et publiques dont l'action va contribuer à faciliter l'accès des artistes à des moyens de production industriels, en proposant une assistance technique, ainsi que des débouchés en termes de marché. Ces nouveaux auxiliaires au service des artistes, ce sont les éditeurs, les fabricants, les commanditaires et les programmes institutionnels.

B1) Éditeurs

La fin des années 1950 et le début des années 1960 sont marqués notamment par l'expression d'un intérêt renouvelé pour les estampes contemporaines, de la part de collectionneurs et de musées¹³⁵⁸ — et par conséquent d'éditeurs et de marchands. Ce renouveau est sans doute provoqué et entretenu par le succès croissant, tant au niveau national qu'international, des artistes expressionnistes abstraits américains. Ce contexte favorable incite à la création, à partir de la seconde moitié des années 1950, de maisons d'édition qui se spécialisent dans le domaine de l'estampe contemporaine. En 1955, l'artiste lithographe et marchande d'estampe Margaret Lowengrund fonde à New York le Contemporary Graphic Arts Center¹³⁵⁹. Au cours des années 1960 aux États-Unis, grâce à ce marché florissant, les maisons d'édition se multiplient¹³⁶⁰ : ULAE, Tanglewood Press et Multiples, Inc. à New York ; Tamarind Lithography Workshop et Gemini G.E.L. à Los Angeles... Le phénomène se poursuit

¹³⁵⁸ Bruce Davis, « Print Workshops at Mid-Century », et Ruth E. Fine, « Introduction », in Ruth E. Fine, *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the unique relationship between artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington (18 novembre 1984 – 24 février 1985), Abbeville Press Publishers, New York 1984, p. 9 (Davis) et p. 17 (Fine).

¹³⁵⁹ L'année suivante, celui-ci devient le Pratt – Contemporaries Graphic Arts Center ; suite au décès de Margaret Lowengrund en 1957, il change à nouveau de nom pour devenir le Pratt Graphics Center. Clinton Adams, « An Informed Energy : Lithography and Tamarind », *Grapheion*, Central Europe Gallery and Publishing House, Prague (République Tchèque), printemps 1997. Reproduit sur le site <http://tamarind.unm.edu/adams.html#11> (consulté le 12 août 2011).

¹³⁶⁰ Un phénomène similaire se produit en Europe au même moment, avec les éditions de la Galerie Schwarz à Milan, les Éditions René Block à Berlin, les Éditions Denise René à Paris. Cf. Bruce Davis, « Print Workshops at Mid-Century », et Ruth E. Fine, « Introduction », in Ruth E. Fine, *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the unique relationship between artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington (18 novembre 1984 – 24 février 1985), Abbeville Press Publishers, New York 1984, p. 11. Riva Castleman mentionne Multiplication Arts Transformable, créée en 1959 par Daniel Spoerri et Karl Gerstner, et dont l'activité aboutit à la production de 14 multiples édités en 100 exemplaires chacun. Cf. Riva Castleman, « Technics and Creativity », in *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.*, catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des productions de Gemini à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 25.

au début des années 1970 avec la création de Cirrus Editions Limited à Los Angeles et de Landfall Press à Chicago.

B1.a) ULAE

Universal Limited Art Editions (ULAE)¹³⁶¹ est fondée en 1957 à Skidmore Place, West Islip (Long Island, New York), par Tatyana Grosman. Deux ans auparavant elle a débuté son activité d'édition avec des livres illustrés et des reproductions sérigraphiques d'œuvres d'artistes célèbres (notamment des peintures de Marc Chagall et de Grandma Moses). À la suite de la visite de William Lieberman, l'un des conservateurs du Museum of Modern Art (New York), qui, bien qu'impressionné par la qualité du travail, n'est pas intéressé par l'acquisition de reproductions, Tatyana Grosman décide, sur son conseil, d'entamer une collaboration avec des artistes dans le domaine de l'estampe. Des circonstances favorables permettent l'acquisition d'une presse lithographique auprès d'un voisin qui en connaît le fonctionnement. Grosman engage l'artiste et graveur Robert Blackburn, qui travaille comme technicien sur la réalisation des premières lithographies éditées par ULAE ; grâce à ses relations, elle entre en contact avec le poète Frank O'Hara, et commence à travailler avec des artistes de l'École de New York (Sam Francis, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Robert Motherwell, Barnett Newman, Larry Rivers...) et, à partir de 1960, avec la « nouvelle » génération (Jim Dine, Marisol Escobar, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Cy Twombly...). Une sélection de 97 lithographies éditées par ULAE reçoit les honneurs d'une exposition au Museum of Modern Art de New York dès 1964. Jusqu'en 1966, ULAE édite exclusivement des lithographies, mais face aux demandes récurrentes d'artistes souhaitant réaliser des estampes en taille douce, Grosman, en 1966, équipe son atelier (grâce à une bourse du National Endowment for the Arts) afin de satisfaire ces attentes. Les premiers artistes à investir cette technique sont Jasper Johns, Lee Bontecou, Helen Frankenthaler, Barnett Newman, Marisol Escobar, James Rosenquist, Robert Motherwell, Cy Twombly. En 1969, afin de rentabiliser le fonctionnement de l'atelier,

¹³⁶¹ Cf. le site de la maison d'édition : <http://ulae.com/default.aspx>.

Grosman fait l'acquisition d'une presse offset avec l'intention d'imprimer des affiches et des livres. Rapidement, les artistes (Jasper Johns, Jim Dine, James Rosenquist...) s'emparent de ce nouvel outil mis à leur disposition. L'atelier élargi encore son offre en 1973, à la suite du souhait d'Helen Frankenthaler de réaliser des gravures sur bois ; à la suite de ses expérimentations, cette technique traditionnelle connaît un renouveau aux Etats-Unis. Après le décès du mari de Tatyana Grosman, le graveur et imprimeur Bill Goldston, qui travaille pour ULAE depuis plusieurs années, prend la direction de la société. Il y fait venir des artistes plus jeunes (Terry Winters, Bill Jensen, Susan Rothenberg, Carroll Dunham, Elizabeth Murray) initiant un processus de renouvellement qui s'est ensuite poursuivi, tout en préservant l'atmosphère communautaire autour de l'atelier.

La production d'ULAE au cours de ses quinze premières années d'existence demeure conforme à l'idée que l'on peut se faire en matière d'estampe : des impressions sur papier, en noir, ou en une ou plusieurs couleurs, faisant parfois intervenir la technique du gaufrage. Un exemple échappe toutefois aux conventions de l'estampe lithographique : il s'agit à notre connaissance (d'après le catalogue en ligne des éditions ULAE) de l'unique « multiple » édité par ULAE. Intitulée *Shades*¹³⁶², l'œuvre conçue par Rauschenberg en 1964 consiste, comme le reste de la production de l'atelier de Long Island, en un ensemble de lithographies. Au nombre de cinq et de format identique, celles-ci présentent la particularité d'être imprimées sur du Plexiglas transparent. Ces panneaux, auxquels s'ajoute un « écran » blanc de format identique, sont glissés à l'intérieur d'un châssis cubique en aluminium, et sont interchangeables. La pièce peut être rétroéclairée, à l'aide d'une simple ampoule électrique. Il est difficile de juger si le dispositif permet de « visionner » plusieurs images simultanément. On peut toutefois penser qu'il a probablement pour effet d'accentuer la sensation de « flottement » des images imprimées en noir, sur un support qui tend à disparaître.

¹³⁶² Robert Rauschenberg, *Shades*, 1964. La notice du catalogue en ligne d'ULAE présente cette œuvre comme un « objet lithographique sur Plexiglas dans une boîte en aluminium », mais ne précise pas de quelle matière est constituée « l'écran » blanc, ni si le câblage, la douille et l'ampoule électrique font partie du multiple (lithographie imprimée en noir, Plexiglas, aluminium ; 38,1 x 35,7 x 30,5 cm.) Édition de 24 exemplaires.

Quoi qu'il en soit, cet exemple d'édition de multiple n'est suivi d'aucun autre¹³⁶³ dans la production de ULAE qui, depuis la fin des années 1950, concentre ses activités sur les différentes techniques de l'estampe traditionnelle.

B1.b) Tamarind Lithographic Workshop, Inc.¹³⁶⁴

Sur la Côte Ouest, l'artiste June Wayne imagine en 1959 la création d'un atelier de lithographie. Elle-même confrontée à l'impossibilité de trouver un atelier avec lequel travailler, elle entend pallier à l'absence, en Californie et dans le reste des Etats-Unis, de maître imprimeur capable de collaborer avec l'ensemble des artistes américains, et apporter ainsi une contribution essentielle à la préservation de l'art lithographique aux Etats-Unis. Le déclin de l'intérêt des artistes américains pour la lithographie s'amorce pendant la période de l'entre-deux-guerres. La lithographie, utilisée essentiellement à des fins illustratives, traitant de sujets sociaux et politiques, ne constitue pas, pour les artistes de la génération de l'Expressionnisme Abstrait, un moyen suffisamment direct et puissant pour une véritable expression. Dans les années 1940 pourtant, Stanley William Hayter revient de Paris et installe son atelier de gravure à New York ; c'est grâce à lui que Robert Motherwell et Jackson Pollock approchent la gravure, mais Hayter met l'accent sur l'automatisme et la pratique individuelle. À ses yeux trop dépendante de la collaboration avec les praticiens, la lithographie est mise de côté. Quelques artistes américains poursuivent un travail en lithographie, sans toutefois susciter l'intérêt de la critique et des conservateurs : les seuls exemples de lithographies rencontrant un certain succès viennent d'Europe ; il s'agit en particulier les lithographies d'après guerre de Picasso.

¹³⁶³ Hormis, en 2009, une œuvre de Richard Tuttle intitulée *Other* (pâte de papier pigmentée, façonnée à la main, sur consoles de bois fabriquées à la main ; 63,5 x 137,2 x 8,6 cm.) Édition de 10 exemplaires.

¹³⁶⁴ Cf. le site internet <http://tamarind.unm.edu/> , en particulier Clinton Adams, « An Informed Energy : Lithography and Tamarind », initialement paru in *Grapheion*, Central Europe Gallery & Publishing House, Prague (République Tchèque), Printemps 1997. Reproduit in <http://tamarind.unm.edu/adams.html#12> (consulté le 12 août 2011).

Le projet de June Wayne se concrétise grâce à l'octroi d'une bourse de trois ans par la Ford Foundation — il est remarqué et soutenu par McNeil Lowry, philanthrope, ami des arts, et surtout Directeur du Ford Foundation's Program in Humanities and Arts. Dès le début de 1960 commence la construction du bâtiment destiné à abriter l'atelier, sur Tamarind Avenue (Los Angeles), qui donne son nom à la maison d'édition, Tamarind Lithography Workshop, Inc. Les statuts juridiques de la société sont finalisés, l'équipe constituée (June Wayne s'associe avec Clinton Adams et Garo Antreasian), et la tâche difficile de l'achat des presses lithographiques, rouleaux, pierres, papiers etc... menée à bien. L'activité de Tamarind commence le 1^{er} juillet 1960, avec Romas Viesulas, un artiste de Los Angeles.

Dès le début, l'activité éditoriale de Tamarind se double du souci de créer des archives complètes relatives à chacune des éditions. En outre, témoignant du désir de faire reconnaître l'importance de l'activité éditoriale et du savoir-faire des praticiens, il est convenu que chaque épreuve doit être triplement identifiée : y figurent la signature de l'artiste, le sceau de la maison d'édition et la marque personnelle de l'imprimeur qui a tiré les épreuves.

Dès l'élaboration de son projet, June Wayne a conscience qu'il est nécessaire de penser la globalité du processus éditorial : l'intérêt des artistes, la qualité des techniciens, et le développement du marché. Aussi les axes structurant son entreprise sont-ils complémentaires : création d'un pôle de maîtres-artisans imprimeurs aux Etats-Unis en assurant la formation d'apprentis ; permettre aux artistes américains représentatifs de styles divers de devenir des « maîtres » de ce medium ; mettre en place des collaborations étroites entre artistes et artisans de façon à promouvoir les démarches expérimentales et l'exploration des possibilités d'expression à travers la lithographie ; stimuler le développement d'un nouveau marché pour la lithographie ; former les artisans sur le plan financier, comptable et managérial, de façon à leur permettre de gagner leur vie sans dépendre entièrement des subventions et des demandes des artistes ; et enfin, restaurer le prestige de l'art lithographique en constituant une collection de chefs-d'œuvre du genre.

Ces principes sont toujours de mise, depuis qu'en 1970 Tamarind Lithography Workshop, Inc. s'est associé à l'Université du Nouveau Mexique. À cette époque, la troisième et dernière subvention de la Ford Foundation est épuisée, et June Wayne

quitte la direction — lui succède Clinton Adams, jusqu'alors directeur associé¹³⁶⁵. Tamarind Lithography Workshop, Inc. quitte Los Angeles pour Albuquerque (Nouveau Mexique) et devient, sous le nom de Tamarind Institute, un département du College of Fine Arts de l'Université du Nouveau Mexique. Fidèle à l'esprit qui a animé June Wayne à l'époque de la création de Tamarind, l'institut met en place des programmes d'éducation et de recherche, ainsi que des projets de création. Ses revenus sont en partie assurés par l'université, des bourses fédérales et philanthropiques, et en partie par des contrats d'impression et la vente de lithographies.

Comme ULAE en 1964, les éditions de Tamarind Lithography Workshop, Inc. font l'objet d'une exposition au Museum of Modern Art de New York, en 1969¹³⁶⁶, à l'occasion de leurs dix premières années d'activité. Au cours de cette période, l'atelier s'ouvre à de multiples collaborations, et accueille plus de 150 artistes. Parmi les plus célèbres, citons Anni et Josef Albers, François Arnal, Herbert Bayer, Bruce Conner, Elaine De Kooning, Richard Diebenkorn, Sam Francis, Leon Golub, David Hare, David Hockney, Alfred Jensen, Allen Jones, Nicholas Krushenick, Jacques Lipchitz, John McLaughlin, Robert Murray, Louise Nevelson, Peter Phillips, Leon Polk-Smith, Kenneth Price, Ed Ruscha, Miriam Schapiro, William Turnbull... Cette liste traduit bien le désir de Tamarind de proposer une offre d'estampes représentative des différentes tendances esthétiques de l'art contemporain d'alors.

Les attentes et sollicitations des artistes ont conduit Tamarind à multiplier les expérimentations dans le domaine des encres de couleur — en collaboration avec le secteur de l'industrie chimique — et des différents types de papiers. L'atelier a également expérimenté diverses techniques d'impression sur des matériaux autres que le papier : plastique, métal, cuir..., ainsi que les procédés d'incorporation d'éléments photographiques aux images réalisés manuellement. L'atelier accueille beaucoup d'artistes et de graveurs, assurant « en interne » la formation des praticiens, par la transmission du savoir des plus expérimentés vers les plus jeunes. Kenneth Tyler, étudiant d'Antreasian, arrive à Tamarind en 1963 pour étudier les possibilités et les contraintes des différents métaux employés pour les plaques de

¹³⁶⁵ Clinton Adams occupe cette fonction jusqu'en 1985, date à laquelle lui succède Marjorie Devon, actuelle directrice. Cf. <http://tamarind.unm.edu/aboutus.html#history> (consulté le 12 août 2011).

¹³⁶⁶ *Tamarind : Homage to Lithography*, Museum of Modern Art, New York, 1969.

gravure. Puis l'atelier renoue avec la « tradition » européenne : Serge Lozingot — imprimeur, notamment, des *Phénomènes* de Jean Dubuffet — s'installe aux États-Unis et devient le maître imprimeur de Tamarind en 1968.

Si la démarche de Tamarind s'est axée sur l'expoérimentation technique, la transmission des connaissances et un mode de collaboration personnalisé avec les artistes, l'intégralité des œuvres éditées sont des estampes au sens strict : n'y figurent aucun relief, objet, ni multiple. Mais son modèle d'organisation a sans doute inspiré celui d'autres maisons d'éditions — en particulier Gemini G.E.L., créé par un « transfuge » de Tamarind, Kenneth Tyler, et dont il sera question plus loin.

B1.c) Tanglewood Press

Certaines de ces maisons d'édition, en plus de l'activité « traditionnelle » d'édition d'estampes, développent, au cours des années 1960, une activité plus ou moins importante de production et d'édition d'objets en trois dimensions conçus par des artistes : des multiples¹³⁶⁷.

C'est notamment le cas de Tanglewood Press, fondée à New York au milieu des années 1960 par Rosa Esman¹³⁶⁸. Une large part de ses éditions consiste en des œuvres imprimées sur papier, parfois réunies en portfolios : *New York Ten* (1965), *Ten from Leo Castelli* (1967), etc...

¹³⁶⁷ Bruce Davis, « Print Workshops at Mid-Century », in Ruth E. Fine, *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the unique relationship between artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington (18 novembre 1984 – 24 février 1985), Abbeville Press Publishers, New York 1984, p. 11.

¹³⁶⁸ Rosa Esman a ensuite ouvert sa propre galerie, la Rosa Esman Gallery, à New York, en 1972 (<http://www.rosaesman.com/>). Nous n'avons réuni que peu d'informations sur l'histoire de Tanglewood Press, qui ne semble plus en activité aujourd'hui, au moins sous sa forme initiale : une maison d'édition du nom de Tanglewood Press existe toujours, mais d'une part elle est localisée à Terre Haute, dans l'Indiana, et d'autre part elle est spécialisée dans l'édition de livres illustrés pour enfants — ce qui conduit à douter fortement d'une quelconque filiation et laisse plutôt penser qu'il s'agit d'une société homonyme. Cette dernière hypothèse confirmerait la dissolution de la maison d'édition de Rosa Esman.

Mais en 1966, Tanglewood Press édite *Seven Objects in a Box*. Il ne s'agit certes pas du premier multiple fabriqué et édité aux Etats-Unis. En revanche, il est l'un des plus diffusés (il est édité à 75 exemplaires, plus 25 épreuves d'artiste)¹³⁶⁹ et parmi les plus connus en raison du nombre d'artistes (sept, chacun auteur d'un des objets) et de leur renommée : ils sont en effet les principaux représentants du Pop Art : Allan d'Arcangelo (*Side-View Mirror*¹³⁷⁰), Jim Dine, Roy Lichtenstein (*Sunset*¹³⁷¹), Claes Oldenburg (*Baked Potato*¹³⁷²), George Segal (*Chicken*¹³⁷³), Andy Warhol (*Kiss*¹³⁷⁴) et Tom Wesselmann (*Great American Nude*¹³⁷⁵). Le succès de ce multiple pousse Rosa Esman à réitérer l'expérience trois ans plus tard avec *Seven Objects in a Box/1969*¹³⁷⁶. Le coffret en bois vernis contient cette fois les œuvres de sept artistes, plutôt représentatifs de l'Anti-Form, du Process Art et de tendances conceptuelles : *Tears*, (peinture sur toile libre) de David Bradshaw ; *Enclosed*, (objet pliable en gaze enduite de caoutchouc et enveloppant un ballon) d'Eva Hesse ; *Fire*, (plaque de bronze destinée à être scellée dans un trottoir) de Stephen Kaltenbach ; *Record*, (enregistrement sur disque vinyle, pochette sérigraphiée) de Bruce Nauman ; *Untitled* (filet de nylon) d'Allan Saret ; *Rolled, Encased and Saved*, (plaque de plomb roulée et placée dans un tuyau également en plomb) de Richard Serra ; et *Plaster in Satin* (plâtre coulé à l'intérieur d'une pièce en satin) de Keith Sonnier.

Comme Tanglewood Press, les maisons d'édition qui entreprennent de réaliser des multiples sont souvent confrontées à des difficultés spécifiques, car il leur faut

¹³⁶⁹ Riva Castleman, « Technics and Creativity », in *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.*, catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des productions de Gemini à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 25.

¹³⁷⁰ Allan d'Arcangelo, *Side-View Mirror*, 1966 (19,1 x 10,2 x 10,2 cm.)

¹³⁷¹ Roy Lichtenstein, *Sunset*, 1965 (émail « porcelaine » sur plaque d'acier ; 21,6 x 27,9 x 2,5 cm.)

¹³⁷² Claes Oldenburg, *Potato*, 1966 (moulage en résine et peinture acrylique, assiette en porcelaine de Chine Shenango ; dimensions (« pomme de terre ») : 17,8 x 26,7 x 11,4 cm.)

¹³⁷³ George Segal, *Chicken*, 1965 (fibre de verre et acrylique moulé ; 49,5 x 34,9 x 10,8 cm.)

¹³⁷⁴ Andy Warhol, *Kiss*, 1966 (sérigraphie sur Plexiglas ; 31,8 x 20,3 x 14,3 cm.)

¹³⁷⁵ Tom Wesselmann, *Great American Nude*, 1965 (plastique thermoformé sous vide ; 19 x 17,8 x 3,4 cm.)

¹³⁷⁶ *Seven Objects in a Box/1969*, Tanglewood Press, New York, 1^{er} mai 1969. Édition de 100 exemplaires numérotés de 1 à 100, et 10 exemplaires numérotés de A à J réservés aux artistes et aux collaborateurs.

trouver, au sein de l'industrie de masse américaine, des fabricants susceptibles de répondre aux exigences parfois complexes requises par la réalisation d'objets multiples conçus par des artistes. Parfois, l'adaptation de l'outil industriel à la production en petites séries propre aux multiples d'artistes s'opère avec une relative facilité : ainsi *Baked Potato*, le multiple proposé par Oldenburg pour *Seven Objects in a Box*, est moulé en résine par l'entreprise Knickerbocker Machine & Foundry, Inc., New York, avant d'être peint à l'acrylique, à la chaîne, par des assistants recrutés pour l'occasion. Oldenburg, tel un chef-cuisinier, apporte la touche finale, en projetant, à l'aide d'une brosse à dents, quelques éclaboussures de peinture verte en guise de ciboulette¹³⁷⁷. Il faut non seulement parvenir à trouver un fabricant sachant répondre aux « standards » de l'artiste (plutôt qu'aux standards industriels), et parfois en trouver plusieurs, lorsque l'œuvre comporte plusieurs éléments réalisés dans des matériaux différents. Il faut ensuite réunir l'ensemble et trouver la société qui saura procéder à l'assemblage final. Ces processus nouveaux, et bien plus complexes que ceux liées aux seules techniques de l'estampes, compliquent évidemment la tâche des éditeurs — comme des artistes — encore peu habitués à ces modes de productions, mais ils inaugurent aussi un type de relations entre artistes, diffuseurs et fabricants qui annonce le mode de fonctionnement des entreprises (souvent liées à l'industrie métallurgique et plastique) qui, pour le compte d'artistes, fabriquent des sculptures, de dimensions souvent imposantes.

¹³⁷⁷ Cette œuvre a fait l'objet d'un certain nombre de contrefaçons. Cf. *Claes Oldenburg. Multiples 1964-1990*, Musée Municipal de la Roche-sur-Yon, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993, p. 16, qui mentionne un article de Judith Goldman, « The Case of the Baked Potato », *The Print Collector's Newsletter*, New York, vol. III, n°2, mai-juin 1972, p. 34-37.

B1.d) De l'atelier du lithographe à l'éditeur de multiples : Gemini G.E.L.

B1.d1) La création de l'atelier

Ancien directeur technique de Tamarind Lithography Workshop, Kenneth Tyler ouvre son propre atelier en 1965. Celui-ci est à l'origine un modeste atelier d'artiste avec un atelier de lithographie, fonctionnant comme un atelier de sous-traitance, plutôt que comme un éditeur, car l'entreprise d'édition nécessite l'investissement de capitaux plus importants que ceux dont Tyler dispose. Ses aspirations rejoignent alors les intérêts de Sidney B. Felsen et Stanley Grinstein, qui cherchent alors à mettre sur pied une société d'édition. Les trois hommes s'associent, et Gemini Graphic Editions Limited (Gemini G.E.L.) est fondée le 1^{er} février 1966 à Los Angeles¹³⁷⁸. Le succès rapide de l'entreprise repose en grande partie sur la complémentarité des personnalités et des compétences de ses créateurs. Felsen, qui dirige un cabinet d'expert-comptable, a toutes les aptitudes pour gérer les finances de la société ; amateur d'art, il suit des cours de peintures et de céramique. Grinstein est propriétaire de Milfran-Boman Corporation, une entreprise de chariots élévateurs ; il partage son intérêt pour l'art avec son épouse, qui suit comme lui des cours en art à UCLA ; le couple est en outre collectionneur d'art contemporain¹³⁷⁹. Tyler bénéficie de son expérience au sein d'une autre structure d'édition ; cheville ouvrière de Gemini G.E.L., il détient les compétences et le savoir-faire qui font rapidement de lui le principal collaborateur technique des artistes ; il est chargé de

¹³⁷⁸ Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. 20.

¹³⁷⁹ Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. 19.

superviser la production des éditions, ainsi que les activités liées aux expositions dans lesquelles figurent les estampes et multiples édités par l'atelier¹³⁸⁰.

B1.d2) Les débuts

La création de Gemini G.E.L. s'inscrit dans un contexte de prospérité du marché de l'estampe et de l'édition contemporaine. Dès le début, l'intention des fondateurs — publier des éditions d'œuvres d'artistes reconnus — est mise en pratique, avec l'édition, en 1966, de séries de lithographies de Josef Albers (*White Line Squares* ; 17 lithographies qui nécessitent une grande précision dans le calage des différents passages de couleur), Sam Francis (*Untitled*), Man Ray (*Untitled, Hands* et *One Hand*), ou encore Ben Shahn (*Levana*). Au cours des années qui suivent, d'autres collaborations de ce type sont entreprises, notamment avec des artistes réputés travaillant sur la Côte Ouest : Anni Albers, John Altoon, William Crutchfield, Ronald Davis, Wayne Thiebaud...

Mais rapidement — dès 1967 — Gemini G.E.L. contribue également à créer des liens entre artistes new-yorkais et le public de Los Angeles¹³⁸¹, et s'engage simultanément sur la voie expérimentale de la collaboration avec des artistes plus jeunes. Ce changement est initié avec Robert Rauschenberg, qui réalise *Booster*, une spectaculaire lithographie à l'élaboration complexe et aux dimensions hors-normes — 72 pouces, soit 183 cm. de haut. Suivent les *Numeral Series* de Jasper Johns et les *Cathedral Series* de Roy Lichtenstein. Toujours la même année, c'est dans les ateliers de Gemini G.E.L. que Frank Stella réalise ses toutes premières estampes, dont *Star of Persia*.

¹³⁸⁰ Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. 20.

¹³⁸¹ Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. 17.

Au cours des trois premières années de son existence, l'essentiel de l'activité de Gemini G.E.L. reste l'édition de lithographies :

« L'eau-forte, la gravure sur bois et la sérigraphie étaient rarement demandées »¹³⁸²

Dans le domaine de la lithographie, Gemini G.E.L. incarne un modèle de collaboration idéale entre techniciens et artistes. Les multiples collaborations de Gemini avec les artistes reposent sur la réputation croissante de l'atelier à trouver, en particulier grâce à Kenneth Tyler, les solutions techniques satisfaisantes pour les artistes. Les recherches et les attentes des artistes ont, en retour, incité Gemini G.E.L. à déplacer et multiplier sans cesse ses champs d'investigations.

Ce caractère expérimental se manifeste d'abord — on l'a vu avec *Booster* de Rauschenberg — par l'accroissement des dimensions des estampes imaginées par les artistes : elles nécessitent la mise au point de nouvelles techniques de mélange des encres, l'augmentation des capacités des presses, qui va de paire avec l'augmentation du format du papier — que celui-ci soit fabriqué à la main ou issu de la production industrielle. Ces nouveautés sont le fruit des recherches et des inventions des employés de Gemini, mais aussi des collaborations avec des industries détenant les diverses technologies susceptibles d'être utilisées par l'éditeur.

B1.d3) Réputation, essor, nouvelles collaborations

La réputation de l'atelier et l'engouement pour les estampes et multiples d'artistes aidant, le début des années 1970 constitue une époque particulièrement productive. En 1969, l'atelier a emménagé dans des locaux plus vastes (qu'il occupe encore aujourd'hui) ; il emploie alors une équipe de 18 personnes (imprimeurs, conservateurs, assistants), ce qui lui donne la capacité de suivre simultanément une douzaine de projets d'éditions (estampes et multiples) :

« les éditeurs ont aussi amélioré les installations en équipant des ateliers de sérigraphie et de sculpture, qui ont été maintenus à Gemini au début des années

¹³⁸² « Etching, woodcut, and screenprinting were rarely called for », <http://www.nga.gov/gemini/essay.htm> .

1970. Depuis cette époque, beaucoup de projets nécessitant ces moyens ont souvent été achevés en travaillant avec des ateliers indépendants dirigés par d'anciens employés de Gemini. »¹³⁸³

La liste des artistes avec lesquels collabore Gemini G.E.L. s'allonge, et couvre un large spectre de la création contemporaine : Wilhelm de Kooning, Ed Kienholz, Keith Sonnier, Philip Guston, Bruce Nauman, Michael Heizer, Joe Goode, Ed Ruscha, James Rosenquist, Richard Chamberlain (1970), Donald Judd (1971), Kitaj ; Mark Di Suvero, Andy Warhol (1972)...

Quant à Kenneth Tyler, créateur de l'atelier et cheville ouvrière de la maison d'édition, il quitte Gemini G.E.L. en 1973 (lui succèdent Ronald McPherson jusqu'en 1975, et Serge Lozingot jusqu'à la fin des années 1980), s'installe sur la Côte Est et fonde la Tyler Graphics Limited (Bedford Village, New York), où il poursuit son travail d'édition d'estampes et de multiples.

B1.d4) L'édition de multiples

Dans le domaine spécifique de l'édition de multiples, les processus de fabrication, en plus de leur nouveauté aux yeux des éditeurs, sont fréquemment générateurs de difficultés techniques inédites, et nécessitent l'expertise de fabricants spécialisés.

Ainsi :

« ... de nombreux aspects de projets de sculptures étaient pris en main par des fabricants extérieurs dans les environs de Los Angeles »¹³⁸⁴

Cette « externalisation » de tout ou partie de la fabrication de multiples ne signifie pas pour autant un contrôle moindre de la part de l'éditeur et de l'artiste. Mais ce nouveau type de collaboration tripartite, impliquant un artiste, un éditeur et un

¹³⁸³ « In 1969, Gemini responded to the need for more expansive in-house capabilities by moving to larger quarters that still function as the heart of the operation. In the same year the publishers also improved the facilities by equipping screenprinting and sculpture workshops, which continued to be maintained at Gemini throughout the early 1970s. Since that time, many projects requiring these facilities have often been completed by working with independent shops operated by former Gemini employees. », » <http://www.nga.gov/gemini/essay.htm>

industriel, se fonde sur la mise au point d'une compréhension commune et réciproque — laquelle ne va pas forcément de soi, comme le précise Riva Castleman :

« La production de nombreux multiples a été retardée parce que les éditeurs ou les directeurs d'ateliers ont dû créer les lignes de communication entre les fabricants de divers matériaux avant que les éléments de l'œuvre finie puissent être finalement assemblés. Lorsque des processus exceptionnellement sophistiqués doivent être utilisés pour terminer un travail sculpté, les pièces doivent être déplacées de l'usine à l'autre. »¹³⁸⁵

Ces difficultés sont également soulignées par Ruth E. Fine, qui met l'accent sur la fréquente incompréhension réciproque du monde artistique et du monde industriel :

« Gemini emploie des collaborateurs extérieurs pour certains processus d'impression et certains aspects d'éditions de sculpture. (...) Bien que Gemini se soit équipé afin de se préparer à la production d'éditions de sculpture, il était fréquemment nécessaire, pour des projets inhabituels, de travailler avec diverses entreprises industrielles : « Souvent il fallait communiquer avec une personne qui ne comprenait vraiment pas du tout pourquoi vous vouliez faire ce que vous vouliez faire, ou ce que ça valait, ou ce que ça signifiait, ou comment ça devait être fait, ou quelles devaient être les marges de tolérance. Il fallait établir une ligne de communication assez efficace pour vous assurer qu'il n'y aurait pas d'erreur pour satisfaire aux besoins d'un artiste. » »¹³⁸⁶

¹³⁸⁴ « ... many aspects of sculpture projects were handled by outside contractors in the Los Angeles area. », <http://www.nga.gov/gemini/essay.htm>

¹³⁸⁵ « Production of many multiples has been delayed because publishers or directors of workshops have had to create lines of communication between manufacturers of various materials before elements of the finished work can be finally assembled. Where exceptionally refined processes must be used to finish a sculptured work, the pieces must be moved from factory to factory. » Riva Castleman, « Technics and Creativity », in *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.*, catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des productions de Gemini à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 26.

¹³⁸⁶ « Gemini employs outside collaborators for certain printing processes and aspects of editions sculpture. (...) Although Gemini tooled-up to prepare for the production of sculpture editions, for unusual projects it frequently was necessary to work with various industrial concerns : « Often you had to communicate with some person who really didn't understand at all why you wanted to do what you wanted to do, or what it was worth, or what it meant, or how it had to be done, or what the tolerances had to be. You had to establish a line of communication so effective as to make sure there was no error in meeting an artist's needs. » Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and*

Tout en accroissant ses propres capacités et domaines de production, L'atelier se constitue rapidement, dans le contexte industriel et technologique spécifique à la Californie, un réseau de collaborateurs et de « sous-traitants » efficaces — et pour cause :

« En dépit d'éventuels problèmes, beaucoup de bonnes relations ont été établies : avec Krofft Enterprises pour *Giant Ice Bag – Scale A* d'Oldenburg ; avec Amsco Corporation pour les *Lead Reliefs* de Johns ; avec Pacific Manufacturing pour *Geometric Mouse – Scale C* et la version de quatre pieds (environ 122 cm.) d'*Ice Bag – Scale B* d'Oldenburg ; et avec Tomkins Tooling pour *Untitled Head I* de Lichtenstein. Au cours de la fin des années 1970, peu de projets de sculpture ont été publiés. Cependant, ces dernières années (la première moitié des années 1980), des collaborations extérieures pour des éditions de sculpture ont été menées principalement par trois hommes : Peter Carlson (Peter Carlson Enterprises), Ron McPherson (La Paloma) et Jeff Sander. Tous sont des anciens employés de Gemini et les collaborations sont adressées à l'un ou l'autre en vertu de ses capacités techniques spéciales, et du rapport que chacun a établi avec des artistes en particulier. »¹³⁸⁷

Malgré les difficultés et incompréhensions évoquées par Riva Castleman et Ruth E. Fine à propos des collaborations entre l'éditeur et les entreprises, il apparaît que

Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini Workshop, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. p25. Les propos rapportés dans cette citation sont extraits d'une conversation entre Ruth E. Fine et Timothy Isham, 7 avril 1983.

¹³⁸⁷ « Despite potential problems, many good relationships were established : with Krofft Enterprises for Oldenburg's giant *Ice Bag — Scale A* ; Amsco Corporation for John's *Lead Reliefs* ; Pacific Manufacturing for Oldenburg's *Geometric Mouse — Scale C* and the four-foot *Ice Bag — Scale B* ; and Tomkins Tooling for Lichtenstein's *Untitled Head I*. During the later 1970s few sculpture projects were published. However, in recent years outside collaborations on sculpture editions have been primarily in the hands of three men : Peter Carlson (Peter Carlson Enterprises), Ron McPherson (La Paloma), and Jeff Sander. All are former Gemini employees, and collaborations (p26) are directed to one or another by virtue of his special technical capabilities and the rapport each has established with particular artists. » Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. p25-26.

Gemini G.E.L. bénéficie d'une contexte doublement favorable à la conception et la mise en œuvre de multiples conçus par des artistes exigeants :

« Au fil des années, Gemini a sollicité les services de nombreuses sociétés liées à l'aviation et à l'aérospatiale et aux industries cinématographiques à Los Angeles. Celles-ci ont à la fois apporté des ressources et un style particulier à cette région. L'industrie aéronautique, par l'aspect vital de ses produits, développe et exige des compétences très fines semblables à celles requises pour obtenir les nuances des objets d'art. L'industrie cinématographique, en réponse à la magie d'Hollywood (où le quotidien prend la forme de l'inhabituel), offre des moyens et suscite des attitudes qui permettent la production à petite échelle et unique de presque tout ce que quiconque pourrait imaginer construire. Cette adaptabilité était particulièrement importante pour les publications de Gemini à la fin des années 1960 et au début des années 1970. »¹³⁸⁸

Grâce à ses capacités propres et au contexte industriel et technologique au sein duquel il développe son propre réseau de collaborateurs, Gemini G.E.L. constitue ainsi le parfait exemple d'un atelier lithographique évoluant vers une maison d'édition d'estampes et de « multiples » — des reliefs ou de petits objets en trois dimensions, fabriqués dans des matériaux divers.

B1.d5) Protocole de travail

Au fil du temps, qu'il s'agisse de l'édition d'une estampe ou d'un multiple, se met en place un protocole de travail en trois étapes. La première phase, souvent en amont

¹³⁸⁸ « Through the years Gemini has engaged the services of many companies affiliated with the aircraft, aerospace, and film industries in Los Angeles. These have provided both resources and style particular to the area. The aircraft industry, in the life-and-death aspect of its products, develops and demands very finely tuned skills similar to those required to produce the nuances of art objects. The film industry, in response to the magic of HOLLYWOOD (where the quotidian takes the form of the unusual), provides facilities and elicits attitudes that allow for small-scale and one-of-a-kind production of almost anything anyone might conceive of building. This adaptability was especially important to Gemini's publications of the late 1960s and early 1970s. » Ruth E. Fine, « Introduction », in *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the Unique Relationship Between Artists and the Gemini*

de la venue de l'artiste à l'atelier, est la définition de son projet par l'entremise d'esquisses, de dessins, de schémas, de collages, de maquettes (pour les pièces en trois dimensions). À l'inverse, il peut aussi s'agir d'une simple idée que l'artiste expose aux collaborateurs et qui prend forme à travers l'échange entre artiste et techniciens.

Au cours de la deuxième étape, le projet présenté fait l'objet de discussions entre l'artiste, les éditeurs, la direction de l'atelier et les spécialistes éventuellement impliqués. Les dessins et plans préliminaires sont retravaillés afin d'aboutir aux premiers tests d'impression (pour les estampes) ou aux prototypes (pour les sculptures). En procédant de la sorte, concept et processus de fabrication avancent suivant le même rythme. L'un des points les plus critiques de cette phase de conception est atteint lorsqu'il s'agit de trouver les moyens (matériaux, outils, techniques) permettant à l'idée de l'artiste de se matérialiser sous une forme satisfaisante. Évidemment, c'est toujours l'artiste qui définit la dimension esthétique du projet ; le rôle du collaborateur est de lui permettre de parvenir au résultat souhaité :

« Nous sommes un dispositif d'assistance, pas un co-créateur. Chaque artiste est le capitaine du navire tant qu'il ou elle est ici. »¹³⁸⁹

La troisième étape est le moment de la réalisation de l'édition proprement dite. L'atelier procède à l'impression des épreuves, ou à la fabrication des objets, dont le nombre d'exemplaires a été préalablement décidé entre l'éditeur et l'artiste. Une fois réalisée, l'édition est passée en revue : chaque exemplaire qui ne satisfait pas au standard de l'artiste est détruit. Qu'il s'agisse d'estampes ou de multiples, les exemplaires retouchés et annotés, et les prototypes, sont classés à part, comme un témoignage du processus de création. Les exemplaires de l'édition sont alors numérotés ; ils reçoivent le cachet de Gemini G.E.L. et la signature de l'artiste.

Workshop, publié à l'occasion de l'exposition (18 novembre 1984 – 24 février 1985), National Gallery of Art, Washington, D.C., Abbeville Press Publishers, New York, 1984, p. 19.

¹³⁸⁹ « We're a support system, not a cocreator. Each artist is the captain of the ship while he or she is here. » Sidney B. Felsen, <http://www.nga.gov/gemini/essay.htm> (page consultée le 12 août 2011).

B1.d6) Quelques exemples de multiples remarquables

L'un des plus fameux exemples de collaboration poussant Gemini G.E.L. à l'innovation aboutit à l'édition de *Profile Airflow* (1969) de Claes Oldenburg¹³⁹⁰. À partir de 1968, la collaboration entre l'atelier et l'artiste est très féconde, comme en témoigne une importante production d'estampes. Mais *Profile Airflow* — un bas-relief de plastique translucide représentant le profil de la Chrysler Airflow — a une dimension inaugurable, car c'est le projet qui, sans doute en raison de la complexité de sa mise en œuvre, éveille vraiment l'intérêt de Gemini G.E.L. pour la fabrication et l'édition de pièces en trois dimensions. C'est également un projet de longue haleine : initié en janvier 1968, il n'aboutit qu'à la fin de l'année suivante, et a nécessité l'implication de l'ensemble du personnel de Gemini G.E.L., ainsi que du concours d'industriels.

Profile Airflow est constitué de deux images : la première est une lithographie « classique », en deux couleurs, sur papier, représentant la Chrysler Airflow vue de profil ; la seconde est un moulage en relief de ce même profil, exécuté dans une feuille de polyuréthane translucide. Les deux images sont superposées et rendues solidaires, enchâssées à l'intérieur d'un encadrement en aluminium. L'impression des lithographies ne présente aucune difficulté technique particulière pour les ateliers de Gemini G.E.L., pas davantage d'ailleurs que l'assemblage des différentes parties entre elles.

La réalisation du relief en polyuréthane se révèle en revanche d'une grande complexité. Oldenburg passe une année entière sur l'élaboration et les finitions du relief en bois utilisé pour fabriquer les matrices à partir desquelles le moulage des éditions doit être exécuté. Un second modèle, représentant partiellement la voiture, est également réalisé (*Profile Airflow – Test Mold, Front End*) afin de pouvoir procéder aux tests de mise au point du processus de moulage. Mais la plus grande difficulté reste de trouver le bon type de matière plastique. Oldenburg recherche en effet un matériau combinant des qualités *a priori* antinomiques : à la fois dur et d'une

¹³⁹⁰ Claes Oldenburg, *Profile Airflow*, 1969 (feuille de plastique polyuréthane vert translucide moulée, lithographie en deux couleurs sur papier spécial Arjomari, châssis en bois, cadre en aluminium ; 85,1 x 166,4 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Richard Wilke) éditions de 75 exemplaires + 6AP, 3TP, RTP, PPII, 3GEL, C. (cf. catalogue raisonné Gemini G.E.L.).

apparence douce, solide mais fluide, rigide mais suffisamment flexible pour pouvoir se détendre si soumis à une pression. Il faut à la fois que le plastique soit transparent et qu'il épouse avec la plus grande netteté les contours du relief, de façon à permettre une vision claire de l'Airflow. Certains plastiques présentent ces propriétés à petite échelle, mais ne peuvent être employés pour *Profile Airflow*, car en raison des dimensions importantes de l'œuvre, ils se déformeraient et s'affaîsseraient sous l'effet de leur propre poids.

Les recherches et les expérimentations menées par l'équipe de Gemini G.E.L. — avec l'assistance de CalPolymers, fabricant de matières plastiques à Los Angeles — permettent des avancées successives et, finalement, un polyuréthane répondant aux exigences d'Oldenburg est mis au point. A partir de ce moment, le rythme de production est d'un relief par jour. La fabrication monopolise l'ensemble de l'équipe de l'atelier, et déborde même des locaux de Gemini G.E.L., une partie du travail étant exécutée dans le propre garage de Kenneth Tyler. Chaque étape du processus doit être soigneusement réalisée : démoulage de la pièce coulée la veille ; nettoyage du moule et préparation pour le prochain tirage ; mélange des produits chimiques ; et enfin remplissage du moule. Tout semble se dérouler pour le mieux, et les premiers exemplaires sont déjà vendus lorsqu'un nouveau problème apparaît : le plastique est défectueux et se décolore. Comme lorsque ce type de problème se produit dans l'industrie automobile, les modèles vendus sont « rappelés » chez le constructeur.

La solution est trouvée en modifiant le mélange des produits chimiques. La production reprend et chaque exemplaire défectueux de *Profile Airflow* est remplacé. Après l'aboutissement difficile de cette pièce, l'artiste envisage de poursuivre ce projet en réalisant des multiples d'autres parties de l'Airflow (un feu arrière, une porte et le radiateur)¹³⁹¹, mais ces projets n'ont finalement pas vu le jour. Une seconde version de *Profile Airflow* est conçue en 1970 : il s'agit de *Red State Profile Airflow*¹³⁹². L'œuvre est proche de la précédente édition, mais présente plusieurs

¹³⁹¹ Riva Castleman, « Technics and Creativity », in *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.*, catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des éditions de Gemini G.E.L. à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 26.

¹³⁹² Claes Oldenburg, *Red State Profile Airflow*, 1970 (Plexiglas, relief en polyuréthane moulé, monté par-dessus une sérigraphie sur Plexiglas, le tout enchâssé dans un encadrement d'aluminium ; socle en Plexiglas : 86,4 x 200,7 x 61 cm. ; relief : 81,3 x 162,6 x 5,1 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, George Page). Le moulage semblant en tous points identique au premier, les

différences : la couleur rouge du polyuréthane, l'impression en sérigraphie et sur un support de Plexiglas, et l'adjonction d'un imposant socle en Plexiglas sombre, qui confère à l'image en relief une véritable dimension d'objet.

Pour *Profile Airflow*, les exigences d'Oldenburg ont en quelque sorte obligé Gemini à dépasser ses propres capacités techniques, et à mettre en place un système de collaborations technique et de sous-traitance d'une partie de la fabrication par des entreprises spécialisées, auprès desquelles Gemini servait d'interlocuteur pour le compte de l'artiste. Certaines techniques s'avèrent toutefois encore insuffisamment maîtrisées pour pouvoir satisfaire les attentes de l'artiste, mais le processus d'innovation est permanent — simultanément entretenu, au sein des entreprises californiennes (en particulier dans le domaine des matières plastiques), par la recherche de nouveaux matériaux et processus de transformation, et par les idées proposées par les artistes.

Oldenburg n'a pas limité l'expérience de sa collaboration avec Gemini G.E.L. à un seul multiple¹³⁹³. *Double-Nose/ Purse/ Punshing Ball/ Ashtray* (1970)¹³⁹⁴, un multiple en forme de coffret contenant plusieurs objets, qui sont eux-même le produit des jeux d'associations et de glissements constants propres à l'imaginaire de l'artiste. Ce coffret est accompagné d'un autre multiple, un petit livre relié en cuir, intitulé *A History of the Double-Nose/ Purse/ Punshing Ball/ Ashtray* (1970)¹³⁹⁵, qui relate la gestation et l'évolution des formes contenues dans le coffret : à l'origine, un nez, qui

différences de dimensions (plus petites dans le cas présent) sont dues soit à une erreur lors de la prise des mesures, soit à un encadrement moins large que la version précédente. Le catalogue raisonné ne mentionne aucun nombre d'exemplaires, ce qui laisse à penser que ce projet n'a pas été édité.

¹³⁹³ De même qu'il ne s'est pas limité à ce seul éditeur, faisant au contraire appel, en fonction des besoins et des opportunités, à d'autres éditeurs ou fabricants. Présenter de manière exhaustive les multiples d'Oldenburg dépasserait le cadre que nous nous sommes imposés ici. Nous renvoyons donc à *Claes Oldenburg. Multiples 1964-1990*, catalogue de l'exposition, Musée Municipal de la Roche-sur-Yon, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993.

¹³⁹⁴ *Double-Nose/ Purse/ Punshing Ball/ Ashtray*, 1970 (cuir, bronze, bois ; 27,6 x 52,7 x 21,3 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders) édition de 75 exemplaires + 3AC + 3PC.

¹³⁹⁵ *A History of the Double-Nose/ Purse/ Punshing Ball/ Ashtray*, 1970 (livre relié en cuir ; 11,4 x 8,3 cm. ; impression par Vernon Simpson, reliure par Jack Gray) édition de 200 exemplaires + 25 AP ; RTP, 3GEL. 75 exemplaires inclus dans le multiple *Double-Nose/ Purse/ Punshing Ball/ Ashtray* ; les autres réservés pour une publication ultérieure.

évoque pour Oldenburg la forme d'un punshing-ball ; dédoublé, ce nez se transforme en poire ; dégonflé, le punshing-ball devient une bourse (avec les connotations sexuelles qui l'accompagnent) ; le cendrier, associé à cette bourse, engendre la forme du sac de glace (*Ice Bag*), sur lequel Oldenburg travaille à la même époque. Ce processus d'association d'idées et d'images, et d'engendrement d'une forme par une ou plusieurs autres, est caractéristique de la démarche d'Oldenburg. Ce qui est frappant ici, c'est de constater que la logique de reproduction et de multiplication propre à l'édition est, en quelque sorte, intégrée au processus de conception du multiple lui-même (deux moulages identiques de nez, assemblés dos-à-dos, devenant une poire, etc...). Parmi les *Notes* publiées dans le catalogue de la rétrospective au MoMA en 1969, Oldenburg expose cette logique d'association, de multiplication et d'engendrement de la forme par une suite d'opérations simples (ajout ou retrait d'un élément, déformation d'une partie d'un objet, greffe d'objet, changement d'état, du « dur » au « mou », etc...). C'est précisément ce qui se passe entre les différents éléments de ce multiple, qui préfigure *Giant Ice Bag – Scale A* (1970)¹³⁹⁶, ainsi que les différentes versions (*Ice Bag – Scale B*, 1971¹³⁹⁷, et *Ice Bag – Scale C*, 1971¹³⁹⁸), et le petit film « publicitaire » qui accompagne l'ensemble¹³⁹⁹. Chose singulière pour une maison d'édition, *Giant Ice Bag – Scale A* n'est pas un multiple ; c'est une sculpture de grandes dimensions, qui plus est, une sculpture cinétique, dont l'élaboration complexe a bénéficié du soutien du programme Art and

¹³⁹⁶ *Giant Ice Bag – Scale A*, 1970 (sculpture cinétique programmée ; polyvinyle rouge, bois laqué, mouvements hydrauliques et mécaniques ; diamètre 548,6 cm., hauteur maximum 487,7 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Krofft Enterprises. Sculpture originale créée pour l'exposition *Art and Technology*, Pavillon des Etats-Unis, 1970 World's Fair, Osaka, Japon. Exemplaire unique. Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

¹³⁹⁷ *Ice Bag – Scale B*, 1971 (sculpture cinétique programmée ; nylon jaune, fibre de verre, mécanisme ; diamètre 122 cm., hauteur maximum 101,6 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Lou Faibish, Frank Doose) édition à 25 exemplaires.

¹³⁹⁸ *Ice Bag – Scale C*, 1971 (sculpture cinétique programmée ; nylon bleu, fibre de verre, mécanisme ; diamètre 12 pieds x 10 pieds de haut ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Lou Faibish, Frank Doose) édition limitée à 4 exemplaires.

¹³⁹⁹ *Sort of a Commercial for an Ice Bag*, 1970 (film couleur 16 mm., sonore). Produit par Gemini G.E.L. Metteur en scène : Michel Hugo ; directeur de la photographie : Eric Saarinen ; monteur : John Hoffman ; son : Howard Chesley. Edition illimitée.

Technology du Los Angeles County Museum of Art¹⁴⁰⁰. Une fois encore, Oldenburg travaille en étroite collaboration avec Gemini G.E.L., qui a fourni à l'artiste toute l'assistance nécessaire à l'aboutissement d'un projet d'une telle envergure. La première intention de l'artiste est de réaliser une sculpture de 30 pieds de diamètre (un peu plus de 9 mètres) ; pour des raisons techniques, budgétaires et pratiques, le diamètre est finalement « réduit » à 18 pieds (soit près de 5,50 mètres). C'est la première fois qu'Oldenburg réalise une sculpture qui est animée par son propre mouvement. Le puissant système hydraulique (plus de trois tonnes et demi de poussée, actionnant des tiges métalliques de 6,5 cm. de diamètre) conçu à cet effet par Krofft Enterprises, permet à l'*Ice Bag* d'effectuer une suite de mouvements complexes, très précisément définis grâce à un système de contrôle électronique du régime du moteur (entre un et trente tours par minute)¹⁴⁰¹ :

« Le « capuchon » 1) pivote 2) se déplie ou monte et descend en décrivant un mouvement de spirale 3) s'incline. Le mouvement peut être comparé à celui d'un projecteur lors d'une première à Hollywood... »¹⁴⁰²

La succession de mouvements de *Giant Ice Bag*, ses changements de forme, les reflets à la surface du polyvinyle rouge de son enveloppe, les variations du son produites par le moteur et les pistons, évoquent la foi moderne dans le triomphe de la machine, tout en la parodiant en un objet grotesque, informe et inutile. La démultiplication de l'objet à travers ses versions d'échelles différentes, identifiées par des couleurs spécifiques (échelle A : rouge ; B : jaune ; C : bleu), se joue aussi de la déclinaison d'objets selon des « gammes » (avec des accessoires spécifiques, des matériaux différents, et plusieurs dimensions possibles) visant à satisfaire tous les types d'utilisateurs. Ce principe de déclinaison d'une même œuvres en plusieurs

¹⁴⁰⁰ Oldenburg formule l'idée de cette œuvre alors qu'il a brièvement accès aux équipements techniques de Walt Disney Productions. Finalement, Disney décida de ne pas participer au projet. Nous reviendrons un peu plus loin sur le programme Art and Technology du LACMA.

¹⁴⁰¹ Les deux autres versions de *Ice Bag* (*Scale B* et *Scale C*) sont quant à elles mues grâce à un système mécanique.

¹⁴⁰² « The 'cap' 1) turns 2) telescopes or spirals up and down 3) tilts. The movement may be compared to that of a search light at a Hollywood opening... » Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*, Viking Press, New York, 1971, p. 250. L'ensemble du projet *Ice Bag* est décrit p. 241-269.

versions d'échelles différentes est repris dans la série des *Geometric Mouse*¹⁴⁰³. Mais cette fois Oldenburg introduit une autre variation : tandis que les « petites » versions (*Scale C* et *D*) sont éditées par Gemini en 1971, les plus grandes versions (*Scale A*¹⁴⁰⁴ et *B*¹⁴⁰⁵) sont fabriquées à l'autre bout des Etats-Unis, dans le Connecticut, par Lippincott, Inc.¹⁴⁰⁶, dès 1969. En 1971, une version monumentale est en outre réalisée, en un seul exemplaire¹⁴⁰⁷. Oldenburg opère ainsi comme un véritable chef de projet, faisant appel aux sous-traitants les plus qualifiés pour exécuter les tâches et lui fournir le « produit » correspondant à ses attentes. En quelques années, il est passé d'une attitude consistant à « jouer au travailleur » en endossant les rôles de plâtrier, tailleur, vendeur, ouvrier de l'automobile, ou de chef d'une petite entreprise familiale (*The Store*), à un mode d'organisation de son travail qui ne se limite plus à « singer » ironiquement les modes de production industrielle,

¹⁴⁰³ *Geometric Mouse – Scale C*, 1971 (objet mobile : les fixations entre les éléments ont été conçues de façon à assurer à la fois la stabilité de la sculpture et la mobilité des oreilles et des « fenêtres » ; aluminium anodisé noir ; épaisseur de l'aluminium : 1,25 mm. ; 61 x 50,8 cm. (oreille : 22,9 cm. de diamètre) ; collaborateurs : Tyler, Sanders, Faibish, Doose) édition de 120 exemplaires. *Geometric Mouse – Scale D*, 1971 (objet mobile : le dessin reproduit sur la base indique la position correcte de la sculpture ; éléments de papier imprimé en lithographie offset, plastifié et découpés à bords francs ; fil d'acier inoxydable, chaînes et attaches nickelées ; 44,5 x 35,6 cm. (oreille : 15,2 cm. de diamètre) collaborateurs : Jeff Sanders, Kenneth Tyler) édition illimitée.

¹⁴⁰⁴ *Geometric Mouse – Scale A*, (ou *Geometric Mouse – Variation I*), 1969 (acier et aluminium, peinture industrielle ; 350 x 370 x 190 cm. ; oreille : diamètre 182,9 cm.) édition de six : trois noires, deux jaunes et bleues, une blanche. Sous le titre *Geometric Mouse – Variation I*, un exemplaire (noir) de l'œuvre a été exposé dans le jardin de sculptures du Museum of Modern Art, New York, à l'occasion de la rétrospective consacrée à Oldenburg en 1969.

¹⁴⁰⁵ *Geometric Mouse – Scale B*, 1970-72 (aluminium, charnières en acier, chaînes en laiton, laque polyuréthane ; approximativement 91,4 x 91,4 x 78,7 cm. (variable) ; oreille : 45,7 cm.) édition de 18 exemplaires. L'exemplaire illustrant le catalogue raisonné est de couleur rouge vif, mais aucune indication supplémentaire ne permet d'affirmer ni d'infirmer que tous les exemplaires édités sont de cette couleur.

¹⁴⁰⁶ Nous consacrons un important chapitre à l'histoire de Lippincott, Inc. plus loin dans notre développement.

¹⁴⁰⁷ *Geometric Mouse – Scale X – Red*, 1971 (acier peint ; hauteur 550 cm. ; oreille : diamètre 274,3 cm.) Exemplaire unique. La sculpture a été installée sur Ocean Drive, Brenton Point, (Newport, Thode Island) à l'occasion de l'exposition *Monumenta* entre août et octobre 1974. L'œuvre, qui fait désormais partie de la collection The Houston Public Library and City of Houston (Texas), est installée à Houston, à l'angle de McKinney Street et Bagby Street.

mais qui les utilise en les détournant. Le fait que les « objets » produits n'aient aucune utilité pratique, et relèvent même le plus souvent de l'absurde et du grotesque, ne retire rien à la rigueur de l'organisation de l'ensemble du processus, depuis la conception et les multiples étapes préparatoires jusqu'à la fabrication et la diffusion de l'œuvre aboutie¹⁴⁰⁸.

Si Oldenburg est un habitué de Gemini G.E.L., d'autres artistes font appel à l'atelier avec l'intention spécifique de réaliser des multiples en trois dimensions, lesquels posent également, à l'occasion, des problèmes techniques complexes.

En 1969, Jasper Johns réinterprète des sujets qu'il a abordés dix ans auparavant dans ses petites sculptures en plâtre, *Sculp-metal* ou bronze, représentant grandeur nature des objets ordinaires : chaussure, lunettes, brosse à dent, ampoule électrique, drapeau américain. À cet inventaire insolite s'ajoute une tranche de pain de mie. Cette fois, Johns envisage d'en faire des bas-reliefs, et de les réaliser en plomb. Ce projet aboutit à la série des *Lead Reliefs*, réalisés entre août 1968 et mai 1969¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁸ Cette évolution du mode d'organisation du travail artistique d'Oldenburg vers une forme « entrepreneuriale » nécessitant la contribution de techniciens et de spécialistes de plus en plus nombreux et qualifiés est confirmée par l'association de l'artiste avec son épouse Coosje van Bruggen à partir de 1976 (*Giant Trowel*, 1976, Collection Rijlmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas). À partir de 1981 (*Flashlight*, 1981, Las Vegas), les sculptures publiques sont cosignées par Oldenburg et van Bruggen. Entre 1985 et 1991, Oldenburg et van Bruggen collaborent avec l'architecte Frank O. Gehry pour le Chiat-Day Building (Main Street, Venice, Californie), à l'époque nouveaux locaux d'une agence de publicité. Leur sculpture, *Giant Binoculars*, n'est pas un ajout au bâtiment, mais fait partie du bâtiment : à l'extérieur, elle fait office de signal publicitaire et de portail d'accès au parking souterrain du bâtiment ; à l'intérieur, ses volumes accueillent en effet deux grandes pièces de forme inhabituelle (leur élévation est conique), ouvrant sur une salle de conférences. Conçues comme des espaces de repos, elles sont dotées d'étroites et hautes fenêtres (invisibles depuis l'extérieur) et d'un lustre en forme d'ampoule électrique géante, diffusant une lumière douce. Cf. :

<http://www.oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/binoculars.htm> (consulté le 14 août 2011).

¹⁴⁰⁹ *High School Days* (feuille de plomb, miroir ; 58,4 x 43,2 cm.) ; *The Critic Smiles* (feuille de plomb, moulage en or et étamage ; 58,4 x 43,2 cm.) ; *Bread*, (plomb moulé, feuille de plomb, papier et peinture à l'huile ; 58,4 x 43,2 cm.) ; *Flag* (feuille de plomb ; 43,2 x 58,4 cm.) ; *Light Bulb* (feuille de plomb ; 99 x 43,2 cm.) Édition à 60 exemplaires pour chaque multiples. On peut ajouter à cette série *Numerals*, 1970 (feuille de plomb ; 76,2 x 59,7 cm.) collaborateurs : Tyler, Sanders, George Page ; édition à 60 exemplaires.

S'il ne s'agit pas véritablement d'objets (l'inventaire de Gemini G.E.L. ne mentionne même pas leur épaisseur), et si les outils et techniques employés pour leur réalisation relèvent de l'ordinaire d'un atelier de gravure, les *Lead Reliefs* n'en présentent pas moins de réelles difficultés de fabrication.

Les modèles des différents reliefs sont réalisés par Johns, à l'aide de cire ou de plâtre¹⁴¹⁰. A partir du moulage de ces originaux, sont obtenus des tirages des différents motifs. Ceux-ci deviennent à leur tour les modèles pour la fabrication des matrices — le procédé est similaire à celui traditionnellement employé en sculpture, pour obtenir, à partir de l'original, un tirage en plâtre à partir de l'empreinte duquel est fabriqué le moule, d'où sortira le bronze final. Dans le cas de Johns, ces matrices sont fabriquées soit en aluminium, soit en epoxy, en fonction des exigences propres à chacun des reliefs : profondeur, détails et aspect de la surface, etc... Des contre-moules en plastique spécial sont fabriqués suivant le même processus ; ils doivent servir à estamper le support dans le creux des matrices. À ce stade, deux précisions doivent être apportées.

Pour obtenir les reliefs complexes souhaités par Johns, il n'est pas possible d'utiliser une presse lithographique : une presse hydraulique est nécessaire. En effet, sur une presse taille-douce ou lithographique, la matrice et le papier posées sur le plateau effectuent, lors de l'opération d'impression, un mouvement de translation horizontale entre deux rouleaux : ce type de mouvement ferait s'exercer la pression de façon asymétrique, et risquerait en outre de déchirer le papier. C'est donc en l'occurrence une presse hydraulique Hoe — acquise auprès d'Amsco Corporation (Los Angeles) grâce aux étroites relations que Kenneth Tyler entretient avec son président, Jim Goerz — qui est utilisée. Sur une telle machine, la pression est exercée par un verrin selon une direction verticale, perpendiculairement au plateau fixe sur lequel se trouve la feuille à estamper ; c'est un procédé que l'on retrouve dans l'industrie automobile, pour l'emboutissage des pièces de carrosserie.

Il faut ensuite préciser que l'intention initiale de Johns est de réaliser ses reliefs par estampage de papier. Mais malgré l'emploi de la presse hydraulique, c'est un échec, car le papier ne résiste pas et se déchire au cours de l'impression. Kenneth Tyler,

¹⁴¹⁰ Une exception toutefois : pour *Flag*, c'est le relief modelé en *Sculp-metal* par Johns (l'œuvre appartient à l'époque à Rauschenberg) qui sert à la fabrication d'un moule « femelle » en plâtre ; cette matrice sert à l'édition de quatre bronzes. Le multiple *Lead Relief - Flag* est basé sur le même original.

très « affûté » sur les problèmes spécifiques à la fabrication de reliefs — il travaille à l'époque depuis un an sur *Profile Airflow*, et imprime également les *Embossed Linear Constructions* de Josef Albers — suggère à Johns d'employer, à la place du papier, de la feuille de plomb, à la fois souple et plus résistante¹⁴¹¹.

« Les pièces ont été « imprimées » en mettant sous presse une feuille de plomb de 0,4 mm. d'épaisseur entre les moules mâle et femelle. Le plomb mis en forme, naturellement très souple, a ensuite été collé à un dos de polystyrène rigide afin de prévenir toute déformation. »¹⁴¹²

Cette âme de polystyrène est elle-même contrecollée sur un fond en bois, puis les trois couches de matériaux sont enchâssées dans un cadre d'aluminium soudé. La surface du plomb est soigneusement nettoyée de façon à permettre une oxydation naturelle au fil du temps.

Trois des cinq reliefs de cette série présentent des éléments et matériaux additionnels : un petit miroir circulaire est collé sur l'extrémité de la chaussure dans *High School Days*. La brosse à dents de *The Critic Smiles* a un manche étamé et les poils sont remplacés par quatre dents en or. La fabrication de ces dernières est d'ailleurs l'occasion d'une collaboration plutôt inattendue, tant dans le domaine spécifique de l'édition que dans le champ de l'art, puisque c'est un dentiste qui a

¹⁴¹¹ Alan R. Solomon a décrit les étapes de fabrication des *Lead Reliefs* dans son ensemble (cf. Alan R. Solomon, *Jasper Johns. Lead Reliefs*, brochure/ portfolio, Gemini G.E.L., Los Angeles, 1969, non paginé), mais ces précisions sur le type de matériel utilisé et le processus de fabrication sont apportées par Jane Kinsman, *The Art of Collaboration. The Big Americans*, paru à l'occasion de l'exposition *The Big Americans : Albers, Frankenthaler, Hockney, Johns, Lichtenstein, Motherwell, Rauschenberg, and Stella at Tyler's Studio* (4 octobre 2002 – 27 janvier 2003), National Gallery of Australia, Canberra, 2002, p. 20-21.

¹⁴¹² « The pieces were « printed » by running .015 inch thick lead foil through a press between the male and female molds. The formed lead, naturally very soft, was then adhered to rigid polystyrene backing to protect it from deformation. » Alan R. Solomon, *Jasper Johns. Lead Reliefs*, brochure/ portfolio, Gemini G.E.L., Los Angeles, 1969 (non paginé). Précisons qu'en 1971, Jasper Johns réalise le multiple *Target*, (lithographie en deux couleurs avec collage et timbre en caoutchouc dans une boîte en Plexiglas et en bois ; estampe : 31,1 x 25,4 cm. ; boîte : 34 x 28,3 x 2,5 cm.) imprimé par Tyler ; 50 exemplaires. L'œuvre fait l'objet d'une édition à grand tirage (22 500 exemplaires), imprimée en offset avec collage, accompagnant le catalogue de l'exposition *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.* (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des éditions de Gemini G.E.L. à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971.

effectué le moulage de cette couronne¹⁴¹³. Dans *Bread*, la tranche de pain de mie a été moulée dans du plomb et une feuille de papier-chiffon a été estampée sur la partie supérieure. Ce moulage a ensuite été collé sur une feuille de plomb contrecollée sur Masonite. Chaque tranche de pain de mie a été peinte à l'huile, à la main, par l'artiste.

La série des *Lead Reliefs* est ainsi le produit d'une combinaison inédite du savoir-faire individuel de l'artiste, des techniques traditionnelles propres à l'édition (estampage) appliquées à un matériau nouveau (la feuille de plomb), du recours aux services d'un spécialiste complètement étranger au monde de l'art (le dentiste), et de l'exploitation d'une presse hydraulique évoquant les procédés d'emboutissage de la tôle dans la production industrielle (dans le secteur automobile en particulier).

La production de multiples de Roy Lichtenstein, précédée, accompagnée et suivies de nombreuses estampes (lithographies et sérigraphies) sur papier, témoigne elle aussi de ce recours simultané à des procédés empruntés à la production industrielle et à des techniques et des savoir-faire plus artisanaux. Pour *Untitled Head I* (1970)¹⁴¹⁴ par exemple, un modèle original en carton est réalisé par l'artiste. Ce modèle permet à Gemini G.E.L. d'élaborer un prototype en métal, qui permet d'obtenir les gabarits pour le contour général du profil, découpé à la machine, et pour les parties ajourées, réalisées à la main. Réalisée dans une plaque de cuivre d'un centimètre d'épaisseur, l'œuvre est fixée sur un socle en acier usiné et laitonné ; la surface de l'ensemble est polie. La géométrie du dessin et le matériau employé confèrent à l'œuvre l'aspect d'une figure de bouchon de radiateur automobile agrandie, ou d'un motif Art-Déco tiré du Chrysler Building.

Pour *Untitled Head II* (1970)¹⁴¹⁵, le processus débute de la même manière que pour *Untitled Head I*, par un modèle en carton. Toutefois le prototype est fabriqué en bois,

¹⁴¹³ Jane Kinsman, *The Art of Collaboration. The Big Americans*, paru à l'occasion de l'exposition *The Big Americans : Albers, Frankenthaler, Hockney, Johns, Lichtenstein, Motherwell, Rauschenberg, and Stella at Tyler's Studio* (4 octobre 2002 – 27 janvier 2003), National Gallery of Australia, Canberra, 2002, p. 20.

¹⁴¹⁴ *Untitled Head I*, 1970 (cuivre, acier, plaquage de laiton ; 65,1 x 26 x 1 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Herbert Tomkins ; édition à 75 exemplaires.

¹⁴¹⁵ *Untitled Head II*, 1970 (noyer de Californie ; 55,9 (76,2 socle compris) x 20,3 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Herbert Tomkins) éditions de 30 exemplaires.

et non en métal. La sculpture est réalisée à l'aide de plusieurs « feuilles », collées entre elles et laminées, de noyer de Californie, un bois précieux employé en ébénisterie. La découpe du profil est effectuée à la machine, tandis que les découpes et percements intérieurs sont faits à la main à l'aide de gabarits. Une fois terminée, la sculpture est teintée en noir et légèrement poncée à la main afin d'obtenir une surface plus mate. L'ensemble du processus de fabrication est ici beaucoup plus proche du mode artisanal, auquel renvoient le matériau (un bois précieux) et le fait que l'essentiel des opérations est exécuté à la main.

Au même moment, Lichtenstein a recours à des méthodes moins traditionnelles pour la réalisation de *Modern Head Relief* (1970)¹⁴¹⁶. Cette fois, il propose un dessin à l'atelier Gemini G.E.L., qui se charge d'en exécuter, en bois, une transposition en trois dimensions. Les caractéristiques de ce prototype sont ensuite transposées sur les bandes de programmation de machines de fraisage automatique, qui découpent les différentes pièces dans du cuivre d'un peu plus de 6 mm. d'épaisseur (¼ de pouce). Les finitions et le polissage de l'ensemble des pièces détachées sont effectués à la main ; ces éléments sont ensuite assemblés à l'aide de goupilles et de vis. Dans cette œuvre, on distingue clairement, en plus de la phase d'élaboration du prototype, deux moments bien distincts : celui de la fabrication des pièces de cuivre, à l'aide de machines industrielles automatisées ; et celui du polissage et de l'assemblage, effectués à la main, pièce après pièce. L'ensemble du corpus des multiples de Roy Lichtenstein semble ainsi systématiquement recourir à des modes hybrides de fabrication, entre artisanat d'art et production de masse.

Cette hybridation est souvent à peine perceptible dans les œuvres achevées, qui toutes, dans cette série, multiplient les références au mécanomorphisme des peintures de Fernand Léger de la fin des années 1910 et du début des années 1920, ou à des motifs évoquant le Bauhaus et le style Art-Déco — une exaltation du « moderne » et de la machine que les processus employés par Lichtenstein — et bien souvent aussi, l'apparence même des multiples qu'il réalise — met à distance, dans une sorte d'attitude pince-sans-rire.

¹⁴¹⁶ *Modern Head Relief*, 1970 (cuivre ; 61 x 45,1 x 1,9 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Bob McCullough) édition de 100 exemplaires.

Ainsi *Peace Through Chemistry Bronze* (1971)¹⁴¹⁷ revêt l'aspect traditionnel d'un bronze patiné, davantage que celui d'un multiple produit avec des moyens techniques contemporains. Suivant un processus similaire aux multiples précédents, l'artiste a d'abord réalisé une maquette originale en carton et en argile. Sous sa direction, Gemini G.E.L. a tiré de cette maquette un moulage en plâtre, dont les détails et les finitions ont été faites à la main. Par moulage de ce modèle de plâtre, une version en aluminium est obtenue ; elle est polie — à la main — jusqu'à obtention d'une surface lisse. C'est cette version en aluminium qui a servi de modèle pour la fabrication du moule à partir duquel sont exécutés les tirages en bronze. Chaque tirage en bronze est sablé ; les finitions et l'application d'une patine sont exécutées à la main. La surface est finalement protégée par l'application de cire Carbuba — un type de cire, à base de carnauba, employé pour lustrer la peinture des carrosseries automobiles. Comme pour une automobile, les propriétaires d'un exemplaire de ce relief peuvent renouveler l'application de cire Carbuba à l'aide d'un chiffon doux, afin de prévenir le bronze de toute oxydation superficielle.

Deux autres exemples de multiples édités par Gemini G.E.L., l'un de Robert Rauschenberg, l'autre d'Ed Kienholz, introduisent chacun à sa manière la notion de production de masse et de ready-made. Le hasard a voulu que ces deux multiples sont tous les deux des portes — une porte intérieure d'habitation pour le premier ; une portière de voiture pour le second.

Le premier exemple est fourni par le multiple de Rauschenberg intitulé *Cardbird Door* (1971)¹⁴¹⁸. Cette pièce, de dimensions relativement importantes pour une édition, est une réplique d'un assemblage original de cartons d'emballage. Sur du carton ondulé, en simple ou en double épaisseur, Gemini G.E.L. imprime, en sérigraphie et en lithographie offset, les motifs figurant sur les cartons usagés récupérés par Rauschenberg. Les différents éléments, découpés, pliés et collés à la main, sont maintenus par une structure de bois qui assure la rigidité de l'ensemble. Ce multiple

¹⁴¹⁷ *Peace Through Chemistry Bronze*, 1971 (bronze ; 69,2 x 117,5 x 3,2 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Tom Papaleo) édition de 38 exemplaires.

¹⁴¹⁸ Robert Rauschenberg ; *Cardbird Door*, 1971 (carton ondulé, papier Kraft, ruban adhésif, bois, métal, impression sérigraphique et photographie en offset ; 203,2 x 76,2 x 28 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Jeffrey Wasserman) édition de 25 exemplaires.

de collage est ensuite appliqué sur les deux faces, préalablement recouvertes de papier Kraft brun collé grâce à un mélange de caséine et d'eau, d'une porte intérieure plane de dimensions standard (72,6 cm. de large). Les parties en carton sont rendus solidaires de la porte grâce à une colle-contact. Chaque porte est équipée de charnières invisibles de marque Soss et de serrures Schlage. Des éléments de quincaillerie en aluminium ont été spécialement fabriqués pour supporter les poignées de porte en chêne faites à la main et sérigraphiées.

Le processus de fabrication consiste ici à imiter un objet imprimé et multiple — le carton d'emballage — avec le matériau et la technique d'impression employés pour réaliser l'objet lui-même. Ce multiple artistique inclut des imitations de fragments de « multiples » répondant aux standards industriels ; il en détourne le sens et l'usage initiaux en les adaptant au format de la porte — c'est-à-dire à un autre standard industriel. La porte elle-même, qui comporte toujours gonds, serrure et poignée, est toujours fonctionnelle. Elle est donc susceptible d'être installée en lieu et place d'une porte ordinaire, ajoutant à sa fonction commune une fonction nouvelle, esthétique.

Comme l'écrit Riva Castleman :

« Cette œuvre est faite des cartons omniprésents, déchirés, dépliés et reconstruits propre à notre culture du milieu du vingtième siècle. Il est, ironiquement, un multiple de multiples assemblés. L'utilisation par Rauschenberg de matière photographique et typographique comme texture, rythme et message dans sa peinture et ses estampes n'est pas tellement différente de ce collage de carrés et de rectangles, de mots, de lettres et de symboles. *Cardbird Door* est aussi une œuvre à deux faces, que l'on ne peut jamais voir simultanément. Bien qu'elle dissimule tout le temps sa forme entière, *Cardbird Door* ressemble à toutes les portes — une parmi d'autres. »¹⁴¹⁹

¹⁴¹⁹ « This work is made of the ubiquitous torn, unfolded, and reconstructed cartons of our mid-twentieth-century culture. It is, ironically, a multiple assembled of multiples. Rauschenberg's use of photographic and typographic material for texture, rhythm, and message in his painting and prints is not too different from this collage of squares and rectangles, words, letters, and symbols. The *Cardbird Door* is also a two-sided work that can never be seen all at once. Although concealing its entire form at all time, the *Cardbird Door* is like all doors — one of many. » Riva Castleman, « Technics and Creativity », in *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.*, catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des éditions de Gemini G.E.L. à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 26.

Le second exemple est le multiple de Kienholz intitulé *Sawdy* (1972)¹⁴²⁰. Ed Kienholz développe un prototype complet (exceptée la sérigraphie) qu'il fournit à Gemini G.E.L.. L'atelier entreprend d'en construire un second afin de déterminer les fournitures nécessaires et le processus complexe de fabrication de l'édition. Un vendeur de la marque Datsun, avec qui un contrat est signé, importe et fournit la totalité des portes — des portes avant-gauche. Chacune est complète : elle comprend l'élément de carrosserie proprement dit, ainsi que la garniture intérieure (accoudoir, poignée, manivelle) et les mécanismes internes de mouvement de la serrure et de la vitre. Kienholz fournit un jeu de pochoirs de chiffres à partir desquels des caches sont découpés et collés sur chaque vitre avant sa mise en miroir par métallisation. Les caches sont ensuite enlevés, faisant apparaître une suite de chiffres de 1 à 50.

Parallèlement, des photographies de la grande installation de Kienholz intitulée *Five Car Stud* (1969-72) représentant une violente attaque raciste, sont prises de nuit sur le terrain de Gemini G.E.L. L'une des vues est sélectionnée par Kienholz, retouchée et utilisée pour confectionner un écran de sérigraphie.

À partir du prototype de l'artiste, un fabricant spécialisé réalise une « boîte », dont les contours suivent ceux du châssis de la vitre. Cette boîte est soudée sur la face extérieure de la porte, créant un volume clos entre la vitre et le fond de la boîte sur lequel est imprimé à la main une sérigraphie en demi-ton de la photographie de *Five Car Stud*. L'intérieur de la « boîte » est peint en noir mat afin de correspondre à la qualité de surface de la sérigraphie. La porte est équipée d'une lampe fluorescente partiellement masquée par un couvercle en métal, dirigeant la lumière sur l'image imprimée au fond de la boîte. La partie extérieure de la porte et le dos de la « boîte » sont peints en noir brillant. Dix couleurs différentes ont été utilisées pour peindre les bords et la face intérieure de la porte. Les variations de couleur des garnitures intérieures dépendent quant à elles de l'approvisionnement des stocks de Datsun.

Une fois que chaque exemplaire est complet, l'artiste répand de la résine transparente sur le verso de la vitre, sur l'intérieur de la porte, ainsi que sur l'étiquette signée fixée sur le côté de la porte. Grâce au mécanisme toujours fonctionnel, la vitre

¹⁴²⁰ *Sawdy*, 1972 (portière de voiture, verre miroir, peinture industrielle, résine polyester, sérigraphie, lumière fluorescente, feuille de métal galvanisé ; 100,3 x 91,4 x 17,8 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, James Robies) édition de 50 exemplaires (+ 5 exemplaires supplémentaires).

peut être baissée, révélant l'image imprimée au fond de la boîte, ou relevée, ne montrant dans ce cas que son numéro se détachant sur la surface réfléchissante du miroir.

Sawdy, outre la complexité de son processus de fabrication impliquant de nombreuses opérations successives, présente la particularité d'utiliser un support *ready-made* qui est lui même un multiple de masse, « édité » par une firme automobile. Ce multiple industriel devient un multiple artistique après-coup, et simultanément il est rendu unique par les modifications apportées par l'artiste — en particulier par le numéro, chaque fois différent, figurant sur la vitre, et les coulures irrégulières de résine transparente.

Une autre « famille » de multiples édités par Gemini G.E.L. au début des années 1970 fait appel à des matériaux et des processus industriels (parfois pointus) plutôt qu'à des emprunts de formes ou d'objets préexistants et produits industriellement. Les œuvres de John Chamberlain, Ellsworth Kelly et Donald Judd en sont des exemples significatifs.

Le multiple de John Chamberlain, intitulé *Le Molé* (1971)¹⁴²¹, dérive directement des expériences menées par l'artiste dans ses séries de petites sculptures en papier froissé enduites de résine de polyester : ici il s'agit d'un sac à provisions, en papier, qui a subi le même traitement. L'empreinte du sac froissé rigidifié par la résine est obtenue à l'aide de caoutchouc R.T.V.¹⁴²², et ce moule souple est renforcé par une coque en fibre de verre. Le multiple est tiré dans une résine polyester transparente ; chaque tirage est sablé et décapé manuellement, puis reçoit une couche d'apprêt spécial, qui permet la métallisation de la surface. Pour cette étape, Gemini G.E.L. a fait appel non pas à une entreprise, mais à Larry Bell, puisque celui-ci possède alors

¹⁴²¹ John Chamberlain, *Le Molé*, 1971 (résine polyester moulée recouverte d'aluminium et d'oxyde de silicium déposé par vaporisation ; 17.8 x 19.1 x 17.8 cm.) collaborateurs : Jeff Sanders, Robie ; 56 exemplaires.

¹⁴²² Le caoutchouc R.T.V. (pour Room Temperature Vulcanizing) se présente comme un liquide visqueux, qui se solidifie à température ambiante, sous l'action d'un catalyseur. Il permet une grande fidélité de détail dans le moulage des formes complexes.

une nouvelle machine de métallisation sous vide — le « Tank » — qui répond tout à fait aux attentes de Chamberlain¹⁴²³.

« Là, *Le Molé* de Chamberlain a été enduit de cristaux vaporisés, apparaissant avec un éclat luminescent évoquant à la fois le verre Tiffany et la peinture métallique utilisée sur les automobiles à la fin des années 1940. »¹⁴²⁴

La métallisation des pièces est effectuée par « fournée » de douze. Une fois que le vide est fait à l'intérieur de la cuve, les moulages en résine sont nettoyés par électrolyse. Un important courant électrique traverse différentes rangées de filaments enveloppés d'aluminium pur. L'intense chaleur qui en résulte vaporise l'aluminium en fines particules qui viennent se déposer à la surface des moulages. En raison des plis et reliefs de la forme du multiple, il en résulte une surface d'aluminium irrégulière mais hautement réfléchissante. Le processus de métallisation entre alors dans une nouvelle phase : un second jeu d'électrodes, contenant cette fois des cristaux d'oxyde de silicium, est traversé par un courant électrique. L'oxyde de silicium, à son tour, se vaporise et se dépose par dessus la fine pellicule d'aluminium recouvrant déjà les moulages. Les résultats obtenus présentent de nombreuses différences de teintes, car celles-ci dépendent de l'épaisseur de chacune des couches d'aluminium et d'oxyde de silicium — épaisseur variant elle-même en fonction des creux et reliefs du multiple, de l'angle de diffusion et de la quantité de minéraux vaporisés ayant atteint les différentes parties. Ces variations ont fait l'objet d'un contrôle attentif de la part de l'artiste, et font de chaque exemplaire de ce multiple une pièce unique par sa couleur et le « motif » obtenu. La dernière étape du processus de fabrication est l'application d'une couche protectrice de cire. Cette étape est essentielle, car en raison de la finesse extrême — quelques microns — de la couche métallisée, la surface de ce multiple est extrêmement fragile.

¹⁴²³ En outre, les deux artistes ont déjà collaboré auparavant : Chamberlain a effectué des essais de métallisation de ses sculptures en Plexiglas dans la première machine à métallisation sous vide de Bell en 1970.

¹⁴²⁴ « There the Chamberlain *Le Molé* was coated with vaporized crystals, emerging with a luminescent sheen reminiscent of both Tiffany glass and the metallic paint used on automobiles in the late 1940s. » Riva Castleman, « Technics and Creativity », in *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.*, catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des productions de Gemini à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 26.

À l'opposé des courbes du *Molé* de Chamberlain, le multiple conçu par Donald Judd en 1971¹⁴²⁵ est d'une stricte géométrie. Cette pièce est fabriquée à partir d'acier inoxydable en plaque et de feuilles d'acrylique épaisses d' 1/8 de pouce (environ 3 mm.), et de couleur chocolat. Elle consiste en un « tube » — de section rectangulaire — extérieur en acier inoxydable, doublé d'un tube intérieur de plastique. L'acier inoxydable est coupé et plié pour être mis en forme. Le panneau formant le fond est collé. Les surfaces intérieures des deux éléments sont ensuite complètement enduites de colle époxy, et le manchon formé par la feuille d'acrylique coupée aux mêmes dimensions est glissé et positionné à l'intérieur. L'assemblage complet est mis sous presse pour assurer une excellente cohésion.

L'ensemble du processus de fabrication et d'assemblage vise à faire disparaître ses propres traces : aucune fixation ni soudure — la colle époxy est invisible. La réussite et l'efficacité de la pièce reposent sur la sensation d'unité — bien qu'elle soit composée de plusieurs éléments, de matières et de couleurs différentes. *Untitled* est un objet à la fois très simple et nécessitant une fabrication rigoureuse, comme c'est généralement le cas dans les pièces de Judd, où rien ne peut — ni ne doit — être dissimulé.

Mirrored Concorde (1972)¹⁴²⁶ d'Ellsworth Kelly, comme *Untitled* de Judd, est d'une rigueur géométrique toute industrielle. Mais là où l'unité de l'œuvre de Judd repose paradoxalement sur l'accord entre les deux éléments distincts qui la composent, le degré d'unité atteint par *Mirrored Concorde* repose sur une suite d'opérations mécaniques exécutées sur un unique matériau. Sa fabrication débute par la découpe grossière, au chalumeau, de formes géométriques identiques dans une plaque d'acier laminée à froid épaisse d'un pouce (environ 2,5 cm.). Les surfaces et les tranches des éléments découpés sont ensuite rectifiées par procédé Blanchard (du nom des machines utilisées, mises au point par Blanchard Machine Company). Puis elles sont poncées et polies mécaniquement, avant de recevoir un plaquage de nickel et de chrome. Les éléments sont assemblés deux à deux, à angle droit — l'un

¹⁴²⁵ Donald Judd, *untitled*, 1971 (acier inoxydable, feuille d'acrylique de couleur, colle époxy ; 10,2 x 58,4 x 68,6 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders) édition de 50 exemplaires.

¹⁴²⁶ Ellsworth Kelly, *Mirrored Concorde*, 1972 (acier nickelé et chromé ; 57,8 x 67,3 x 2,5 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders) édition de 12 exemplaires.

constitue la base horizontale de la sculpture, et l'autre se dresse en un plan vertical réfléchissant, dont le contour est celui du dessin d'un cube en perspective cavalière. Ce multiple est le pur produit de la rencontre en les influences matisiennes de Kelly et les techniques de coupe et d'usinage industriel des métaux, poussées à leur point de perfection dans la réalisation : ainsi le dessin, la forme, la matière, la couleur et la lumière n'y font plus qu'un.

B2) Nouveaux commanditaires

Au milieu des années 1960, le contexte politique semble favorable à la production et la diffusion de sculptures publiques de grandes dimensions — l'art devant alors jouer un rôle dans les processus de transformation et d'amélioration sociales. August Heckscher, administrateur de la commission des parcs, des affaires culturelles et des loisirs de la Ville de New York, écrit en 1967, dans son avant-propos du catalogue *Sculpture in Environment* :

« 'Sculpture in Environment' provoquera sans doute ... et des grondements dispersés de mécontentement. Ce pourrait bien ne pas être une mauvaise chose. Trop de gens pensent que l'art, et la sculpture en particulier, ne peut être accepté et apprécié qu'une fois domestiqué et enfermé à l'intérieur d'un musée. Mais laisser ces grandes œuvres se perdre dans la cité, les placer sous la lumière du jour où elles font irruption dans nos déplacements et promenades quotidiennes — cela provoque une réaction différente !

Cependant, s'il s'agit en effet d'un grand moment pour les arts, nous allons tous devoir nous habituer à voir l'art et la vie entretenir des nouvelles relations. »¹⁴²⁷

¹⁴²⁷ « 'Sculpture in Environment' will undoubtedly provoke some howls of shock and scattered grumbings of discontent. That may not be altogether a bad thing. Too many people think of art, and of sculpture especially, as tolerable or even enjoyable when domesticated and caged within a museum. But to let these great pieces loose in the city, to set them under the light of day where they intrude upon our daily walks and errands — that causes a different reaction ! In the end, however, if this is indeed to be a great age for the arts, we shall all have to accustom ourselves to seeing art and life in a new relationship. » August Heckscher, in *Sculpture in Environment*, catalogue de l'exposition, New York, 1967, p. 3.

Dans le même catalogue, Irving Sandler insiste sur la réciprocité des besoins des artistes en matière d'espaces urbains et de ceux de la cité en matière d'art public :

« Permettre aux artistes de se confronter aux problèmes formels que représente l'emplacement d'une œuvre peut aussi générer un nouveau contenu. C'est-à-dire que lorsqu'ils commencent à envisager les conditions culturelles, sociales, politiques et économiques de l'environnement dans lequel ils vont travailler, ces conditions peuvent façonner les significations que l'artiste désire exprimer et ainsi peuvent suggérer de nouvelles formes. En même temps, peintures et sculptures, en modifiant un environnement, peuvent changer le regard de ses habitants. (...) Au cours de la décennie passée, il y a eu une diminution marquée de l'hostilité du public à l'encontre des artistes et un accroissement concomitant de l'ouverture de l'artiste en direction du public. Et même, le public (artistes compris) se préoccupe de plus en plus du besoin de renouvellement de nos villes et est devenu conscient du rôle que l'art peut y jouer. Les urbanistes (planificateurs urbains) acquiescent au fait que de donner une identité à un quartier peut se faire à travers l'introduction de repères dans le paysage, et certains commencent à reconnaître que les artistes peuvent être employés à la création de tels monuments. (...) le désir des artistes pour le type d'espaces que l'environnement urbain peut procurer coïncide avec le besoin de la ville en matière d'art. Le résultat pourrait être la renaissance de l'art public. »¹⁴²⁸

En 1963, la G.S.A. (General Service Administration) lance dans un premier temps l'Art in Architecture Program, un programme de modeste envergure, bientôt relayé et

¹⁴²⁸ « Permitting artists to deal with formal problems that the location of a piece presents can also generate a new content. That is, when they begin to consider the cultural, social, political and economic conditions of the environment in which they will work, these conditions may shape the meanings that the artists desire to express and thus, may suggest new forms. At the same time, paintings and sculptures, by altering an environment, may change the outlook of its inhabitants. (...) During the past decade there has been a marked decline in public hostility toward artists and a concomitant growth in the artist's openness toward the public. Furthermore, the public (including artists) increasingly cares about the need to renew our cities and is becoming aware of the role that art can play in this. City planners agree that one way to give a neighborhood an identity is through the introduction of a landmark, and some are beginning to recognize that artists can be employed to create such monuments. (...) the artist's desire for the kind of spaces that the urban environment can provide coincides with the city's need for art. The result may be a new birth of public art. » Irving Sandler, « Public Art #1 », in *Sculpture in Environment*, catalogue de l'exposition, New York, 1967, p. 8-10.

amplifié par la création, par l'administration du président Lyndon Johnson, du N.E.A. (National Endowment for the Arts) en 1965, qui accroît l'aide gouvernementale en faveur de l'art, et contribue au financement d'œuvres d'art publiques créées par les artistes américains. Inspiré par la W.P.A. (Work Progress Administration) créée dans les années 1930 par Roosevelt dans le cadre de sa politique du New Deal, ce programme prévoit en effet de consacrer entre 0,5 et 1% du coût estimé des nouvelles constructions ou des rénovations de bâtiments gouvernementaux au financement de commandes publiques à des artistes vivants¹⁴²⁹. La sculpture monumentale bénéficie alors également des commandes et acquisitions réalisées par d'autres responsables institutionnels (Doris C. Freedman, première Directrice des affaires culturelles de la Ville de New York, est très ouverte à la création contemporaine), ainsi que par des initiatives privées (entreprises, collectionneurs)¹⁴³⁰.

Mais c'est surtout à partir de 1967, suite à la mise en place de la politique de soutien à l'art public par le N.E.A., que d'importantes expositions de sculptures de grandes dimensions sont organisées dans plusieurs villes de l'Est des États-Unis : Philadelphie, New York, Detroit, Cincinnati, Minneapolis, Rhode Island...

Ainsi, la première manifestation d'envergure en faveur d'un renouveau de l'art public a lieu au début de l'année 1967 à Philadelphie. La ville a en effet promulgué

« un arrêté stipulant qu'1% du montant total des coûts de construction des bâtiments publics serait consacré à l'ornementation de la structure par des œuvres d'art. »¹⁴³¹

L'exposition, intitulée *Art for the City*¹⁴³², est centrée sur les peintres et sculpteurs liés au Park Place Gallery Group : les peintres Dean Fleming, Tamara Melcher, Edwin

¹⁴²⁹ Sur le contexte et le processus de création du National Endowment for the Arts, cf. Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006, chapitre 2, « Naissance d'une agence artistique », p. 55-96.

¹⁴³⁰ Patterson Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott (éd.) *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 12.

¹⁴³¹ « The city of Philadelphia has established a law providing that one per cent of the total construction cost of a public building must be devoted to the ornamentation of the structure with works of fine art. » Avant-propos de Samuel Adams Green, Directeur du Philadelphia Institute of Contemporary Art, et commissaire de l'exposition. *Art for the City*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1967 (non paginé).

Ruda, Leo Valledor, et les sculpteurs Peter Forakis, Robert Grosvenor, Anthony Magar, Forrest Myers et Mark Di Suvero. Elle affiche clairement l'ambition de susciter la mise en place de dispositifs de commande d'œuvres d'art publiques :

« Il faut espérer que cette exposition aura quelque effet sur les représentants des municipalités, en les encourageant à réfléchir à ce que les artistes ont à offrir à la ville lorsque celle-ci est encore à un stade de planification. »¹⁴³³

Dans l'essai du catalogue, David Bourdon insiste sur ce point, rappelant que beaucoup d'œuvres d'art sont déjà visibles dans les sièges sociaux des grandes entreprises qui en font l'acquisition. Il souligne en outre l'échelle monumentale à laquelle travaille nombre de sculpteurs, et qui favorise le développement d'un art public¹⁴³⁴. Par ailleurs, plusieurs illustrations figurant dans le catalogue, vraisemblablement produit avant la tenue de la manifestation, sont des photomontages associant des vues urbaines et des maquettes de sculptures, plutôt que des vues d'œuvres achevées installées dans des espaces de galeries. Ce choix tient sans doute en partie à des contraintes techniques et de temps (toutes les œuvres n'étant pas terminées au moment de la réalisation du catalogue), mais il témoigne aussi d'un réel parti pris : le changement d'échelle permis par ces montages suggère l'effet produit par l'installation de sculptures de grandes dimensions sur des places et des divers espaces publics — insistant de cette façon sur les visées de l'exposition.

¹⁴³² *Art for the City*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie (26 janvier – 11 mars 1967).

¹⁴³³ « It is hoped that this exhibition will have some effect on city officials by encouraging them to think in terms of what artists have to offer the city while it is still in its planning stages. » Avant-propos, Samuel Adams Green, in *Art for the City*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1967 (non paginé).

¹⁴³⁴ David Bourdon, « Art for the City », in *Art for the City*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1967 (non paginé).

C) Du multiple à la sculpture. Fabricants et artistes

Michelle Kuo¹⁴³⁵ mentionne l'existence d'entreprises qui collaborent avec des artistes (principalement des sculpteurs) en fabriquant leurs pièces : Carlson & Co. (depuis 1971, San Fernando, Californie), et Milgo Industrial (Brooklyn, New York). On peut ajouter Treitel-Gratz (fondée en 1929 à Manhattan ; première collaboration en 1962, avec Alexander Liberman, sculpteur) ; Planet Plastic en Californie, avec Craig Kauffmann, Bernstein Brothers avec Judd. Il s'agit d'entreprises de fabrication de mobilier ou d'éléments de serrurerie pour le bâtiment (« *custom metal fabricators* ») ; elles se consacrent partiellement à la fabrication de sculptures.

C1) Premières collaborations : possibilités et inconvénients

C1.a) Treitel-Gratz Co., Inc.

L'une des premières entreprises à collaborer régulièrement avec différents artistes est Treitel-Gratz Co., Inc. Fondée en 1929 à Manhattan par Frank Gratz, ingénieur formé au M.I.T., et Harold Treitel, commercial, cette entreprise familiale occupe d'abord des locaux dans un immeuble en grès au sud de Lexington Avenue, avant de s'installer dans un bâtiment industriel au 142 East 32nd Street au début des

¹⁴³⁵ Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, octobre 2007, Vol. XLVI, n°2.

années 1930. Les locaux sont transférés en 1968 à Long Island City, où la société existe toujours, sous le nom de Gratz Industries¹⁴³⁶.

Dans l'entre-deux-guerres, Treitel-Gratz est essentiellement une manufacture réputée d'accessoires modernes en métal. Bill Gratz, l'un des fils de Frank Gratz, directeur de l'entreprise, raconte comment son père a dû faire face à la colère de Frank Lloyd Wright, au sujet de la fabrication des chaises que l'architecte avait dessinées pour la cafétéria du Solomon Guggenheim Museum :

« Wright avait insisté pour une structure composée de deux cônes fixés verticalement par leur pointe. Il n'y avait aucun moyen de le faire suffisamment solide, disait Gratz. Mais (Wright) se prenait pour Dieu. C'était impossible de discuter avec lui. »¹⁴³⁷

En 1948, Treitel-Gratz devient le premier fabricant américain du mobilier *Barcelona* dessiné par Mies van der Rohe. L'entreprise travaille pour de nombreux architectes et designers : Philip Johnson (notamment pour l'aménagement du *Four Seasons* dans le Seagram Building), Donald Deskey (pour le Radio City Music Hall du Rockefeller Center), Raymond Loewy (pour de nombreux projet, dont l'automobile Studebaker Avanti), etc... Son expertise dans le domaine de la fabrication de pièces produites en petites séries¹⁴³⁸ est donc bien établie lorsqu'en 1962 l'entreprise met en place la première collaboration de son histoire avec un artiste, Alexander Liberman, sculpteur également connu pour être l'un des directeurs artistiques de l'empire médiatique Condé-Nast. C'est Treitel-Gratz qui réalise les sculptures que l'artiste présente en 1964 au Pavillon de l'État de New York de la World's Fair.

En 1962 également, le sculpteur canadien Robert Murray, qui vient de s'installer à New York, commence lui aussi à travailler avec Treitel-Gratz, avant de construire ses œuvres, à partir de 1966, dans la nouvelle entreprise Lippincott, Inc., à North Haven (Connecticut).

¹⁴³⁶ Cf. le site internet de la société : <http://www.gratzindustries.com> (consulté le 18 septembre 2010).

¹⁴³⁷ « Wright had insisted on two cones set vertically point to point. « There was no way you could make it strong enough », Gratz said. « But (Wright) thought he was God. You couldn't discuss things with him. » Extrait de Alfred Lubrano, « The Men of Iron Behind Great Artists », *New York Daily News*, 10 décembre 1989, p. 12. Cité in Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. XLVI, n°2, octobre 2007, p. 309.

¹⁴³⁸ Treitel-Gratz fabriquait environ cinq chaises *Barcelona* par semaine.

Au cours des années 1960 et 1970, plusieurs artistes, parmi lesquels Donald Judd, Barnett Newman, Sol LeWitt, ont fait fabriquer certaines de leurs œuvres par Treitel-Gratz. Si le cœur d'activité de l'entreprise n'est pas la construction de sculptures mais la fabrication — certes soignée — d'objets en série, Michelle Kuo souligne que les artistes qui ont fait appel à ses services n'étaient pas réduits au rôle de simples commanditaires :

« Ils se retrouvaient non pas sur une chaîne de fabrication tayloriste, mais impliqués dans la danse des négociations propres au design industriel de précision. »¹⁴³⁹

Ainsi Barnett Newman, lors de la réalisation de ses sculptures *Here II* (1965) et *Here III* (1965-66), expérimente les possibilités offertes par les différentes qualités d'acier (acier inoxydable, acier Cor-ten, acier laminé à chaud). Il se montre particulièrement attentif à l'apparence des découpes et des soudures faites au chalumeau oxyacétylénique :

« Il a travaillé étroitement avec Donald Gratz (le frère de Bill, qui succéderait plus tard à son père à la tête de l'entreprise) — à un point tel qu'il dirigeait la flamme du soudeur pour *Here II*, et demandait ensuite l'exacte reproduction des bords ondulés dans la seconde version de la sculpture (ce qui ne pouvait être obtenu). »¹⁴⁴⁰

Si Barnett Newman cherche à maîtriser au plus près le geste du soudeur et ses effets sur le dessin de la pièce, le type de contrôle exercé par Donald Judd est d'un autre ordre. Pour la fabrication d'*Untitled (DSS 60)*¹⁴⁴¹, l'une des premières pièces qu'il fait réaliser en 1965 chez Treitel-Gratz, Judd se rend fréquemment sur le site de production et se montre attentif à chaque détail de la fabrication, de l'assemblage et des finitions — comme il l'a fait l'année précédente, lorsqu'il a commencé à travailler avec l'entreprise Bernstein Brothers pour ses pièces en acier galvanisé, alors qu'il

¹⁴³⁹ « They found themselves not on some Taylorist assembly line but engaged in the dialogic dance of high-end industrial design. » Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. XLVI, n°2, octobre 2007, p. 309.

¹⁴⁴⁰ « He worked intimately with Donald Gratz (Bill's brother, who would later take over the firm from their father) — going so far as to steer the welder's flame for *Here II* and then to request the exact replication of that wavering border in the sculpture's second version. (It couldn't be done). » Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. XLVI, n°2, octobre 2007, p. 309.

¹⁴⁴¹ Donald Judd, *Untitled (DSS 60)*, 21 mai 1965 (laque « Harley-Davidson Hi-Fi DuPont » violette sur aluminium et émail rouge de cadmium clair sur aluminium ; 21 x 409 x 21 cm.), fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York. Localisation actuelle inconnue.

faisait jusqu'alors réaliser ses pièces en bois par son père. *Untitled (DSS 60)* consiste en une progression horizontale de « boîtes » d'aluminium, que Judd fait recouvrir d'une laque violette « Hi-Fi Purple DuPont » au nitrate de cellulose, dont il choisit la nuance dans le catalogue de Harley-Davidson — une marque à laquelle il emprunte désormais l'ensemble des couleurs qu'il fait appliquer sur ses œuvres. Bien qu'effectuée dans un cadre industriel, la fabrication des sculptures échappe à la standardisation. Si les artistes doivent se conformer aux contraintes propres à la production de masse et à ses procédés techniques, prendre en compte les propriétés, les possibilités et les limites des matériaux (métaux, fibres de verre, résines et matières plastiques), ils peuvent toutefois également infléchir les processus conventionnels de production. Ainsi Newman introduit une dimension « gestuelle » dans le travail de découpe et de soudure de ses sculptures ; Judd explore les possibilités des différentes combinaisons de métaux et de leur traitement (chrome, galvanisation, peinture), opérant une « fusion particulière de l'artisanal et du mécanisé »¹⁴⁴². Sol LeWitt lui-même, s'il transmet fréquemment ses instructions à Treitel-Gratz par courrier ou par téléphone, laisse à l'entreprise des dessins et des maquettes détaillés, ce qui laisse supposer que son recours à la fabrication industrielle, après avoir fait fabriquer ses œuvres précédentes par des menuisiers, ne correspond pas à un détachement des matériaux et des processus de fabrication aussi complet que le caractère conceptuel de son œuvre pourrait le laisser penser au premier abord.

Du début des années 1960 à aujourd'hui, se multiplient les collaborations entre Treitel-Gratz et les artistes (Ronald Bladen, Marisol Escobar, Peter Forakis, Michael Heizer, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Walter De Maria, Clement Meadmore, Robert Morris, Forrest Myers, Isamu Noguchi, Robert Rauschenberg...). Ces derniers sont attirés par la grande qualité de fabrication des pièces, et la relation avec les techniciens. L'entreprise a fait de réels efforts pour satisfaire les attentes de ces « clients » un peu particuliers que sont les artistes, mais des difficultés subsistent. La qualité du travail et des réalisations n'est pas en jeu — l'entreprise parvient à un très haut niveau de finition sur les sièges Barcelona et sur des

¹⁴⁴² « peculiar fusion of the artisanal and the mechanized. » Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. XLVI, n°2, octobre 2007, p. 310.

chantiers prestigieux. Les difficultés peuvent provenir du processus de conception et de fabrication des pièces et des objets, bien différent de celui d'une œuvre d'art. L'entreprise est en effet conçue pour répondre à des commandes de fabrication d'objets entièrement conçus par le designer ou l'architecte ; elle travaille essentiellement sur la base de plans et de spécifications techniques. Pour certains artistes, il peut être difficile de s'adapter à ce processus, et de concevoir entièrement la forme désirée, à l'échelle, sans prendre part aux différentes étapes du processus de fabrication. Ce problème n'est en rien spécifique à Treitel-Gratz : il est lié d'un part à des questions techniques (le maniement des outils industriels requiert des compétences spécifiques), d'autre part à des questions de droit du travail (les syndicats veillent à ce que seuls les employés spécialisés effectuent les tâches techniques). Treitel-Gratz demeure néanmoins la première entreprise importante à s'être consacrée de manière non-exclusive mais conséquente à la fabrication d'œuvres d'art en trois dimensions.

C1.b) Milgo Industrial

Toujours en activité aujourd'hui sous le nom de Milgo/ Bufkin, Milgo Industrial est, à sa création en 1916, un atelier de pièces de carrosserie de camion, installé à Brooklyn (NY), qui s'est transformé au milieu du XXème siècle en fabricant d'éléments architecturaux tels que des structures de murs-rideaux et des châssis de fenêtres¹⁴⁴³.

Milgo commence à travailler avec des artistes vers le milieu des années 1960, et développe cette part de son activité surtout dans les années 1970, au point que celle-ci devient un département spécifique, qui prend le nom de Milgo Art Systems. L'entreprise fait paraître plusieurs publicités présentant ses dernières réalisations, notamment dans le magazine *Art in America* au cours de l'année 1970-71 : il s'agit de sculptures de grandes dimensions créées par des artistes Pop (Claes Oldenburg,

¹⁴⁴³ Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. XLVI, n°2, octobre 2007, p. 310.

Robert Indiana) ; des sculpteurs liés au Park Place Group (Peter Forakis¹⁴⁴⁴) ou de tendance géométrique plus « constructiviste » (Lyman Kipp¹⁴⁴⁵, Bernard Rosenthal¹⁴⁴⁶, Chuck Ginnever¹⁴⁴⁷). Au cours de la première moitié des années 1970, Milgo fabrique également des œuvres de Donald Judd, Robert Grosvenor, Robert Morris, Forrest Myers et Richard Serra, et entre ainsi directement en concurrence avec l'entreprise Lippincott, Inc. créée en 1966. Si elles se « partagent » certains artistes (Grosvenor, Indiana, Judd, Morris, Myers, Oldenburg, Rosenthal), l'une et l'autre sont soutenues par des critiques qui relaient leur activité dans la presse : dans *Art in America*, Barbara Rose fait l'éloge de Lippincott, Inc. en 1968¹⁴⁴⁸ ; dans *Arts Magazine*, John Lobell prend parti pour Milgo en 1971¹⁴⁴⁹. Critique d'architecture et par ailleurs consultant pour Milgo, Lobell déclare l'entreprise de Brooklyn le plus important fabricant de sculptures contemporaines dans le monde. Comme Treitel-Gratz, Milgo fabrique essentiellement des sculptures en métal (acier, bronze, aluminium...), mais introduit également d'autres matériaux (sans doute grâce à l'intervention de sous-traitants). Ainsi la sculpture d'Oldenburg, une « maquette » de *Typewriter Eraser* (1970), se présente sous la forme d'un hybride de plastique thermoformé sous vide et d'une feuille d'aluminium sablée.

En revanche, la sculpture de Serra intitulée *Moe*, réalisée entièrement dans les locaux de Milgo en 1971 à l'aide d'acier à faible teneur en carbone et laminé à chaud, et pesant plus de dix tonnes, conduit l'entreprise à repousser les limites de ses capacités en termes de découpe et d'appareillage.

¹⁴⁴⁴ Peter Forakis, *Tower of the Lakotas*, 1968 (acier peint ; 731 x 183 x 183 cm.), Williams College, Williamstown (Massachusetts) ; *Exeter*, 1968 (acier peint ; 152 x 610 x 91 cm.), localisation actuelle inconnue.

¹⁴⁴⁵ Lyman Kipp, *Wild Rice*, 1967 (acier peint ; 670 x 152 x 152 cm.), Collection Empire State West Plaza, Albany (NY).

¹⁴⁴⁶ Bernard Rosenthal, *MTN.I*, 1970 ? (bronze ; hauteur 259 cm.), localisation actuelle inconnue.

¹⁴⁴⁷ Charles « Chuck » Ginnever, *1970* (acier Cor-Ten ; 213 x 1524 x 244 cm.), localisation actuelle inconnue.

¹⁴⁴⁸ Barbara Rose, « Blowup – The Problem of Scale in Sculpture », *Art in America*, juillet-août 1968, p. 80-91.

¹⁴⁴⁹ John Lobell, « Developing Technologies for Sculptors », *Arts Magazine*, vol. 45, n°8, été 1971, p. 27-29.

Au début des années 1970, Milgo fabrique des pièces de plus en plus grandes — ce qui est rendu possible par l'utilisation de techniques de transformation et de façonnage du métal provenant de la construction en bâtiment.

Les efforts de Milgo pour répondre aux attentes des artistes n'empêchent toutefois pas de rares complications inhérentes à l'ingénierie du bâtiment : ainsi une sculpture de Robert Grosvenor, *Untitled* (1968)¹⁴⁵⁰, construite chez Milgo, puis installée dans le jardin de sculptures de l'Aldrich Contemporary Art Museum (Ridgefield, Connecticut), a rapidement présenté des signes de fatigue et des risques d'effondrement¹⁴⁵¹. Cette sculpture en forme de V possède une structure interne en acier, et la superstructure en aluminium peint présente un porte-à-faux important. Les efforts ont manifestement été mal calculés, et la pièce de plus de douze mètres de haut (40 pieds), peu de temps après son installation, menace de se rompre et de s'ouvrir en deux. Larry Aldrich, fondateur et directeur du musée, raconte les péripéties de sa réparation dans un entretien avec Paul Cummings en 1972¹⁴⁵². Le fabricant Milgo ayant décliné toute responsabilité en la reportant sur la galerie Paula Cooper auprès de laquelle l'œuvre a été acquise, Aldrich contacte Grosvenor et tous deux se mettent en quête de retrouver les plans d'ingénieurs, que Milgo ne semble plus posséder. Au bout du compte, l'œuvre est réparée, mais le collectionneur y est de sa poche et l'artiste a dû revoir les plans de sa pièce.

Si, dans l'histoire de Milgo Art Systems (comme dans l'histoire des fabricants de sculptures en général), cet épisode demeure isolé par l'ampleur des problèmes qu'il révèle, il n'en est pas moins le signe des difficultés rencontrées par les artistes dans ce nouveau type de collaboration.

¹⁴⁵⁰ Robert Grosvenor, *Untitled*, 1968 (acier, aluminium peint ; hauteur 12,19 m.), Collection The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut.

¹⁴⁵¹ Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. XLVI, n°2, octobre 2007, p. 310.

¹⁴⁵² Paul Cummings, « Oral History Interview with Larry Aldrich », New York, 25 avril – 10 juin 1972, cassette n°6, fin de la face 1 ; <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-larry-aldrich-12596#transcript> (consulté le 20 septembre 2011).

C2) De la difficulté de trouver un bon fabricant

Comme nous l'avons montré, un certain nombre d'entreprises du secteur de la métallurgie pour l'essentiel, mais aussi des matières plastiques, ont collaboré de façon ponctuelle avec des artistes, à la demande de ces derniers. En fait de collaborations, deux modèles principaux peuvent être définis : soit le fabricant est une petite société (une PME dirait-on aujourd'hui), dont le site de production est à proximité immédiate de l'atelier de l'artiste. Au début des années 1960, les artistes, attirés par l'aspect pratique et financier (limitation des déplacements et des coûts de transport) peuvent encore y faire fabriquer des œuvres sur la base d'un dessin ou de cotes ; la proximité et les dimensions modestes de l'entreprise permettent aussi de suivre les étapes de la fabrication, de préciser ses instructions et de corriger les éventuelles erreurs. Si le savoir-faire spécifique et l'expertise de l'entreprise sont requis, l'implication de l'artiste dans le processus de fabrication demeure significative, en particulier dans le cas de Donald Judd, probablement l'artiste le plus attentif aux détails tels que qualité du pliage de la feuille de métal, positions des vis, emplacement et finition des soudures. En 1971, dans un entretien avec John Coplans, il évoque les difficultés rencontrées au début de sa collaboration avec l'entreprise Bernstein Brothers Sheet Metal :

« Ce doit être quelque temps avant l'exposition chez Tibor de Nagy en 1964 que la première grande pièce a été fabriquée par Bernstein. Ils ont fait la sculpture ovale¹⁴⁵³.

¹⁴⁵³ Il s'agit manifestement de l'œuvre désignée par la référence *DSS 50* (1964), qui apparaît notamment sur l'une des photographies prises en juillet 1964 dans l'atelier que Judd occupe alors au 53 East 19th Street. Bernstein Brother Sheet Metal est alors, pour quelques mois encore, situé non loin de là, au 191 3rd Avenue, dans un vieil immeuble de briques de trois étages. Les destructions et reconstructions provoquées par la mise en place du zoning urbain entraînent bientôt le déménagement de l'entreprise, qui se délocalise à Long Island City, comme beaucoup d'autres. (cf Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009 (p. 171). Concernant l'œuvre évoquée par Judd, Frances Colpitt l'identifie à *DSS 50* (bien que n'en donnant pas la référence, elle en donne une description suffisamment précise pour laisser le doute subsister) : « ...la première pièce entièrement fabriquée (par Bernstein Brothers) était un grand carré rouge avec les angles arrondis, qui reposait au sol, et qui fut exposé lors de *Shape and Structure* en janvier 1965. » (« ... the first piece to be completely fabricated was a large, red square with rounded corners, which sat on the floor and was

Elle n'est pas trop bien fabriquée parce qu'ils n'ont pas saisi comment je la voulais. Bernstein l'a fabriquée comme il aurait fabriqué un conduit de ventilation. »¹⁴⁵⁴

Les limites de la délégation de la fabrication se font davantage encore sentir lorsque l'artiste est obligé de faire appel à une entreprise de capacité plus importante (manufacturiers, fabricants d'acier ou constructeurs navals), notamment lorsque les opérations de façonnage et de soudure du métal dépassent ses capacités techniques, ou pour des œuvres dont les dimensions excèdent celles de l'atelier.

Ce type de délégation tend à se généraliser au cours de la seconde moitié des années 1960. En effet, beaucoup d'entreprises de type familial qui, au début des années 1960, existent encore dans le sud de Manhattan, à SoHo, dans le Lower East Side et dans ce qui deviendra bientôt Financial District, sont contraintes de déménager. Les grands travaux de Moses, la pression immobilière et la délocalisation du port de New York sur la rive Est de l'estuaire de l'Hudson les poussent ces entreprises à s'installer hors de Manhattan, vers le New Jersey et vers Brooklyn. Ces nouvelles localisations vont aussi leur permettre d'accroître leur capacité de production et de s'agrandir.

Dans ce nouveau contexte d'une production passée du stade semi-artisanal, semi-industriel, à une échelle totalement industrielle, il n'est plus possible pour l'artiste d'intervenir directement dans un processus de fabrication désormais complètement standardisé. Le modèle de collaboration demeure celui d'un commanditaire et de son fabricant, qui exécute la sculpture à partir de plans normés, sans que des ajustements puissent être apportés par l'artiste en cours de fabrication :

« ces entreprises étaient organisées pour fabriquer un produit spécifique d'une façon bien définie, pas pour travailler avec un artiste sur le processus, plus complexe et typiquement non linéaire, de création d'une œuvre d'art. »¹⁴⁵⁵

exhibited in *Shape and Structure* in January of 1965. »), *Minimal Art. The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990. Reprint, The University of Washington Press, 1993 (p. 17).

¹⁴⁵⁴ « The first big piece Bernstein made must have been sometimes before the Tibor de Nagy show in 1964. They made the oval piece. It's not too well made because they didn't realize how I wanted it. Bernstein made it as he would have made a ventilating duct. » in « Don Judd : an Interview with John Coplans », *Don Judd*, Pasadena Art Museum, Pasadena (Cal.), 1971. Reproduit in *Donald Judd. Escultura, Gravura, Mobiliário (Sculpture, Prints, Furniture)*, catalogue de l'exposition, Centro Cultural de Belém, Lisbonne 1997 (p. 33).

D'où, notamment, un certain nombre de difficultés pour l'artiste à anticiper les corrections nécessaires au passage de la maquette à une réalisation à l'échelle 1, et donc des problèmes de mise en œuvre et d'ingénierie pour l'entreprise s'il faut intégrer des modifications en cours de fabrication.

Et si ces difficultés ne suffisent pas à décourager l'entreprise, ce type de collaboration pose aussi, à un autre niveau, le problème des coûts prévisionnels, et de l'absence de mise de fonds pour financer la fabrication de l'œuvre. En effet, fabriquer une œuvre avec des moyens industriels implique, qui plus est lorsque l'œuvre en question est de dimensions importantes, d'engager des fonds qui généralement excèdent les moyens financiers de l'artiste. Le « retour sur investissement » est conditionné par la vente ultérieure de l'œuvre, ce qui est évidemment aléatoire et ne peut être accepté par une entreprise. L'une des possibilités réside alors dans l'avance des fonds par un mécène ou par la galerie représentant l'artiste. Un tel épisode est relaté par Donald Judd, lorsqu'il rend hommage, en 1977, à son galeriste Leo Castelli :

« Leo a toujours compris que la création de nouvelles œuvres, qui sont en général de grand format, chères et invendables, est nécessaire. J'ai été très impressionné lorsque, avant l'ouverture de mon exposition au Whitney Museum, en 1968, Leo a emprunté 10 000 dollars à une banque pour que l'on puisse réaliser quelques nouvelles pièces. Je crois qu'aucun autre marchand, et certainement aucun musée, n'aurait fourni à la fois l'espace et la majeure partie du financement nécessaire à la construction de la grande pièce en contre-plaqué récemment présentée dans sa galerie de Greene Street. Pour que l'art authentique existe, il faut que de telles choses soient possibles. »¹⁴⁵⁶

Reste que de tels soutiens demeurent sinon exceptionnels, du moins suffisamment aléatoires pour que d'autres modes de fonctionnement puissent être envisagés.

¹⁴⁵⁵ « those business were set up to manufacture a specific product in an established fashion, not to work with an artist on the more complex and typically non linear, creative process of making art. » Patterson Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott (éd.) *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York 2010, p. 12-13.

¹⁴⁵⁶ Donald Judd, « Leo Castelli », in *Leo Castelli Twenty Years*, New York, 1977 (catalogue du vingtième anniversaire). Traduction in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1991, p. 73.

C3) De nouvelles possibilités, mais aussi de nouvelles difficultés

L'intérêt des artistes pour les matériaux et les procédés de fabrication industriels les conduit également à se confronter à des problèmes nouveaux, lesquels correspondent davantage à ceux que rencontrent les architectes et designers. En effet, déléguer une partie ou la totalité de la fabrication à un tiers ou une entreprise implique de la part de l'artiste de veiller sur la qualité du travail effectué, ce qui en conduit certains à renoncer, au moins temporairement, à cette méthode de fabrication, et à reprendre en main la réalisation de leurs pièces. Ainsi,

« Morris, comme Judd, avait construit lui-même ses premières pièces en contreplaqué, et fut également obligé de réaliser les premières pièces en fibres de verre, entamées en 1965, parce qu'il ne parvenait pas à trouver un fabricant capable de les produire selon ses spécifications sans être constamment supervisé. »¹⁴⁵⁷

Le paradoxe est donc, pour ces artistes, d'être parfois obligés d'avoir recours à une fabrication manuelle, donc artisanale, et non déléguée (c'est-à-dire s'écartant de l'anonymat propre à la production industrielle), pour précisément obtenir un résultat qui aura l'apparence, voire la qualité, du fini industriel. C'est de cette qualité que dépend l'efficacité de la pièce.

Une forme d'apprentissage par les artistes du suivi du travail délégué a sans doute lieu durant les premières années de la décennie, alors que, justement, ont lieu les premières réalisations des pièces en lien avec l'industrie. Malgré les difficultés rencontrées à l'occasion de ces premières expériences, les artistes semblent globalement parvenir à intégrer cette nouvelle logique de travail (on devrait sans doute dire « nouvelle économie »), laquelle implique une conception préalable, qui prend en compte les contraintes liées au matériau envisagé (et donc une bonne connaissance de ses propriétés physiques) ainsi que des outils et du processus de transformation du matériau en question. Si une part de fascination pour la technologie et les possibilités qu'elle offre n'est sans doute pas à négliger dans les

¹⁴⁵⁷ « Morris, like Judd, had constructed his early plywood pieces himself, and was forced also to make early fiberglass pieces, begun in 1965, because he could not find a fabricator who could produce them to his specifications without constant supervision. », Frances Colpitt, *Minimal Art, The Critical Perspective*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), & Londres, 1990, p. 19.

expérimentations et collaborations de plus en plus fréquentes entre artistes et industries, les relations que les premiers nourrissent avec les secondes ne se limitent jamais à la commande de fabrication de pièces préconçues. Le souci de ces artistes, au-delà de la volonté de comprendre les processus de fabrication et d'explorer les possibilités qu'ils offrent, semble bien être de ne pas se trouver dans la position de consommateurs d'une force de transformation. Si le recours à des formes « minimales » et des matériaux industriels pouvait à l'origine marquer clairement une rupture avec l'esthétique expressionniste ou post-cubiste, les conséquences du recours à une fabrication déléguée et à des processus de transformation industrielle enrichissent et complexifient singulièrement le champ problématique ainsi ouvert, comme l'écrit Michelle Kuo :

« En fait, ce jeu des années 1960 n'était pas si clair en premier lieu, et ses tensions latentes continuent à émerger. La fabrication industrielle, traversée de ces contradictions qui hantaient manifestement Flavin, n'offrait aucune réponse évidente aux problèmes de non-composition, d'autorité, de travail aliéné ou d'administration. La fabrication n'était jamais simplement *préfabrication*. Contrairement aux anecdotes quasi-mythologiques selon lesquelles les artistes recouraient à tour de bras à la fabrication industrielle — l'histoire (en grand partie erronée) de Donald Judd commandant aveuglément des boîtes à Bernstein Brothers n'est que l'exemple le plus célèbre— la séparation entre conception et réalisation a rarement été complète, jamais si hautainement distante que cela pouvait d'abord paraître. Des perturbations fondamentales persistent dans l'écart entre pensée et faire. »¹⁴⁵⁸

Ces préoccupations seront encore, au début des années 1970, celles du sculpteur Richard Serra, qui développe alors une collaboration nourrie avec l'industrie sidérurgique pour le laminage de plaques ou le forgeage de blocs composant ses sculptures.

¹⁴⁵⁸ « In fact, this 1960s dalliance was never quite so straightforward in the first place, and its latent tensions continue to surface. Industrial fabrication, rife with contradictions that clearly haunted Flavin, offered no easy answer to questions of noncomposition, authorship, alienated labor, or administration. Fabrication was never simply *prefabrication*. Contrary to near-mythical accounts of artists employing industrial manufacturing at arm's length — the (largely false) story of Donald Judd blindly ordering boxes from Bernstein Brothers is only the most famous example — the disconnect between conception and realization has rarely been total, never so archly aloof as it might first appear. Crucial disturbances persist in the lag between thinking and making. », Michelle Kuo, « Industrial Revolution. On the history of fabrication », *Artforum International*, octobre 2007, Vol. XLVI, n°2, p. 309.

C4) Une entreprise atypique : Lippincott, Inc.

C'est précisément pour répondre aux besoins spécifiques, en matière de financement, de suivi et de maîtrise du processus de fabrication, des artistes désireux de concrétiser des projets de sculptures à grande échelle qu'au printemps 1966 Donald Lippincott et Roxanne Everett fondent à North Haven (Connecticut) la Lippincott, Inc., première entreprise du genre — et la seule durant près de quinze ans — dont la vocation exclusive est d'apporter aux artistes le concours de professionnels ouverts à leurs attentes et leurs demandes spécifiques, les compétences techniques et les moyens industriels nécessaires à la fabrication de sculptures métalliques de grandes dimensions. Dans les ateliers de Lippincott, Inc. est ainsi fabriqué un nombre important de sculptures conçues par des artistes, tous basés à New York et ses environs, mais d'horizons très variés. La liste est longue, même si l'on s'en tient aux artistes ayant travaillé avec Lippincott avant 1975 : citons, parmi d'autres, Ronald Bladen, Robert Breer, Marisol Escobar, Robert Grosvenor, Robert Indiana, Donald Judd, Menashe Kadishman, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Clement Meadmore, Robert Morris, Robert Murray, Forrest Myers, Louise Nevelson, Barnett Newman, Claes Oldenburg, James Rosati, Tony Rosenthal, Lucas Samaras, David von Schlegell, Tony Smith, Georges Sugarman... Dans les ateliers de Lippincott, ces artistes bénéficient de l'opportunité de travailler à grande échelle, avec des matériaux et des outils industriels. Plutôt que de livrer des schémas et des plans, ils sont encouragés à travailler dans la proximité immédiate des ouvriers, ingénieurs et fabricants¹⁴⁵⁹.

¹⁴⁵⁹ Hugh Marlais Davies, « Interview with Donald Lippincott », *Artist & Fabricator*, Amherst : Fine Arts Gallery, University of Massachusetts, 1975, p. 40. En dehors de ce témoignage de première main, hormis un important article de Michelle Kuo (« Industrial Revolution », in *Artforum*, octobre 2007), peu d'informations étaient disponibles sur le détail des modalités de collaboration des artistes avec l'industrie, avant la récente parution du livre de Jonathan D. Lippincott (éd.) *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010. L'introduction par Patterson Sims décrit assez précisément ce modèle inédit de collaboration sur le plan conceptuel, technique, financier et promotionnel. Je remercie Jonathan Lippincott pour les informations complémentaires qu'il m'a apportées au cours de notre entretien à New York, en avril 2011, ainsi que dans la correspondance qui a suivi.

C4.a) Sources d'inspiration et histoire

Les modèles qui ont inspiré la création de cette entreprise d'un genre inédit sont multiples : dans sa longue introduction — qui constitue en fait le principal texte de *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, l'ouvrage dirigé par Jonathan D. Lippincott et réunissant plus de cent photographies extraites des archives de la société de son père —, Patterson Sims cite, en premier chef, David Smith (autant pour les développements ultimes et monumentaux de son œuvre avec les *Cubi* de la première moitié des années 1960, que pour le « parc » de sculptures entourant sa maison et son atelier à Bolton Landing) ; mais aussi Alexander Calder, pour sa collaboration avec « son » fabricant, Segre Iron Works, Inc. (Waterbury, Connecticut)¹⁴⁶⁰ ; Mark Di Suvero, qui constitue une équipe d'assistants pour l'aider à construire ses sculptures de grandes dimensions¹⁴⁶¹ ; Isamu Noguchi, dont l'œuvre

¹⁴⁶⁰ L'entreprise était la propriété de Stephen Segre et de son père Carmen Segre, qui en étaient également les artisans. Elle n'existe plus depuis 1995, lorsqu'elle s'est mise en faillite, suite à un procès concernant précisément une sculpture de Calder. En 1973, ce dernier avait confié à Stephen Segre une maquette pour une sculpture (*Two White Dots*) qui ne fut pas réalisée avant la mort de Calder en 1976. Ce n'est que six ans plus tard, en 1982, que l'entreprise a fabriqué une version à l'échelle 1 de l'œuvre en question. Vendue l'année suivante à un marchand new-yorkais, l'œuvre a ensuite été acquise et revendue plusieurs fois avant de devenir la propriété du galeriste André Emmerich en 1990. À nouveau revendue deux ans plus tard à un collectionneur, l'œuvre était sensée, d'après les dires de Segre, avoir été fabriquée sous la direction de Calder. Emmerich apprend en 1992 qu'elle a en réalité été fabriquée après la mort de l'artiste. S'ensuivent une renégociation du prix de l'œuvre avec le collectionneur, et une action en justice opposant le marchand à Stephen Segre et son entreprise. L'action, interrompue par la mise en faillite de l'entreprise en 1995, connaîtra de multiples rebondissements avant que les parties ne parviennent, en décembre 2001, à un accord dont les termes sont restés confidentiels. Source : IFAR (International Foundation for Art Research), http://www.ifar.org/case_summary.php?docid=1184179362 (page consultée le 16 mai 2011).

¹⁴⁶¹ Au début de la décennie, Di Suvero avait pourtant argué que Donald Judd ne pouvait pas vraiment être considéré comme un artiste, puisqu'il ne fabriquait pas ses pièces lui-même. Le cas de Di Suvero est révélateur des changements d'attitude face à un mode de production déléguée souvent, et à tort, compris comme un moyen pour l'artiste de se « défaire » des problèmes plastiques en les assimilant aux seules nécessités de la fabrication.

comprend aussi bien des sculptures taillées dans la pierre que des jardins publics avec des constructions monumentales en ciment et en métal¹⁴⁶².

Rapidement après sa création, Lippincott, Inc. acquiert la reconnaissance des artistes et du monde de l'art. Le profil et l'itinéraire de ses deux fondateurs n'y est pas étranger : président de la société, Donald Lippincott est issu d'une famille d'entrepreneurs : son père J. Gordon Lippincott, dirige la Lippincott and Margulies, une firme de design industriel qu'il a fondée à New York, et qui dès la fin des années 1940 renouvelle l'identité visuelle de marques célèbres — notamment la fameuse boîte originale de Campbell's Soup. S'il suit des études de commerces avec une spécialisation en marketing, Donald Lippincott manifeste également un véritable intérêt pour la construction et le travail manuel, en même temps qu'il éprouve une certaine attirance pour l'art. Sur le plan professionnel, au milieu des années 1960, il passe une partie de son temps à vendre et gérer des biens immobiliers industriels — c'est d'ailleurs ce qui lui a permis de faire l'acquisition des locaux de son entreprise. Roxanne Everett, qui occupe le poste de vice-présidente, a l'expérience de la levée de fonds et des relations publiques ; ancienne danseuse, passionnée d'art contemporain, elle s'est constitué un important carnet d'adresses parmi les artistes, galeristes, institutionnels, collectionneurs et architectes, mais aussi, en dehors du milieu de l'art, parmi les corporations, universités et agences gouvernementales susceptibles d'envisager des commandes de sculptures de plein air et de grandes dimensions.

C4.b) Créer les conditions d'une extension de l'atelier de l'artiste

La création de Lippincott, Inc., entreprise inédite dans sa forme et ses buts, est, selon Jonathan D. Lippincott — fils de Donald et auteur d'un livre sur les activités de l'entreprise de son père —, le fruit d'une analyse et d'une vision claire de la situation de l'art et des artistes et de la demande qui en découle, d'un montage technique et financier rigoureux, auxquels s'ajoute une part de chance. L'attitude « hippie », qui

¹⁴⁶² Patterson Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott (éd.) *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 12.

peut encore, au milieu des années 1960, animer certains secteurs d'activité économique, a encouragé le passage à l'acte, et l'investissement de fonds dans la création d'une entreprise dont le caractère inédit — voire fantasque — et le type de production peuvent pourtant laisser craindre que la rentabilité ne soit pas au rendez-vous¹⁴⁶³. Si Donald Lippincott réalise une bonne affaire en se portant acquéreur de l'entrepôt d'une entreprise en faillite, l'équipe qu'il constitue peut laisser tout autre investisseur perplexe : deux des ouvriers de la précédente société, Eddie Giza et Frankie Viglione (lisseurs de béton de formation) sont réembauchés, d'abord pour réaliser les travaux nécessaires dans le bâtiment, ensuite pour assurer la fabrication des sculptures en métal. Ils apprennent ainsi, « sur le tas », à souder et à façonner le métal ; Lippincott fait l'acquisition du matériel nécessaire (outils de coupe du métal, postes de soudure, grue de manutention etc...). Tout au long de l'existence de cet atelier, Lippincott s'attachera à maintenir des dimensions familiales à son entreprise (avec un maximum de seize personnes), soucieux de préserver l'ambiance, la collégialité et l'ardeur au travail de l'équipe dont la finesse technique autant que la capacité à collaborer avec les artistes font l'unanimité parmi les premiers intéressés. Malgré la taille modeste de l'entreprise, l'organisation et l'énergie de l'équipe permettent néanmoins d'assurer un bon rythme de production : les œuvres sont la plupart du temps achevées après six mois ou un an de travail. Lippincott, Inc. a la capacité d'entreprendre et de mener à terme plusieurs projets simultanément, ce qui génère des rencontres et des discussions entre les différents artistes présents en même temps sur le site.

Dès la création de l'entreprise, la « chance » qu'évoque Jonathan Lippincott est en effet au rendez-vous : United States Steel Corporation, l'une des plus importantes entreprises de métallurgie, cliente de Lippincott and Margulies, livre gratuitement plusieurs plaques d'un type d'acier qu'elle a élaboré dans les années 1930 et perfectionné depuis : l'acier Cor-Ten. Ce matériau, utilisé dès ses premières réalisations par Lippincott, devient rapidement incontournable dans le domaine de la construction de sculptures monumentales d'extérieur. Le processus de fabrication est d'abord expérimenté à travers la réalisation d'une œuvre de Steven Lippincott (frère de Jonathan, il est alors étudiant à Cooper Union), puis perfectionné avec une

¹⁴⁶³ Jonathan D. Lippincott, entretien avec l'auteur, New York, 5 avril 2011.

œuvre de Bill Underhill, sculpteur et professeur à Alfred University (Alfred, New York).

Les méthodes de travail expérimentées et perfectionnées par Donald Lippincott et son équipe diffèrent de celles qui ont habituellement cours dans les entreprises de métallurgie qui se consacrent occasionnellement à la fabrication de sculptures. Les relations entre artiste et fabricant sont différentes également : l'artiste n'est pas un simple commanditaire, et la fabrication n'est pas simplement l'exécution mécanique de plans préétablis. Comme le rappelle en effet Frances Colpitt, Donald Lippincott a pris soin d'embaucher « des ouvriers qui, bien que n'étant pas eux-mêmes des artistes, étaient sensibles au processus artistique. »¹⁴⁶⁴ Lippincott a en outre mis au point une séquence dont le développement permet, pas à pas, de progresser depuis l'idée de départ de l'artiste jusqu'à la sculpture achevée. La première étape est celle de la présentation de son projet par l'artiste, qui peut prendre la forme de dessins, de schémas, de maquettes ou d'une discussion. Certains artistes, comme Ellsworth Kelly et Claes Oldenburg, proposent un modèle qui est plutôt d'ordre conceptuel (sous forme d'esquisses ou d'un objet bricolé et approximatif). D'autres présentent, sous la forme de maquettes plus abouties, des modèles plus directement utilisables, même s'ils doivent être modifiés au cours du processus d'agrandissement : George Sugarman présente une maquette en carton de son projet ; Robert Murray, une maquette en tôle et en fer blanc soudés ; James Rosati, une maquette en zinc, dont la fabrication très soignée en fait une œuvre en soi. Quelle que soit la forme qu'il prenne, le prototype réalisé par l'artiste demeure l'objet de référence tout au long du processus de fabrication, dont chaque étape doit concourir à la réalisation d'une sculpture qui lui soit le plus fidèle possible. Les artistes peuvent suivre de près l'évolution de la fabrication : la proximité de North Haven avec New York autorise des allers-retours dans la journée. Ils peuvent également participer à certaines étapes de la fabrication, en gardant la possibilité de procéder à des modifications même lorsque la construction est avancée, en supervisant les finitions des soudures, ou encore en appliquant les couches de peinture. Lippincott se charge du choix des matériaux les plus adaptés aux intentions de l'artiste, établit un budget prévisionnel

¹⁴⁶⁴ « shop workers who, while not artists themselves, were sensitive to artistic process. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, 1993, p. 18.

comprenant la fabrication de maquettes et de prototypes, le coût de la construction, du stockage, du transport et de l'installation de l'œuvre, et prend en compte, sur le plan technique, les contraintes et les aléas liés au transport et à l'installation.

C4.c) Le « coup de maître » : *Broken Obelisk*

L'un des épisodes les plus fameux mettant en scène le savoir-faire et l'ingéniosité techniques de Lippincott concerne la fabrication de la sculpture de Barnett Newman intitulée *Broken Obelisk*. L'artiste en a conçu le projet dès 1963, mais outre les difficultés de financement, il s'est heurté à l'impossibilité de trouver une solution technique satisfaisante permettant de fabriquer l'œuvre en respectant son dessin. En effet la sculpture projetée par Newman présente un point critique sur le plan structurel : la jonction entre la base et la partie supérieure, où se rejoignent les pointes de deux pyramides inversées de plan carré. Newman souhaite que cette jonction soit la plus fine possible, mais cela pose des problèmes en termes de résistance des métaux, qui ne pourraient supporter les efforts exercés par la partie supérieure sur la base. L'équipe de Lippincott construit, à partir des esquisses de Newman, des maquettes en grandeur nature, en contreplaqué, représentant la jonction problématique, et qui leur permettent de réfléchir aux solutions envisageables. La solution vient du recours à un matériau inattendu : pour fabriquer l'axe vertical sur lequel vient se ficher l'obélisque inversé, Lippincott utilise le même type d'acier haute-performance que celui employé dans la construction aéronautique pour la fabrication des trains d'atterrissage¹⁴⁶⁵. Une fois la solution technique trouvée, le premier exemplaire du *Broken Obelisk* est terminé à la fin du printemps 1967. Dans un article entièrement consacré au *Broken Obelisk* et paru en mai 1971 dans *Arts Magazine*, Lawrence Alloway¹⁴⁶⁶ apporte quelques précisions sur le processus de conception de l'œuvre et sa réalisation à l'échelle 1 par Lippincott :

¹⁴⁶⁵ Une photographie de l'installation de *Broken Obelisk* pour l'exposition *Sculpture Downtown* en 1969 à Detroit montre les deux éléments séparés, ainsi que la barre verticale assurant la jonction entre eux une fois la sculpture complétée. Cf. Jonathan D. Lippincott (éd.) *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010 (p. 64).

¹⁴⁶⁶ Lawrence Alloway, « One Sculpture », *Arts Magazine*, mai 1971.

« Newman découpa de nombreuses maquettes en carton de l'œuvre, dans lesquelles des pyramides, tantôt raides, tantôt trapues, étaient testées de manière empirique. Plus tard à la fonderie (Lippincott, Inc.) la pyramide fut d'abord construite en carton, grandeur nature, et des modèles en contre-plaqué furent suspendus par-dessus, pour que Newman puisse faire l'expérience du rapport entre les deux parties. (Un exemple de sa délicatesse d'improvisateur, incidemment, est la différence entre les bords des formes inférieure et supérieure. Les bords de la pyramide sont aiguisés et nets après que avoir été soudés, mais les angles de l'obélisque n'ont pas été limés, ce qui leur donne un aspect plus doux et arrondi.)

L'intention originale de Newman, qui n'était pas réalisable en terme de structure, était d'obtenir un X au point de contact entre les deux niveaux, qui aurait été ainsi décisif et en apparence léger. La solution de Don Lippincott, qui satisfait complètement Newman, était de couper les extrémités des deux éléments pour obtenir une surface de contact d'environ 5,7 cm. de côté (renforcé à l'intérieur par une barre d'acier haute-résistance). À l'échelle de la sculpture, c'est en fait suffisamment petit pour préserver le caractère dramatique du contact que Newman voulait depuis le début. De plus, les côtés inclinés de la pyramide et les plans de la pointe de l'obélisque, si on les prolongeaient, seraient parallèles l'un à l'autre. »¹⁴⁶⁷

Cette capacité à développer des solutions techniques pour les projets des artistes va contribuer à accroître la réputation de Lippincott, Inc. La structure du *Broken Obelisk* est particulièrement osée : constituée de deux éléments pyramidaux inversés fixés l'un à l'autre par une seule de leurs extrémités, elle est un défi à la gravité, à la

¹⁴⁶⁷ « Newman cut out numerous cardboard models of the work in which pyramids, some steep, some squat, were tested on a trial-and-error basis. Later at the foundry (Lippincott, Inc.) the pyramid was constructed first and full-scale cardboard and plywood mock-ups were suspended above it, so that Newman could experiment with the relation of the two units. (An example of his improvisatory delicacy, incidentally, is the difference between the edges of the lower and upper forms. The edges of the pyramid are ground sharp and clear after welding, but the corners of the obelisk have not been ground, which gives them a softer, rounded, appearance.)

Newman's original intention, which was structurally not feasible, was for an X at the point of contact between the two stages, making a contact that would have been momentous and seemingly fleeting. Don Lippincott's solution, which satisfied Newman completely, was to cut the tips of both stages to make a 2.25-inch-square contact area (reinforced internally by a bar of highstrength steel). At the scale of the sculpture, this is in fact sufficiently small to preserve the drama of contact that Newman wanted all along. In addition, the tapering sides of the pyramid and the planes of the point of the

résistance des matériaux et à l'ingéniosité du fabricant. En venant à bout de la fabrication du *Broken Obelisk*, Lippincott réussit, à une échelle monumentale, là où plusieurs années auparavant, l'entreprise Treitel-Gratz avait échoué à trouver une solution pour la fabrication des sièges de forme similaire, dessinés par Frank Lloyd Wright pour le Guggenheim Museum.

C4.d) Penser l'économie de la production

Davantage que le facteur « chance » évoqué par Jonathan Lippincott, c'est certainement sur la mise au point par Donald Lippincott d'un plan de financement des sculptures que repose le succès de son entreprise. En effet, malgré les nouvelles aides gouvernementales, il demeure, dans les années 1960, difficile de faire financer la sculpture monumentale, car, par définition, les œuvres en question n'existent pas au moment de la mise de fonds. Il est donc plus difficile de convaincre les collectionneurs privés et les responsables institutionnels qui peuvent douter de la « réussite » de l'œuvre projetée. Lippincott a l'idée d'un partenariat avec les artistes pour trouver les fonds. Dans ce système basé sur la spéculation, l'artiste fournit le concept et assure le suivi de la fabrication. Lippincott assure quant à lui la prise en charge des coûts de fabrication, de stockage et de transport jusqu'à ce que la pièce soit vendue. Jusque-là, elle demeure la copropriété de Lippincott et de l'artiste. Le montant de la vente couvre les coûts de production, et le solde net est réparti à parts égales entre l'artiste et l'entreprise. Ce partage des bénéfices, tout comme la publicité faite autour de l'acquisition et de l'exposition des sculptures en question, assure un accroissement de la visibilité de l'artiste et de l'entreprise, ce qui est susceptible de générer, en retour, de nouvelles commandes. Cette organisation inédite du financement des sculptures est certainement ce qui a rendu possible la réalisation de la plupart des sculptures produites chez Lippincott. Comme le rappelle Frances Colpitt :

obelisk, if extended, would be parallel to one another. » Lawrence Alloway, « One Sculpture », *Arts Magazine*, mai 1971, p. 22-23.

« La dépense constituait le principal obstacle à la fabrication. Les nouveaux matériaux et techniques rendaient exorbitant le coût des sculptures de grandes dimensions. Tandis que le groupe de Park Place et ceux qui étaient associés à l'usine de fabrication de Lippincott n'étaient pas forcés de dépendre de leurs seuls revenus, la plupart des artistes l'étaient. (...) Bien que le soutien privé et gouvernemental s'était accru au cours des années 1960, la plupart des sculpteurs étaient prisonniers d'un cercle vicieux : pas d'argent pour produire de sculpture, pas de sculpture à vendre pour gagner l'argent permettant de produire une sculpture. »¹⁴⁶⁸

Si l'organisation du financement de la production de la sculpture par l'entreprise qui la fabrique constitue une caractéristique singulière de Lippincott, Inc., en même temps qu'elle est l'une des raisons de son rapide succès, un autre point doit être souligné, car il est de la première importance : il s'agit des modalités de sélection des artistes avec lesquels l'entreprise décide de collaborer dans les premières années de son existence.

Cette sélection des « premiers artistes » relève autant de partis pris esthétiques que d'une stratégie visant à un gain maximum de visibilité de l'entreprise — aspect essentiel à la mise en œuvre de commandes ultérieures. À la suite de visites régulières des galeries et des ateliers, Donald Lippincott et Roxanne Everett ont affiné leur choix : en a résulté une « short list » de sculpteurs basés à New York et dans ses environs : Marisol, Meadmore, Morris, Murray, Rosati, Rosenthal... Selon Roxanne Everett, le choix repose sur le fait que les œuvres de ces artistes diffèrent assez distinctement les unes des autres pour offrir une « coupe transversale » du point de vue du travail de fabrication, de l'exposition et de l'évolution de l'entreprise¹⁴⁶⁹. La réputation grandissante de cette dernière et les relations de ces

¹⁴⁶⁸ « Expense was the principal deterrent to fabrication. The new materials and techniques made the cost of large sculpture exorbitant. While the Park Place group and those affiliated with Lippincott's fabricating plant were not forced to depend solely on their own income, most artists were. (...) Though private and government support increased during the Sixties, most sculptors were caught in a circular situation : no money to produce sculpture, no sculpture to sell to make money to produce sculpture. » Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990 ; University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 20.

¹⁴⁶⁹ « The artists were selected because their work was distinctively different enough from each other to provide a happy cross-section from a working exhibition and development view point. » Roxanne

premiers sculpteurs permettent d'élargir le cercle : Murray fait ainsi venir Barnett Newman à North Haven dès 1966. Peu de temps après sa visite, Newman entreprend la réalisation de *Broken Obelisk*, conçu en 1963, mais dont la fabrication pose, en plus de son coût, des problèmes techniques délicats (la jonction centrale entre les deux éléments verticaux de la sculpture constitue la partie critique en termes de structure). Les deux années qui suivent la création de l'entreprise voient le début des collaborations avec Kelly, Nevelson, Oldenburg.

À la fin des années 1960, Donald Lippincott procède à l'agrandissement et à l'amélioration des locaux de son entreprise (optimisation de la lumière, des installations de chauffages, etc...). Aux abords de l'atelier de fabrication, sur les terrains adjacents, sont « stockées » et exposées les sculptures terminées, en attente d'acquéreur ou de livraison. La présence de ces œuvres permet aux artistes de se confronter aux démarches des autres artistes et contribue à leur faire prendre conscience des possibilités et des difficultés liées à la fabrication à l'échelle monumentale. Mais ce « parc de sculptures » en constante évolution constitue également un point d'attraction pour le monde de l'art (galeristes, collectionneurs, institutionnels, critiques), contribuant à la diffusion et, aussi, aidant à la vente des œuvres produites. Donald Lippincott et Roxanne Everett reçoivent en effet la visite de nombreux acteurs du monde de l'art : entretenant des relations étroites avec Leo Castelli, Paula Cooper et la Pace Gallery¹⁴⁷⁰, ils se sont appliqués, dès la création de l'entreprise, à développer des collaborations avec des collectionneurs, des musées, et en particulier des parcs de sculptures, comme le Walker Art Center (Minneapolis, MN) et le Storm King Art Center (Mountainville, N.Y.). Grâce notamment à ce réseau, Lippincott, Inc. a su, très vite, « placer » les œuvres produites dans ses ateliers dans les expositions importantes faisant la promotion de la sculpture publique de grandes dimensions :

Everett, « Selection of Sculpture », mémo interne destiné à Donald Lippincott (non daté), cité par Pattersons Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott (éd.), *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 15.

¹⁴⁷⁰ Pattersons Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott (éd.), *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 16.

« Nous prêtions ensuite les pièces produites pour des expositions et autres présentations du genre, afin de montrer ce qui intéressait l'artiste et ce qu'il pouvait faire. Bien entendu, ces sculptures étaient aussi à vendre. »¹⁴⁷¹

C4.e) Un contexte culturel porteur

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'engouement des commanditaires et du public pour la sculpture de grandes dimensions va s'accroissant entre les années 1960 et la décennie suivante. Dès 1962, une *Exposition en plein air de sculptures canadiennes* est organisée à Ottawa par la Galerie Nationale du Canada, et circule ensuite dans plusieurs lieux canadiens¹⁴⁷². Robert Murray, qui collabore avec plusieurs fabricants, dont Lippincott, Inc. dès la création de l'entreprise, y prend part. Aux Etats-Unis, c'est la mise en place en 1967 de la politique en faveur de l'art public par le N.E.A. qui marque le début d'une période faste pour Lippincott, Inc., qui parvient à « placer » une ou plusieurs des sculptures monumentales produites dans ses ateliers parmi les sélections de chacune des différentes expositions de sculptures en plein air qui semblent fleurir dans tout l'Est des Etats-Unis.

L'importante exposition *Sculpture in Environment*, qui a lieu à New York en octobre 1967 dans le cadre du Cultural Showcase Festival, revêt ainsi un caractère décisif pour l'activité de Lippincott, Inc. Cette manifestation de sculptures publiques de grandes dimensions consacre en effet plusieurs des artistes avec lesquels l'entreprise a collaboré. L'exposition, dont le commissariat est, comme celui d'*Art for the City*, assuré par Samuel Adams Green, est financée par plusieurs mécènes et collectionneurs privés ainsi que par The New York City Administration of Recreation

¹⁴⁷¹ Marion Barclay, « Entretien avec Don Lippincott », *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1999, p. 159.

¹⁴⁷² *Exposition en plein air de sculptures canadiennes*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 29 juin-3 septembre 1962. L'exposition circule dans divers lieux entre le 14 septembre 1962 et le 30 mai 1963 : Université Carleton, Ottawa, Musée du Nouveau-Brunswick, St-Jean ; Public Library and Art Gallery, Londres ; Agnes Etherington Art Centre, Kingston ; Art Gallery of Greater Victoria ; Winnipeg Art Gallery ; Calgary Allied Arts Centre ; Nova Scotia College of Art, Halifax ; Norman MacKenzie Art

and Cultural Affairs. Elle réunit vingt-neuf œuvres de vingt-quatre sculpteurs et s'étend depuis le Lower Manhattan jusqu'à 135th Street. Parmi les œuvres exposées, cinq sculptures ont été fabriquées par Lippincott, Inc. : sur 59th Street & Fifth Avenue, *Three Figures* (1967) de Marisol ; à l'entrée du Jewish Museum (Fifth Avenue & 92nd Street), *Athabasca* (1965-67) et *Ridgefield* (1967) de Murray ; *Alamo* (1967) de Rosenthal, sur Astor Plaza (Fourth Avenue & 8th Street), où l'œuvre se trouve toujours aujourd'hui. Le premier exemplaire (deux autres suivront) du *Broken Obelisk* de Newman est installé sur la Plaza devant le Seagram Building (Park Avenue & 53rd Street).

À plus d'un titre, *Broken Obelisk* est une œuvre « pivot » : pour l'artiste, qui concrétise avec elle un projet initié presque cinq ans auparavant ; pour Lippincott, en raison, comme on l'a vu, des difficultés techniques qu'il a fallu surmonter au cours de la fabrication ; pour l'un et l'autre conjointement, enfin, car outre que ce premier exemplaire de la sculpture bénéficie d'un cadre architectural privilégié et d'une adresse prestigieuse, un deuxième exemplaire est installé l'année suivante, à l'occasion de l'exposition *Scale as Content*, devant la Corcoran Gallery of Arts (Washington, D.C.), où il était possible au passant d'embrasser d'un seul regard la sculpture de Newman et le Washington Monument. Conçue par Eleanor Green, à la suite d'une conversation sur la notion d'échelle agissant en tant que contenu de l'œuvre d'art, avec le peintre Al Held¹⁴⁷³, proche de Ronald Bladen, *Scale as Content* présente une œuvre monumentale de ce dernier, intitulée *X* et construite sur place, ainsi qu'une autre sculpture de grandes dimensions, conçue par Tony Smith et intitulée *Smoke*. Ces deux œuvres, construites en contreplaqué sur une armature de bois, occupent chacune un vaste atrium à l'échelle duquel elles sont adaptées. À l'époque, seul Newman a déjà travaillé avec Lippincott, mais les deux autres artistes le feront bientôt (en 1971 pour Bladen, et à partir de 1979 pour Smith). *Smoke* ne sera réalisée en métal (aluminium peint) par Lippincott qu'en 2005 pour le Los Angeles County Museum of Art qui en a fait l'acquisition. Dans son introduction au

Gallery, Regina. Catalogue d'exposition par J. Russell Harper, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1962.

¹⁴⁷³ « Eleanor Green, Curator of Contemporary Art, conceived of the exhibition after discussions in the summer of 1966 with the painter Al Held on the subject of scale acting as content. » Hermann Warner Williams, Jr. (Directeur de la Corcoran Gallery of Art), « Acknowledgements », *Scale as Content*, catalogue de l'exposition, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1967 (non paginé).

catalogue de l'exposition, Eleanor Green met l'accent sur la relation particulière que ces œuvres entretiennent avec l'architecture du bâtiment qui les accueille :

« Il s'agit d'un nouvel usage de l'échelle, et son importance est accentuée par le fait de placer la sculpture dans un bâtiment néo-classique. La Corcoran Gallery, dessinée par Ernst Flagg en 1893, offre un espace monumental *a priori* peu favorable à l'installation de sculptures contemporaines. Assez curieusement, la juxtaposition de structures géométriques simples avec les détails compliqués du bâtiment établit une interaction unique de formes par laquelle la sculpture perturbe le bâtiment en se répercutant contre lui.

C'est la première fois qu'un musée américain sollicite trois artistes majeurs pour créer une exposition d'œuvres faites spécialement pour l'espace du musée. Ronald Bladen, Barnett Newman et Tony Smith étaient convaincus de laisser de côté d'autres œuvres pour participer à ce projet. Une fois qu'ils ont vu et envisagé les espaces disponibles dans le musée, tous trois ont décidé d'accepter le challenge de créer des œuvres capables de dominer ce cadre. »¹⁴⁷⁴

La place de choix réservée dans cette exposition au *Broken Obelisk* de Newman (à l'extérieur du musée, dans la perspective du Washington Monument), lui confère un statut particulier dans l'exposition : c'est en effet la seule sculpture véritablement publique, et potentiellement pérenne, puisqu'elle est aussi la seule à avoir été fabriquée en métal. Les deux autres œuvres requièrent toujours la protection du bâtiment, en raison des matériaux (bois et contreplaqué) qui les constituent, supportant mal une exposition prolongée aux éléments extérieurs. Comme lors de *Sculpture in Environment* où *Broken Obelisk* figurait en bonne place, c'est une sculpture fabriquée dans les ateliers de Lippincott qui bénéficie ainsi de la meilleure exposition publique.

¹⁴⁷⁴ « This is a new use of scale and its importance is emphasized by placing the sculpture in a neo-classic building. The Corcoran Gallery, designed by Ernst Flagg in 1893, provides a monumental, and at first glance, uncongenial area in which to place contemporary sculpture. Oddly enough, the juxtaposition of simple geometric structures with the intricate detailing of the building establishes a unique interplay of forms in which the sculpture agitates the architecture by reverberating against it. This is the first time that an American museum has requested three major artists to create an exhibition of works made especially for the museum's space. Ronald Bladen, Barnett Newman and Tony Smith were persuaded to consider putting aside other work to participate in the project. Once they saw and considered the available spaces in the museum all three decided to accept the challenge of creating works capable of dominating the setting. » Eleanor Green, *Scale as Content*, catalogue de l'exposition, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1967 (non paginé).

Les compétences et le savoir-faire de Lippincott, Inc., par l'entremise des œuvres des sculpteurs ayant travaillé dans ses ateliers, sont une nouvelle fois mises en évidence lors de l'exposition *Detroit's Sculpture Downtown* en 1969 : l'entreprise de North Haven a fabriqué les œuvres de plus de la moitié des 11 sculpteurs présentés (Barnett Newman, Clement Meadmore, Robert Murray, James Rosati, Tony Rosenthal, George Sugarman)¹⁴⁷⁵, et *Broken Obelisk* illustre la première page du dépliant édité à cette occasion, où l'on peut lire l'expression de l'enthousiasme que cette manifestation entend susciter chez ses visiteurs :

« Pourquoi faire une CHOSE qui ne semble exister pour aucune autre raison qu'elle-même ? Parce qu'elle s'accorde à l'environnement urbain — elle reflète les gratte-ciel, les automobiles, l'activité frénétique de la dynamique urbaine, la véritable pulsation de la ville... Lorsque l'acier est employé pour illustrer le besoin de l'homme d'étendre son esprit et sa créativité au-delà des limites fonctionnelles, il s'élève au rang d'une création artistique. »¹⁴⁷⁶

En 1969 toujours, Martin Friedman organise au Walker Art Center (Minneapolis, MN) l'exposition *14 Sculptors : The Industrial Edge*. Celle-ci rassemble des œuvres, souvent de grandes dimensions, d'artistes d'horizons esthétiques parfois fort éloignés : Peter Alexander, Larry Bell, Ronald Bladen, Robert Grosvenor, Robert Hudson, Donald Judd, Craig Kauffman, Ellsworth Kelly, Robert Morris, Robert Murray, Richard Randell, Sylvia Stone, DeWain Valentine, David Weinrib. Dans l'essai qu'elle rédige pour le catalogue accompagnant cette manifestation, Barbara Rose met l'accent sur deux apports déterminants de la sculpture du XX^e : d'une part, l'introduction de matériaux et d'objets « non artistiques », issus de la vie

¹⁴⁷⁵ Les œuvres fabriquées par Lippincott, Inc. exposées à *Sculpture Downtown* étaient les suivantes : Clement Meadmore, *Upstart I* (1967) ; Robert Murray, *Megan's Red* (1968) ; Barnett Newman, *Broken Obelisk* (1963-1967) ; James Rosati, *Lippincott II* (1965-69) ; Tony Rosenthal, *Cube in Seven Parts* (1967) ; Georges Sugarman, *Square Spiral* (1968).

¹⁴⁷⁶ « Why make a SOMETHING which seemingly exists for no other purpose than itself alone ? Because it fits the urban environment — it reflects skyscrapers, automobiles, the frenetic action of urban dynamics, the very pulse of the city... When steel is used to illustrate man's need to extend his spirit and creativeness beyond functional limits, it ascends into the realm of an artistic creation. » Michigan State Council for the Arts, *Sculpture Downtown*, Detroit, MI., édition Michigan State Council for the Arts, 1969. Cité par Patterson Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott, *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 17.

quotidienne, qui accroît le sentiment de proximité avec l'œuvre ; d'autre part, la disparition du socle en tant qu'élément conventionnel établissant une séparation entre l'espace idéal de la sculpture (de l'Art) et l'espace quotidien du spectateur :

« À l'origine, la sculpture-objet était pour l'essentiel relativement petite en terme d'échelle ; sa taille l'identifiait comme quelque chose qui pouvait être saisi ou tenu en main. Cette connaissance accroissait également le degré d'intimité entre observateur et objet. Que tant de sculptures-objets partagent des formes et des matériaux avec des objets ordinaires, non artistiques, contribue aussi à réduire toute « distance psychologique » que le spectateur pourrait accorder à l'art. Les premières réactions à une œuvre qui semble d'une certaine manière vaguement familière indiquent que l'art n'est pas une catégorie tellement différente de la vie quotidienne que, par exemple, la sculpture de la Renaissance l'était de la plomberie de la Renaissance. Bien que cela puisse avoir d'autres cause et effets complexes, ce rapprochement avec le quotidien cherche et parvient à établir un sentiment d'intimité à travers une familiarité supposée avec l'objet. (...) »

Le rejet unanime du socle par toute sculpture ayant une prétention à la modernité dans les années 1960 peut être compris comme un autre moyen d'assurer une relation plus intime et plus immédiate entre l'objet et le spectateur : car si l'objet se tient effectivement sur le sol, comme nous le faisons nous-mêmes, alors il fait clairement partie de notre propre espace. »¹⁴⁷⁷

Cette recherche de proximité de la sculpture et d'immédiateté de la perception, débarrassée des métaphores, des allusions et des traces de la main de l'artiste, privilégie l'appréhension et la perception directe des qualités et propriétés des

¹⁴⁷⁷ « Originally, much object sculpture was relatively small in scale ; its size identified it as something that could be picked up or handled. This knowledge also heightened the degree of intimacy between viewer and object. That so much object sculpture shares shapes and materials with common non-art objects also acts to erode any « psychic distance » the viewer might bring to art. Initial responses to work that looks in some way vaguely familiar insures that art is not a category so vastly different from the everyday as, for example, Renaissance sculpture was from Renaissance plumbing. Approximating to the everyday, then, although it may have other complex causes and effects, also intends to and accomplishes establishing a feeling of intimacy through a supposed familiarity with the object. (...) The unanimous rejection of the base by all sculpture with any pretension to modernity in the Sixties can be seen as yet another device for insuring a more intimate and immediate relationship between object and viewer : for if the object actually stands on the floor as we do, then it is clearly part of our own space. » Barbara Rose, « Sculpture, Intimacy and Perception », in *14 Sculptors : The Industrial Edge*, catalogue de l'exposition, Walker Art Center, Minneapolis, 1969, p. 8.

matériaux et des couleurs. Elle explique la prédilection des sculpteurs des années 1960 pour des matériaux industriels qui nous sont rendus familiers par leur utilisation dans la fabrication des objets quotidiens : acier, aluminium, verre, plastique...

Si l'exposition partagent un nombre significatif d'artistes avec celles qui la précèdent et qui la suivent, il s'agit plutôt ici, davantage que de faire la promotion de la sculpture publique de grandes dimensions, de mettre l'accent sur les modalités spécifiques des relations que les artistes présentés entretiennent avec les matériaux, les outils et les processus de la production industrielle. Martin Friedman, commissaire de l'exposition, n'évoque qu'en passant la question de l'échelle :

« Cette exposition présente un ensemble d'attitudes, de formes, de matériaux et de processus qui composent un vernaculaire industriel dans la nouvelle sculpture américaine. Les qualités communes de ces œuvres récentes sont l'emploi de matériaux que l'on trouve partout, disponibles dans le commerce, comme l'aluminium déployé, l'acier de construction, les matières plastiques et le verre. En effet, les nouveaux matériaux et les processus de fabrication sont à présent si intrinsèques à la sculpture américaine qu'ils ont contribué à produire une nouvelle esthétique. (...)

C'est une expression « anti-expressioniste » de formes sybillines qui résistent à l'interprétation littérale. Dans pareille sculpture, la fabrication méticuleuse de ces formes et leurs surfaces uniformes ne laissent aucune preuve de la « main de l'artiste » — la qualité « fait-main » de la peinture et de la sculpture expressionnistes est absente. Si important est l'intérêt pour une forme et une finition précises qu'il y a une distance psychologique considérable entre l'artiste et l'observateur : la sculpture, bien qu'insistante par sa grande échelle et ses qualités spatiales, demeure un objet énigmatique. »¹⁴⁷⁸

¹⁴⁷⁸ « This exhibition deals with a spectrum of attitudes, forms, materials and processes that make up an industrial vernacular in new American sculpture. The common qualities of this recent work are the use of ubiquitous, commercially available materials such as expanded aluminium, structural steel, plastics and glass. Indeed, new materials and fabricating processes are now so intrinsic to American sculpture that they have helped form a new aesthetic. (...) It is an « anti-expressionistic » expression of cryptic forms that resist literal interpretation. In such sculpture, the careful fabrication of these forms and their even surfaces leave no evidence of the « artist's journey » — the hand-worked quality of expressionistic painting and sculpture is absent. So great is the concern with precise form and finish that there is considerable psychological distance between artist and observer : the sculpture, however insistent in its large scale and space-filling qualities, remains a cryptic object. » Martin Friedman, « 14 Sculptors : The Industrial Edge », catalogue de l'exposition éponyme, Walker Art Center, Minneapolis, 1969, p. 43.

Par l'accent mis sur l'apport des nouveaux matériaux et les processus de fabrication industrielle autant que par l'inclusion d'œuvres de sculpteurs (Bladen, Grosvenor, Judd, Kelly, Morris, Murray) ayant collaboré avec Lippincott, Inc. (ou qui vont bientôt le faire), *14 Sculptors: The Industrial Edge* participe de l'accroissement de la renommée de l'entreprise de North Haven. En 1971, grâce à une commande de l'Empire State Plaza Art Collection (Albany, NY), Lippincott réalise une version en acier Cor-ten de *Cathedral Evening*, la sculpture créée par Ronald Bladen à l'occasion de *14 Sculptors*, et qui avait été construite en bois et contreplaqué peint. Cette première version devient ainsi, rétrospectivement, le prototype en grandeur nature de la sculpture réalisée en métal, et destinée à être installée à l'extérieur, dans un espace public¹⁴⁷⁹. Durant les années 1970, l'Empire State Plaza Art Collection fait d'ailleurs l'acquisition de plusieurs sculptures de grandes dimensions produites par Lippincott, Inc. : *Geometric Mouse – Scale A, Black* (1/6 ; 1969-1975, acier peint et aluminium) de Claes Oldenburg ; *Untitled* (1969-1970) de Forrest Myers ; *Verge* (1972) de Clement Meadmore ; *Lippincott I* (1967) de James Rosati, pour ne mentionner que quelques-unes d'entre elles¹⁴⁸⁰.

Des œuvres d'Oldenburg, Meadmore et Rosati figurent encore, aux côtés de sculptures de Robert Indiana, Robert Murray, Louise Nevelson, Barnett Newman, Tony Rosenthal, Lucas Samaras, George Sugarman, fabriquées par Lippincott, lors de *Monumenta*, unique édition de ce qui aurait dû être une biennale de sculpture, organisée en 1974 à Newport (Rhode Island) par Sam Hunter, historien de l'art et

¹⁴⁷⁹ La version en acier ne se substitue cependant pas totalement au modèle en bois et contreplaqué, qui conserve son statut d'œuvre à part entière. La version de 1971, en acier Cor-ten peint, a été fabriquée grâce à une commande de l'Empire State Plaza Art Collection (Albany, NY), où elle figure encore aujourd'hui. La version originale, en bois et contreplaqué peint (1969) a été acquise, comme d'autres sculptures de grandes dimensions de Bladen, par le collectionneur Egidio Marzona. En 2002, elle a rejoint les collections du Staatliche Museen zu Berlin, comme l'ensemble de la collection Marzona, par le biais d'importantes acquisitions et de donations. Cf. Fritz Jacobi (ed.), *Ronald Bladen, Skulptur/ Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (22 mars – 6 mai 2007), Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 82-83.

¹⁴⁸⁰ Pour la liste complète des œuvres appartenant à l'Empire State Plaza Art Collection d'Albany (NY), voir <https://www3.ogs.state.ny.us/curatorial/artcollection/default.asp> (page consultée le 3 juin 2011).

professeur à l'université de Princeton, assisté de Nancy Rosen, conservatrice, et Hugh Marlais Davies, historien de l'art et conservateur.

Toutes ces manifestations, ces commandes et ces acquisitions participent à la reconnaissance rapide de l'expertise de la jeune entreprise de Donald Lippincott, qui bénéficie aussi de l'enthousiasme des artistes qui ont travaillé dans ses ateliers. Dans un entretien avec Patterson Sims en 2009, Forrest Myers considère que Lippincott, Inc. était, dès 1970, « le » lieu incontournable pour les artistes qui voulaient faire fabriquer des sculptures de grandes dimensions¹⁴⁸¹.

C4.f) Reconnaissance et soutien critique

Ces compétences, ce savoir-faire et la qualité de la relation que Lippincott entretient avec les artistes qui viennent travailler dans son atelier ont été soulignée pour la première fois en 1968 par Barbara Rose, dans un article intitulé « Blowup : The Problem of Scale in Sculpture »¹⁴⁸². La critique s'appuie sur les remarques du sculpteur Raymond Duchamp-Villon — l'une d'elles est placée en exergue — concernant l'inadéquation des moyens techniques mis à disposition du sculpteur au regard de ses ambitions esthétiques. Selon Barbara Rose, la sculpture moderne ne fournit que peu d'exemples convaincants de réalisations monumentales. Elle y voit plusieurs raisons : le rôle moindre des croyances et des rituels, la précarité financière des artistes d'avant-garde, et cette inadéquation des techniques traditionnelles aux ambitions des sculpteurs modernes — en particulier leur ambition de travailler à une échelle proche de celle de l'architecture. Pour appuyer son propos, elle cite un texte de Duchamp-Villon daté de 1912 :

¹⁴⁸¹ « By 1970, as the sculptor Forrest Myers has attested, Lippincott was already known as *the* place to go to have large sculpture made. » Patterson Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott, *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 15.

¹⁴⁸² Barbara Rose, « Blowup : The Problem of Scale in Sculpture », *Art in America*, vol. 56, n°4, juillet-août 1968, p. 80-91.

« Nous souffrons, ou plutôt, la sculpture souffre, de la maladie des musées... C'est une absurdité qui éloigne progressivement les sculpteurs de leur art : ils deviennent des modeleurs de bibelots, agrandis pour en faire des monuments ou réduits à l'échelle de figures de pendule en fonction des besoins. »¹⁴⁸³

Si elle concède que bien des choses se sont produites en matière d'art et de sculpture depuis l'époque de Duchamp-Villon, Barbara Rose trouve un écho de ses propos dans les difficultés que rencontrent les sculpteurs contemporains qui engagent des collaborations avec le monde industriel pour assurer la fabrication de sculptures de grandes dimensions. Elle salue les réussites d'Eero Saarinen (*Gateway Arch*, St. Louis, Miss.), d'Alexander Calder (*Stabile* géant de Spoleto), et José de Rivera (sculpture à Washington, D.C.), mais égratigne au passage quelques artistes dont les réalisations à l'échelle monumentale comptent, selon elle, parmi les « pires » du genre : Bernhard Luginbühl (*Sentinel*, devant le siège de la Geigy Chemical Corporation, Ardsley, NY) et Norbert Kricke (sculpture-fontaine devant le Los Angeles County Museum of Art). Ces deux artistes n'occupent certes pas le devant de la scène, mais la critique de Barbara Rose vise également, dans une mesure moindre toutefois, les versions agrandies, dont plusieurs se trouvent aux Etats-Unis, de petites sculptures de Picasso. Comme d'autres, dans ce contexte pourtant favorable à l'essor de la sculpture monumentale, ces œuvres, qui se multiplient devant les entrées de banques ou de complexes culturels, se trouvent réduites à une fonction uniquement décorative, car en dépit de leurs grandes dimensions, elles n'égalent pas la force des œuvres originales. Elles ne sont que décoration car elles résultent de l'agrandissement à une échelle parfois colossale de maquettes conçues sur une table de travail — et de ce fait, elles ne justifient pas leurs dimensions. Le cœur du problème se situe donc dans la transposition de la maquette de départ à une échelle monumentale.

Devant généralement faire appel à des usines (Treitel-Gratz Co., Inc. ; Carlson & Co. ; Bethlehem Steel ; Milgo Industrial ; Planet Plastics...) conçues pour produire en masse des produits standardisés, les artistes sont contraints de se plier à leur mode de fonctionnement : ils doivent fournir au fabricant des plans ou des dessins

¹⁴⁸³ « We suffer, or rather sculpture suffers, from museum sickness... It is an absurdity which gradually turns sculptors from their art : they become modelers of bibelots, enlarged to monuments or reduced to clock figures as need be. » Raymond Duchamp-Villon (1912), cité par Barbara Rose, « Blowup : The Problem of Scale in Sculpture », *Art in America*, vol. 56, n°4, juillet-août 1968, p. 82.

relativement précis, ou encore des maquettes qui font l'objet d'un agrandissement à l'échelle et d'une transposition en métal, en fibre de verre ou en matière plastique. Le fabricant réalise la sculpture, sans que l'artiste puisse suivre le processus industriel — encore moins y intervenir. Or, il est évident que la perception d'une forme ou d'un agencement de formes est étroitement dépendante de l'échelle des formes en question par rapport au corps de l'observateur — et que, par conséquent, ce qui « fonctionne » à une échelle réduite ne produira pas automatiquement un effet satisfaisant une fois transposé à grande échelle. Aussi, plutôt qu'une véritable « collaboration » entre l'artiste et le monde industriel, ce mode de délégation obéit à l'ordre du schéma classique de commande d'une « pièce » particulière à un fabricant qui transpose et exécute simplement le projet qui lui est présenté — l'artiste, et avec lui le commanditaire, ne pouvant qu'espérer que le résultat sera conforme ses attentes. Barbara Rose résume ainsi la situation :

« Le problème, comme j'ai tenté de le montrer, est celui d'une œuvre conçue à une certaine échelle et exécutée dans une autre. Si la question est ainsi posée, la réponse est évidemment d'éliminer le stade de la maquette, de telle façon que le sculpteur puisse travailler directement à l'échelle de son projet. Jusqu'à récemment, une telle approche était généralement impossible, pour des raisons économiques, sinon pratiques. »¹⁴⁸⁴

La solution est apportée par la récente création de la société Lippincott, Inc. Comparés aux usines classiques, les ateliers de fabrication de Lippincott ressemblent davantage à un prolongement de l'atelier de l'artiste, qui a la possibilité de s'impliquer dans les différentes étapes du processus de fabrication — il y est même incité. Il peut ainsi non seulement contrecarrer les effets indésirables de l'agrandissement de sa maquette, mais également, au contact des ouvriers, et grâce à leur connaissance technique des possibilités des matériaux, développer sa propre vision et envisager des modifications et des ajustements nécessaires par rapport au projet initial :

¹⁴⁸⁴ « The problem, as I have tried to point out, is that of a work conceived on one scale and executed on another. If the question is so posed, the answer is obviously to eliminate the state of the maquette so that the sculptor can work directly on the scale of his conception. Until recently such an approach have been largely impossible for economic if not for practical reasons. » Barbara Rose, « Blowup : The Problem of Scale in Sculpture », *Art in America*, vol. 56, n°4, juillet-août 1968, p. 87.

« Bien que nombre de fabricants de métal et de manufacturiers de fibre de verre ait été contacté par des artistes qui souhaitent utiliser de nouveaux matériaux et techniques de construction, la compagnie Lippincott diffère de ces firmes de deux façons significatives : premièrement, l'intérieur de l'usine et les terrains alentour sont suffisamment vastes pour permettre aux œuvres d'être installées et vérifiées par leurs auteurs à différentes étapes ; deuxièmement, les artistes sont encouragés à travailler sur place, assistant directement les soudeurs et les ajusteurs, et faisant les modifications à mesure qu'ils travaillent. Cette possibilité de création sur place, sur un site vaste, de résoudre les problèmes lorsqu'ils se présentent et de prendre des décisions au cours de l'exécution même des pièces, explique, je pense, la grande qualité de nombre des œuvres ainsi réalisées par Lippincott, Inc. »¹⁴⁸⁵

Barbara Rose va encore plus loin : selon elle, non seulement Lippincott permet aux sculpteurs l'accès à des moyens techniques et financiers sans précédent, mais il a infléchi le cours de l'évolution de la sculpture sur le plan esthétique. Ainsi Bernard Rosenthal et James Rosati, qui travaillent encore fréquemment avec des matériaux traditionnels tels que le bronze et le marbre, ont bénéficié de la collaboration avec Lippincott, en exploitant dans leur œuvre les possibilités nouvelles que leur offre la construction en métal à grande échelle. La prise en charge de la production des sculptures a également profité à des artistes, jeunes pour la plupart, et à qui le marché de l'art ne faisait pas encore suffisamment confiance pour leur permettre de réaliser des sculptures de grandes dimensions :

« D'une certaine façon, la volonté de Lippincott de financer et d'exécuter des œuvres hors du cadre de la commande a contribué à améliorer cette situation en aidant de jeunes artistes, ou dans le cas de Rosati un artiste plus âgé, moins à la mode mais

¹⁴⁸⁵ « Although a number of metal fabricators and fiberglass manufacturers had been contacted by artists who wished to use new materials and techniques of construction, Lippincott's company differed from these firms in two significant ways : first, the interior of the factory and the property around it were both large enough to allow pieces to be set up and evaluated at various stages by their creators ; second, artists were encouraged to work on the spot, directly assisting the welders and joiners and making alterations as they worked. This possibility, of creating on the spot in terms of a large site, of working out details as problems arise and making decisions during the actual execution of the piece, accounts, I think, for the high quality of a number of the works executed so far by Lippincott, Inc. » Barbara Rose, « Blowup : The Problem of Scale in Sculpture », *Art in America*, vol. 56, n°4, juillet-août 1968, p. 87.

estimable, à fabriquer des œuvres qu'ils auraient autrement été incapables de produire. »¹⁴⁸⁶

L'article de Barbara Rose, s'il se présente comme une analyse historique et critique des conditions de possibilité de la sculpture monumentale, offre tout de même une tonalité largement apologétique concernant Lippincott, Inc. La jeune entreprise apparaît comme « la » solution attendue par les sculpteurs contemporains : toutes les photographies (en noir et blanc et en couleurs) illustrant l'article montrent Donald Lippincott, son équipe et des artistes (Robert Murray, Claes Oldenburg, James Rosati, Tony Rosenthal, Robert Morris) travaillant à la fabrication de grandes sculptures sur le site de North Haven ou posant à côté, ainsi que quelques unes des œuvres achevées, comme le *Broken Obelisk* de Barnett Newman installé à Manhattan devant le Seagram Building. L'enthousiasme de la critique est toutefois compréhensible, car il se justifie par le fait qu'en 1968, Lippincott, Inc. est la seule entreprise de ce genre : si d'autres fabricants industriels proposent leurs services aux artistes, cette activité demeure annexe pour eux, contrairement à Lippincott, dont l'unique activité est la production, la fabrication et la vente de sculptures métalliques de grandes dimensions. Durant une quinzaine d'années, l'entreprise de North Haven demeurera la seule dans ce domaine exclusif d'activité, même si la concurrence s'organise : dès 1970, l'entreprise de métallurgie Milgo Industries fait la promotion de son activité de construction de sculptures monumentales, baptisée Milgo Art System et basée à Brooklyn, dans des magazines artistiques tels que *Art in America*, par le biais de publicités en pleine page, auxquelles répondent celles de Lippincott, Inc. vantant les qualités de ses propres productions. Le choix tantôt d'une mosaïque de photographies, tantôt d'une seule image, permet de montrer, pour l'un comme pour l'autre, les ateliers et les sculptures en cours de fabrication, comme les plus belles réussites en matière d'œuvres achevées : Claes Oldenburg, Clement Meadmore, Kadishman, James Rosati chez Lippincott, Inc., Peter Forakis, Lyman Kipp, Bernard Rosenthal chez Milgo Art System. La surenchère publicitaire bat son plein dans

¹⁴⁸⁶ « To an extent, Lippincott's willingness to finance and execute uncommissioned works has helped to alleviate this situation by helping younger artists, or in Rosati's case, an unfashionable but worthy older artist, to make work they would otherwise not have been able to produce. » Barbara Rose, « Blowup : The Problem of Scale in Sculpture », *Art in America*, vol. 56, n°4, juillet-août 1968, p. 90.

chacun des numéros de l'année 1970 d'*Art in America*¹⁴⁸⁷, ce qui montre que l'activité de fabrication de sculptures monumentales, de prime abord insolite et économiquement risquée, s'est révélée suffisamment rentable. Ce nouveau marché, relativement restreint bien qu'en pleine expansion, intéresse des entreprises pour qui le secteur artistique n'était jusque-là qu'une activité occasionnelle, mais qui mettent désormais en place un département spécifique et structuré consacré à ce secteur.

C4.g) Artist & Fabricator

Si l'article de Barbara Rose est le premier à souligner l'originalité et la qualité du travail de Lippincott, c'est une fois encore une exposition qui consacre le savoir-faire de l'entreprise de North Haven. En 1975, Hugh Marlais Davies, qui avait assisté Sam Hunter pour l'organisation de *Monumenta* à Newport (Rhode Island) l'année précédente, organise l'exposition inaugurale de la Fine Arts Center Gallery de l'Université du Massachusetts (Amherst, Connecticut). Intitulée *Artist and Fabricator*, cette manifestation a pour point de départ la toute récente acquisition par le Fine Arts Center de la première sculpture monumentale de sa collection, en l'occurrence une œuvre de Robert Murray, *Quinnipiac*, produite et fabriquée par Lippincott, Inc.¹⁴⁸⁸ Outre cette œuvre, *Artist and Fabricator* présente, autour des bâtiments de l'Université, de grandes sculptures d'Ellsworth Kelly, de Clement Meadmore, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, James Rosati, George Sugarman et David von Schlegell, ainsi que des œuvres de dimensions plus modestes et des dessins préparatoires exposés dans la galerie. La sélection d'artistes, pour le moins hétérogène dans ses orientations — tant sur le plan générationnel que stylistique — traduit l'ambition de cette exposition, qui n'est pas de proposer une vision analytique et critique de la sculpture contemporaine aux Etats-Unis, mais de présenter un panorama des sculptures fabriquées par Lippincott, Inc. En effet, l'entreprise a

¹⁴⁸⁷ Au cours de 1970, pratiquement chaque numéro d'*Art in America* comprend une publicité pleine page de Lippincott, Inc. et de Milgo Art Systems. Cf. *Art in America*, vol. 58, n°1-6.

¹⁴⁸⁸ Dans son introduction, Hugh M. Davies précise d'ailleurs qu'au moment de la préparation de l'exposition et du catalogue, la sculpture de Murray est encore en cours de fabrication dans les ateliers de Lippincott, Inc.

collaboré avec chacun des artistes, et l'ensemble des sculptures présentées par Hugh Marlais Davies provient de ses ateliers. Dans le catalogue, l'introduction de Davies précise d'ailleurs :

« Une considération particulière, dans la sélection des œuvres de cette exposition, a été de parvenir à documenter à la fois la variété des matériaux et les méthodes de travail impliquées dans la fabrication des pièces chez Lippincott. »¹⁴⁸⁹

À notre connaissance, il s'agit du premier et de l'unique cas d'exposition à caractère institutionnel qui soit exclusivement consacrée à la production non pas d'un artiste ou d'un groupe d'artistes, mais d'une entreprise de fabrication de sculptures. L'introduction de Davies dans le catalogue traduit parfaitement cette visée apologétique en insistant sur le caractère unique de Lippincott, Inc. :

« Lippincott, Inc. a été fondée en 1966 afin de suppléer au besoin croissant d'un lieu exclusivement consacré à la fabrication de sculptures de grande échelle, et elle est toujours la seule usine de ce genre en Amérique du Nord. »¹⁴⁹⁰

Dans son essai, « Artist and Fabricator », Davies reprend la généalogie « classique » de la sculpture contemporaine monumentale au XX^{ème} siècle : de l'ouverture de la forme pleine par Picasso et Gonzalez et de l'introduction des matériaux industriels chez les Constructivistes au développement de la relation au paysage chez Henry Moore ; ensuite, dans les Etats-Unis d'Après-Guerre, de l'accroissement des dimensions des tableaux avec l'Expressionnisme Abstrait au renouvellement de l'héritage de Picasso et Gonzalez chez David Smith, et à la singularité de l'œuvre de Tony Smith. Formé à l'architecture et ancien assistant de l'architecte Frank Lloyd Wright, Tony Smith assure la jonction avec la génération suivante (Donald Judd, Robert Morris, Robert Murray) : il est, selon Davies, le premier à avoir envisagé une fabrication industrielle de ses sculptures — beaucoup sont longtemps demeurées à

¹⁴⁸⁹ « A major consideration in the selection of works for this exhibition was the attempt to document both the variety of materials and the working methods involved in fabricating pieces at Lippincott. » Hugh Marlais Davies, « Artist and Fabricator », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 11.

¹⁴⁹⁰ « Lippincott, Inc. was founded in 1966 to meet the growing need for a place which was exclusively dedicated to the fabrication of large scale sculpture and is still the only factory of its kind in North America. » Hugh Marlais Davies, « Introduction », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 7.

l'état de projet ou de modèle en bois et contreplaqué peint, réalisés à l'échelle 1, avant d'être fabriquées en métal par Lippincott à partir de 1979¹⁴⁹¹. Parallèlement, dans la première moitié des années 1960, Andy Warhol entreprend ses séries de « boîtes » imitant des emballages de produits de consommation courante. Davies voit dans l'attitude de ces artistes, pourtant fort différents, le signe d'une « fin de la morale attachée à l'objet fait à la main », chère à William Morris et qui perdurait encore dans l'art depuis l'époque des *Arts and Crafts*. Ces attitudes nouvelles se heurtent pourtant à de multiples difficultés, d'ordre technique et financier essentiellement — difficultés auxquelles Lippincott, Inc. répond en proposant aux sculpteurs une offre spécifique :

« Si le contexte de l'usine pour la production d'œuvres d'art peut ressembler d'abord à l'empiètement de la chaîne de fabrication américaine sur un domaine normalement associé à l'accomplissement individuel, c'est en fait loin d'être le cas. (...) L'analogie la mieux adaptée à la situation de Lippincott est celle de la fonderie d'art, qui accorde un prix également élevé au savoir-faire artisanal. »¹⁴⁹²

« Dans la plupart des cas l'interaction entre l'artiste et le fabricant chez Lippincott est bien plus personnelle que la simple exécution d'un objet à partir de plans ou de maquettes. Les décisions concernant l'esthétique sont fréquemment prises alors que l'artiste et le fabricant observe la maquette et la pièce. Au cours de ses dix premières années la firme s'est énormément amélioré sur le plan technique afin de satisfaire les demandes de ses clients. »¹⁴⁹³

¹⁴⁹¹ Patterson Sims, « Introduction », in Jonathan D. Lippincott, *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010, p. 22.

¹⁴⁹² « While a factory situation for the production of fine art might at first seem like an encroachment of the American assembly line on a realm normally associated with individual achievement, this is far from the case. (...) The most suitable analogy to the Lippincott situation is the fine art foundry, which places an equally high premium on craftsmanship. » Hugh Marlais Davies, « Artist and Fabricator », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 10.

¹⁴⁹³ « In most cases the interaction between artist and fabricator at Lippincott is far more personal than the mere execution of designs from blueprints or models. Design decisions are frequently made as the artist and fabricator alternately « eyeball » the model and the piece. The model is constantly present, almost like a talisman, during the fabrication process. Over its first ten year period the firm has grown technically much more sophisticated to meet the demands of its clients. » Hugh Marlais Davies, « Artist and Fabricator », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 11.

L'auteur poursuit en procédant à une description des démarches et des œuvres des neuf artistes présentés. Ces derniers font l'objet d'associations en fonction des relations et points communs entre leurs travaux respectifs. Ainsi Rosati et Meadmore sont associés moins pour les proximités formelles entre leurs œuvres que pour le rapport similaire qu'ils entretiennent avec le processus d'agrandissement de leur modèle à l'échelle monumentale — Davies utilise le terme « blowup », précise-t-il, « dans un sens non-péjoratif », ce qui montre qu'il a eu connaissance de l'article de Barbara Rose « Blowup : the Problem of Scale in Sculpture » paru dans *Art in America* au cours de l'été précédent :

« Ils (Rosati et Meadmore) réalisent et paufinent une idée sculpturale sous la forme d'une version à l'échelle réduite. Celle-ci peut alors être utilisée comme un modèle pour fabriquer une œuvre à grande échelle, dans la mesure où ses volumes essentiellement non-référentiels et géométriques n'ont pas d'échelle intrinsèque. Le processus d'agrandissement, bien que, peut-être, complexe sur le plan technique, implique tout simplement de prendre les mesures d'un élément de la pièce originale — un bord droit ou une courbe précise — et de fabriquer l'élément correspondant à l'échelle spécifique de la pièce agrandie. Ce processus ne requiert pas la participation pas-à-pas du sculpteur, à la différence, par exemple, de la méthode de travail de Sugarman ou Murray. »¹⁴⁹⁴

Selon Davies toujours, Claes Oldenburg intervient, à l'inverse, à chacun des stades de l'agrandissement et de la fabrication industrielle de ses sculptures de grandes dimensions. Ceci conduit d'ailleurs l'équipe de Lippincott à expérimenter des techniques inédites de mise en forme, comme le façonnage de la paume galbée de son gant de baseball (une feuille de plomb martelée contre un tas de sable), ou des « mégots » écrasés à l'aide d'une presse et d'une barre de métal utilisée comme masse. Louise Nevelson, même à grande échelle, travaille davantage à la manière

¹⁴⁹⁴ « They realize and refine a sculptural idea in the form of a small scale version. This may then be used as a model to fabricate a large scale work since their essentially non-referential, geometric volumes have no intrinsic scale. The enlargement process, although perhaps technically complex, involves quite simply measuring an element of the original piece — a straight edge or fixed curve — and fabricating the corresponding element at the specified scale of the enlarged piece. This process does not require the step by step participation of the sculptor, as distinct from the working method of, for example, Sugarman or Murray. » Hugh Marlais Davies, « Artist and Fabricator », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 11-12.

de Gonzalez et de David Smith, par découpe de fragments et « collage » à l'aide de la soudure. Sugarman et Murray, qui réalisent des maquettes de leurs sculptures de grandes dimensions, procèdent, au cours de leur agrandissement et de leur fabrication en métal, à de constants ajustements — lesquels nécessitent la présence permanente des artistes aux côtés des ouvriers :

« Comme Sugarman, Robert Murray traite les plaques d'acier ou d'aluminium comme un matériau en feuilles qui peut, comme le carton, le papier ou la tôle, être coupé, plié, courbé et fixé. Dans la fabrication d'une pièce de grandes dimensions, le couteau, les ciseaux ou les cisailles sont remplacés par la scie à ruban et le chalumeau à découper, le pliage et la courbure sont obtenus avec la presse et le laminoir industriels, et les fixations sont réalisées par soudure et boulonnage. »¹⁴⁹⁵

Si, selon Davies, Lucas Samaras exploite davantage les qualités tactiles associées aux métaux comme l'acier Cor-Ten — dureté, tranchant, etc. — Ellsworth Kelly emploie, dans une sorte de prolongement « vers l'objet » de ses recherches picturales, les mêmes matériaux dans des œuvres qui ressemblent à des versions agrandies de ses reliefs en bois et *shaped paintings* du début des années 1950. Von Schlegell quant à lui élabore davantage ses sculptures comme le font Meadmore et Rosati : il construit des maquettes qu'il agrandit en portant son attention sur l'espace à l'intérieur et entre les différents éléments qui composent l'œuvre. Comme ses sculptures associent fréquemment différents métaux et des parties en pierre, leur fabrication implique une part de sous-traitance pour la réalisation de la taille de pierre, car l'entreprise Lippincott ne dispose ni de l'outillage ni des techniciens compétents dans ce domaine¹⁴⁹⁶.

Pour louable qu'elle puisse être, car elle échappe aux traditionnelles catégorisations stylistiques, cette tentative de structuration ne parvient toutefois pas à faire oublier

¹⁴⁹⁵ « Like Sugarman, Robert Murray treats the steel or aluminium plate as a sheet material which, like cardboard, paper, or tin can be cut, folded, bent, and attached. In the fabrication of the large scale piece, the knife, scissors or shears are replaced by the band saw and cutting torch, folding and bending are accomplished with the industrial roller and brake, and attachment is achieved by welding and bolting. » Hugh Marlais Davies, « Artist and Fabricator », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 13.

¹⁴⁹⁶ Hugh Marlais Davies, « Artist and Fabricator », *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 14.

que la véritable raison de leur rassemblement et la collaboration de chacun d'entre eux avec Lippincott. La présence dans le catalogue de deux entretiens, l'un avec Roxanne Everett, l'autre avec Donald Lippincott, confirme que c'est bien la production de leur entreprise qui est le prétexte et le sujet de l'exposition.

Celle-ci présente en effet non seulement des sculptures de grandes dimensions, mais aussi des dessins préparatoires, des maquettes et des versions réalisées à une échelle plus réduite, mettant ainsi l'accent sur le processus menant de la conception par l'artiste à l'œuvre achevée, et rendant compte des étapes successives de la fabrication. Conscient des limites de l'exercice, Davies précise toutefois qu'il n'est en revanche pas possible de documenter la relation personnelle entre les artistes et le fabricant, pourtant essentielle à la concrétisation et la réussite d'un projet de sculpture de grandes dimensions.

Les déclarations des artistes interrogés, reproduites dans le catalogue de l'exposition, suppléent toutefois largement à ce manque, tant elles forment un concert de louanges à l'adresse de Donald Lippincott et de son équipe. Ainsi George Sugarman déclare-t-il :

« Je considère les hommes (de Lippincott) comme mes assistants d'atelier ; ils peuvent fréquemment anticiper mes attentes. »¹⁴⁹⁷ « Je travaille avec Lippincott depuis des années à présent et j'ai depuis longtemps l'impression que c'est le prolongement de mon atelier, comme s'il y avait ici un groupe de travailleurs qui sont vraiment mes assistants. Don Lippincott et son contremaître Eddie Giza comprennent mon travail et mon but, et avec l'attention personnelle soutenue qu'ils accordent à chaque sculpture, je peux être sûr que mes attentes esthétiques seront réalisées. Nous avons développé des relations qui sont à la fois pratiques et personnelles, et qui sont uniques dans mon expérience du monde de l'art. »¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹⁷ « I think of the men as my studio assistants, frequently they can anticipate my intention » George Sugarman, cité in Hugh M. Davies, *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 13.

¹⁴⁹⁸ « I've been working with Lippincott for many years now and have felt for a long time as if it's really an extension of my studio, as if here is a group of workers who are really my assistants. Don Lippincott and his foreman, Eddie Giza, understand my work and my aims, and with the close personal attention they give to each sculpture I can be sure that my aesthetic goals will be realized. We have developed a relationship that is both practical and personal, and is unique in my art world experiences. » George

Louise Nevelson met elle aussi l'accent sur la qualité des relations avec l'équipe de Lippincott :

« Je n'avais jamais travaillé « directement » dans une fonderie ou une usine auparavant, et je suis accueillie dans un environnement d'harmonie et de compréhension totales. »¹⁴⁹⁹

James Rosati se montre même encore plus élogieux quant à la compréhension et la capacité d'adaptation de l'équipe de Lippincott aux besoins de l'artiste :

« L'atmosphère est ici terriblement agréable. C'est tel que si quelque chose ne va pas — s'il faut changer quelque chose — il n'y aura pas de dispute. S'il faut recommencer, alors on recommence. Il y a d'excellents techniciens, ce qui est rare de nos jours, et l'espace et les équipements qu'aucun sculpteur ne pourrait se permettre d'avoir. J'y pense comme à un autre atelier, mais un atelier qui répondrait aux rêves de chaque artiste. »¹⁵⁰⁰

S'il est vrai que l'exposition, tout en cherchant à rendre visible les nouveaux processus de fabrication de la sculpture contemporaine, revêt un indéniable caractère promotionnel, elle témoigne aussi du réel enthousiasme, tant de la part de Donald Lippincott et de son équipe que des artistes avec qui il collabore, envers les nouvelles voies et possibilités ouvertes pour la sculpture de grandes dimensions dans l'espace public. La proximité de l'entrepreneur de North Haven avec les artistes est réelle, tout comme le sont ses compétences techniques et son attention portée au respect des intentions de l'artiste.

Sugarman, cité in Hugh M. Davies, *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 31.

¹⁴⁹⁹ « I had never worked « directly » in a foundry or factory before and I'm received in an environment of total harmony and understanding. » Louise Nevelson, citée in Hugh M. Davies, *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 23.

¹⁵⁰⁰ « The atmosphere here is terribly comfortable. It's such that if there's something wrong — if something need changing — there will be no argument. If you have to start over, then you start over. There are great technicians and that's a rarity these days, and the space and equipment that no sculptor could afford to have. I think of it as another studio, but a studio to answer every artist's dreams. » James Rosati, cité in Hugh M. Davies, *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975, p. 27.

À partir de 1980, avec le départ de Roxanne Everett et l'arrivée d'Alfred Lippincott, le plus jeune frère de Donald, l'entreprise développe de nouvelles techniques de fabrication, à partir de matériaux non métalliques (fibre de verre, avec Robert Breer ; mousse de polystyrène ou d'uréthane, avec Claes Oldenburg), et introduit de nouveaux outils, comme la découpe au laser utilisée avec Tom Wesselmann pour ses *Steel Drawings*.

Bien que l'atelier de North Haven soit aujourd'hui fermé, et ce depuis 1994, Donald Lippincott fait également preuve d'une véritable fidélité envers les artistes avec lesquels il a travaillé : collaborant à son tour avec d'autres fabricants, il poursuit la fabrication en métal des sculptures que Tony Smith n'a pu, de son vivant, réaliser qu'en bois et contreplaqué peint¹⁵⁰¹. Il s'est également engagé, auprès des musées, des centres d'art et des collectivités, dans la conservation préventive et la restauration des œuvres monumentales qu'il a fabriquées dans les années 1960 et 1970, ainsi que des œuvres fabriquées par d'autres sociétés comme Treitel-Gratz ou Milgo Art Systems.

Ce qui est devenu un véritable « marché » dans le domaine de la fabrication de sculptures s'est considérablement élargi depuis les années 1960. Il reste que la singularité de Lippincott, Inc. demeure, en particulier parce que son fondateur et dirigeant a su préserver des dimensions et une ambiance « familiales », lesquelles ont permis cette proximité et cette relation particulières avec les artistes, et fait de son atelier de fabrication un véritable prolongement de l'atelier des sculpteurs qui sont venus y travailler.

¹⁵⁰¹ De nombreuses sculptures de Tony Smith ont été réalisées en métal (acier ou aluminium) longtemps après leur conception, et même plusieurs années après la mort de leur auteur : *Smog*, conçue en 1969-70, est fabriquée en 1999-2000 ; *Smoke*, conçue en 1967, et *Smug*, conçue en 1973, sont fabriquées en 2005. Les dimensions, les formes souvent complexes et les grandes surfaces planes des œuvres de Tony Smith en font des sculptures particulièrement exigeantes sur le plan de la fabrication.

D) « Normalisation » de la fabrication déléguée et mise en place de programmes institutionnels

Au cours de la décennie, et à mesure que tend à se banaliser le recours à la fabrication déléguée, les artistes qui y ont recours deviennent plus aguerris dans leur relation avec les entreprises délégataires auxquelles ils font appel. Parallèlement, après les premières expériences des éditeurs ULAE, Tamarind Lithographic Workshop et Tanglewood Press, et avec l'accroissement du marché de la sculpture de grandes dimensions, les entreprises existantes progressent également. C'est le cas de l'éditeur Gemini G.E.L., qui développe la production de multiples en trois dimensions avec la réalisation de *Profile Airflow* d'Odenburg en 1969. Certaines sociétés créent des départements spécifiques pour la fabrication de sculptures, comme Milgo avec Milgo Art Systems, tandis que de nouveaux fabricants spécialisés dans la réalisation d'œuvres d'art voient le jour : Carlson & Co. en 1971 et La Paloma en 1977 sur la Côte Ouest, et plus tard (en 1990), Mike Smith Studio à Londres. Ces entreprises, qui s'ajoutent à celles déjà en activité (Treitel-Gratz, Lippincott, Inc.) consacrent la totalité de leur activité à l'aide à la conception et à la fabrication d'œuvres en trois dimensions, souvent de grandes dimensions, et impliquant le recours à des technologies de plus en plus avancées.

Carlson & Co. est fondée en 1971 à San Fernando (Californie) par Peter Carlson, « transfuge » de Gemini G.E.L. La philosophie de Carlson & Co. est d'emblée fort différente de celle de l'atelier familial et convivial de Gemini G.E.L. et de Lippincott, Inc. — cette dernière étant d'ailleurs fragilisée par l'accroissement de la concurrence. En effet, Carlson & Co. devient rapidement une véritable multinationale, employant une équipe de plusieurs dizaines d'ingénieurs et de techniciens hautement spécialisés (façonnage de l'aluminium, circuits électroniques, traitements de surface, matériaux composites, etc.), à même de trouver des solutions techniques pour répondre aux exigences des artistes et fabriquer leurs œuvres. Jusqu'en 2010 — date à laquelle l'entreprise a dû fermer, touchée par la crise économique —, Carlson & Co. a assuré la fabrication d'œuvres d'artistes de

renommée internationale, aussi différents que John McCracken, Charles Ray, Jeff Koons, Ellsworth Kelly, Doug Aitken, Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen... Cette abondante production d'œuvres de grandes dimensions, souvent spectaculaires, alimente bientôt les foires internationales et le marché de l'art, surtout à partir des années 1990. Les entreprises de fabrication comme Carlson & Co. et Mike Smith Studio sont alors devenues simples prestataires pour ces artistes, qui n'entretiennent pas (ou peu) de véritable rapport aux matériaux et leurs possibilités de transformation, ainsi qu'au processus de fabrication de l'œuvre. L'importance de la prise en charge technique par les équipes de l'entreprise est, en quelque sorte, inversement proportionnelle à celle du caractère expérimental de ce recours à la fabrication déléguée. Aussi, dès la première moitié des années 1970, ces sociétés tendent à devenir de simples prestataires de services, des auxiliaires de fabrication dont les compétences sont à la fois diversifiées et extrêmement pointues afin de répondre aux attentes des artistes, devenus quant à eux de simples commanditaires de leurs propres œuvres, dont la conception est assistée par des ingénieurs.

Outre ce développement d'un secteur économique lié à la fabrication des œuvres (Tamarind, Gemini G.E.L., Lippincott Inc., Milgo Art Systems, puis Carlson & Co. etc.), la fin des années 1960 et le début des années 1970 se caractérisent par le passage d'une période d'expérimentations à un stade plus institutionnalisé.

Outre les expositions de sculptures en plein air que nous avons déjà mentionnées, notons en particulier l'exposition « somme » — quelque peu prématurée — intitulée *American Sculpture of the Sixties*. Organisée en 1967 par le conservateur Maurice Tuchman au Los Angeles County Museum of Art et au Philadelphia Museum of Art, cette exposition est l'occasion de la production de nombreuses œuvres spécifiques par les institutions organisatrices, et de leur fabrication sur place, comme le rappelle Frances Colpitt :

« Maurice Tuchman, le commissaire de l'exposition, offrit à Andre et McCracken la possibilité de construire des œuvres spécialement pour le musée. D'autres, comme Tony Smith et Lucas Samaras, envoyèrent un assistant (Richard Tuttle vint à Los Angeles pour construire *Cigarette*, de Smith ; le jeune peintre James Hayward travailla sur la colonne bleue de McCracken), ou des instructions pour la construction

sur place de leurs pièces. *Die II*, de Smith, fut fabriqué en Californie, parce que c'était moins coûteux que de transporter l'original depuis la Côte Est. »¹⁵⁰²

Le compte-rendu par Frederic Tuten dans *Arts Magazine*¹⁵⁰³ est d'ailleurs essentiellement accompagné de photographies montrant les préparatifs de l'exposition et les sculptures en cours de fabrication ou de montage. *American Sculpture of the Sixties* constitue ainsi l'un des premiers exemples d'exposition pour laquelle l'institution consacre une part significative de son budget pour la production des œuvres.

En 1975, *Artist & Fabricator*, que nous avons évoqué précédemment, offre un autre exemple, bien que d'ambition plus restreinte, d'exposition où la place de la production et de la fabrication est importante. Mais les enjeux sont différents : il s'agit cette fois rendre compte de l'activité de l'entreprise Lippincott, Inc. dans le domaine de la fabrication de sculptures de grandes dimensions, dans une approche rétrospective de ses réalisations depuis la création de la société en 1966¹⁵⁰⁴.

En 1970, devant l'intérêt manifeste d'artistes — singulièrement sur la Côte Ouest, comme Larry Bell, Robert Irwin et James Turrell — pour les relations entre les sciences et l'art, la N.A.S.A. organise le *First Symposium on Habitability*. Ce forum vise à développer le dialogue entre des artistes et des chercheurs en sciences physiques et en sciences humaines, afin de croiser les réflexions sur les conditions nécessaires à réunir pour assurer un bien-être dans des lieux « habitables », depuis l'appartement urbain jusqu'au vaisseau spatial. Cette manifestation s'est tenue dans

¹⁵⁰² « The curator, Maurice Tuchman, gave Andre and McCracken a chance to construct pieces specifically for the museum. Others, like Tony Smith and Lucas Samaras, sent an assistant (Richard Tuttle came to Los Angeles to construct Smith's *Cigarette* ; the young painter James Hayward worked on McCracken's blue column) or instructions for the on-site construction of their pieces. Smith's *Die II* was fabricated in California because it was less expensive than shipping the original from the East. » Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990 ; University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 20.

¹⁵⁰³ Frederic Tuten, « American Sculpture of the Sixties », *Arts Magazine*, vol. 41, n°7, mai 1967.

¹⁵⁰⁴ Hugh Marlais Davies, *Artist & Fabricator*, catalogue de l'exposition (23 septembre – 9 novembre 1975), Fine Arts Center Gallery, University of Massachusetts, Amherst, 1975.

l'atelier partagé alors par Irwin et Bell sur Market Street, à Venice (Californie)¹⁵⁰⁵. Elle s'inscrit dans une dynamique plus vaste, qui réunit à la fin des années 1960 et au début de la décennie suivante des artistes de la Côte Ouest et de New York, et dont les deux programmes « phare » sont *Experiments in Art and Technology (E.A.T.)*, mis en place en 1966, et *Art and Technology* (1967-1971).

En 1967, Billy Klüver, ingénieur chez Bell Telephone Laboratories et Président de *E.A.T.*, décrit ainsi les ambitions de ce projet :

« un processus révolutionnaire pour catalyser la responsabilité de l'individu envers la mise en forme de la nouvelle technologie. (...) *E.A.T.* stimulera cette sensibilisation à l'industrie, à la main-d'œuvre, à la communauté technique, à la politique et aux arts, en développant une méthode efficace de collaboration entre artistes et ingénieurs. L'artiste fonctionne de manière autonome. Ses contraintes sont physiques. Son sujet est la relation de l'être humain au monde. L'ingénieur travaille en groupe. Son travail est contraint par des considérations économiques, des investissements dans l'équipement et des standards réglementaires. Le raison d'être d'*E.A.T.* est que la collaboration peut produire une œuvre qui n'est préconçue ni par l'ingénieur, ni par l'artiste, mais qui est le résultat de l'interaction humaine entre leurs deux domaines. »¹⁵⁰⁶

Créée en 1966 par Billy Klüver, Fred Waldhauer (ingénieurs), Robert Rauschenberg¹⁵⁰⁷ et Robert Whitman (artistes), *E.A.T.* est une organisation à but

¹⁵⁰⁵ Annette Leddy, « L'homme invisible est un homme puissant : Larry Bell et la science-fiction », *Larry Bell*, catalogue de l'exposition (25 février – 22 mai 2011), Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain de Nîmes, éditions Les Presses du Réel, Dijon, 2010, p. 30.

¹⁵⁰⁶ « a revolutionary process to catalyze the individual's responsibility for the shaping of the new technology. (...) *E.A.T.* will stimulate this awareness within industry, labor, the technical community, politics and the arts by developing an effective method of collaboration between artists and engineers. The artist functions autonomously. His constraints are physical. His subject matter is the relation of the human being to the world. The engineer works within a group. His work is bounded by economic consideration, existing investments in equipment and regulatory standards. The raison d'être of *E.A.T.* is that the collaboration may yield a work which is neither the preconception of the engineer nor the artist but a result of the human interaction between their two areas. » Billy Klüver, « Remarks », *E.A.T. News*, vol. 1, n°3, 1^{er} novembre 1967, New York, p. 13.

¹⁵⁰⁷ En collaboration avec Billy Klüver, Robert Rauschenberg a réalisé *Oracle*, 1962-65 (œuvre en trois dimensions (cinq éléments : tôle galvanisée, bois, eau, matériaux divers), installation sonore (batteries, postes émetteurs, haut-parleurs) ; 236 x 450 x 400 cm.) Collection Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

non-lucrative, alliée à l'American Foundation on Automation and Employment, qui cherche à favoriser les échanges entre artistes et ingénieurs. Il s'agit de réunir l'individu — incarné par l'artiste — et le progrès technologique, et de combler ainsi l'écart entre l'art et la vie. Créé à New York, où se trouve le siège de l'association (au 9 East 16th Street) au cours de l'année 1966, *E.A.T.* est à l'origine de la collaboration qui permet à Andy Warhol de réaliser ses *Silver Clouds* (1966). *E.A.T.* organise son premier événement important la même année, avec *9 Evenings: Theatre and Engineering* — une série de performances données dans le bâtiment historique de l'Armory Show (sur Lexington Avenue), en hommage à la fameuse exposition de 1913. Dix artistes new-yorkais¹⁵⁰⁸ travaillent avec 40 ingénieurs et scientifiques de chez Bell Laboratories, afin de créer des performances incorporant des dispositifs empruntés aux technologies émergentes (projections vidéo et sonores, sonar Doppler, laser, ordinateurs, instruments d'optique, etc.).

En 1968, conjointement à l'exposition de Pontus Hultén *The Machine As Seen at the End of the Mechanical Edge* (MoMA), *E.A.T.* organise un concours (*E.A.T. Competition for Engineers and Artists*) afin de récompenser le travail de collaboration d'un artiste et d'un ingénieur. L'exposition *Some More Beginnings*¹⁵⁰⁹, organisée en 1968-69, constitue la suite et l'aboutissement de ce concours. Première exposition internationale consacrée à des productions associant art et technologie, elle rassemble au Brooklyn Museum 140 œuvres réalisées conjointement par des artistes et des ingénieurs.

Organisé en 28 groupes ou antennes réparties dans tous les Etats-Unis, *E.A.T.* poursuit son programme tout au long des années 1970 et 1980¹⁵¹⁰. L'organisation est à l'origine de la création du Pepsi Pavilion de l'*Expo'70* à Osaka ; des artistes et des

¹⁵⁰⁸ John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman.

¹⁵⁰⁹ *Some More Beginnings: An Exhibition of Submitted Works Involving Technical Materials and Processes*, exposition (25 novembre 1968 – 5 janvier 1969), Brooklyn Museum, New York.

¹⁵¹⁰ Le programme continue même bien au-delà. En 2001, une exposition, organisée par Billy Klüver, en a retracé les étapes et réalisations importantes depuis les origines : *The Story of E.A.T.: Experiments in Art and Technology, 1960-2001* by Billy Klüver. Elle a été successivement présentée à Rome en 2001 ; à la Sonnabend Gallery et au Lafayette College (Etats-Unis), puis à Leeds (Grande Bretagne) ; à l'Université de l'État de Washington, Seattle, en 2002 ; en 2003, à la San Diego University, puis au Japon, etc.

ingénieurs du programme *E.A.T.* collaborent à la réalisation du *Spherical Mirror Dome*. Dès 1969, *E.A.T.* réunit 2000 artistes et autant d'ingénieurs membres et collaborateurs. Parmi les artistes, on compte aussi bien des plasticiens que des cinéastes, des chorégraphes, des danseurs et des performers, notamment : Robert Breer, Trisha Brown, John Cage, Lucinda Childs, Merce Cunningham, Jean Dupuy, Öyvind Fahlström, Hans Haacke, Alex Hay, Les Levine, Forrest Myers, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Terry Riley, Andy Warhol, Robert Whitman, La Monte Young...

Comme *E.A.T.*, le programme *Art & Technology* mis en œuvre au LACMA par les conservateurs Maurice Tuchman et Jane Livingston en 1967 ne porte pas uniquement sur la question de la fabrication déléguée, mais entend favoriser et développer les échanges entre artistes et ingénieurs ou techniciens, en relation avec les entreprises qui mettent en œuvre les nouvelles technologies.

En 1971, dans *A Report on the Art and Technology Program at the Los Angeles County Museum of Art, 1967-71*, Tuchman raconte qu'en 1966, après deux ans d'absence, Los Angeles et sa région lui semblent particulièrement marquées par le caractère futuriste des nouvelles technologies. Inspiré par les exemples historiques du Futurisme italien, du Constructivisme russe, du Bauhaus allemand, il cherche à savoir comment les artistes pourraient réagir, si on les confrontait au monde industriel comme s'il s'agissait du prolongement de leur propre atelier.

En novembre 1967, Tuchman présente son projet *A & T* au Board of Trustees du LACMA, dont plusieurs membres sont également directement impliqués dans plus de deux douzaines d'entreprises de la Côte Ouest¹⁵¹¹. Au cours de l'hiver 1966-67, Tuchman a procédé à l'inventaire de la nature et de la localisation des ressources industrielles en Californie. 250 entreprises liées à l'industrie et aux nouvelles technologies sont ensuite contactées, et 40 d'entre elles acceptent de mettre en place un partenariat avec le LACMA et de participer au programme. Cinq niveaux d'aide sont sollicités, s'échelonnant du financement du travail des artistes par le versement d'une subvention de 7000\$ au musée (« Patron Sponsor »), à une

¹⁵¹¹ Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program at the Los Angeles County Museum of Art, 1967-71*, catalogue de l'exposition au Los Angeles County Museum of Art ; New York, Viking Press, 1971, p. 9.

résidence de 12 semaines dans l'entreprise (« Benefactor ») qui met à disposition de l'artiste son expertise technique¹⁵¹².

Parallèlement, sont sollicités des artistes américains et européens de toutes disciplines (arts visuels, musique, théâtre, littérature, etc...). Le principe est d'associer un artiste à une équipe au sein de chaque entreprise sollicitée, autour de la réalisation d'un projet d'œuvre nécessitant des compétences et des moyens techniques « non artistiques ». Les artistes entrent en contact avec les entreprises par l'entremise du LACMA et grâce aux partenariats mis en place.

En 1969, dans le cadre d'*A & T*, Richard Serra réalise ainsi un projet en collaboration avec la Kaiser Steel Corporation, une aciérie à Fontana (Californie) : travaillant en équipe avec un conducteur de grue magnétique, il réalise les *Skullcrackers Stacking Series*, une série de très grandes sculptures éphémères avec les brames d'acier et autres rebuts de la production métallurgique.

L'année suivante, aidé par Gemini G.E.L., Claes Oldenburg met au point son *Giant Ice Bag – Scale A*¹⁵¹³ chez Krofft Enterprises, une société spécialisée dans l'animation de marionnettes (connue notamment pour avoir créé en 1969 l'émission de télévision pour enfants *Pufnstuf*). L'artiste se retrouve confronté à la rigueur de la méthode de travail de Disney, principal client de Krofft, mais l'entreprise est malgré tout couronnée de succès. Accompagnée par un film « publicitaire » dans lequel Oldenburg se met en scène avec une version réduite de l'*Ice Bag*, l'œuvre est exposée dans le Pavillon des États-Unis lors de l'*Expo'70* à Osaka.

Au moment où Oldenburg travaille sur *Giant Ice Bag*, Andy Warhol cherche à mettre au point une machine à faire pleuvoir intitulée *Daisy Waterfall*. L'œuvre est elle aussi destinée à être exposée à l'*Expo'70*, puis au LACMA. Elle est composée du dispositif permettant de « faire pleuvoir » — des grandes cuves rectangulaires contenant de l'eau, reliées à un système de pompes et de diffuseurs — et d'une grande image conçue pour être vue à travers le rideau de pluie. Contrairement à Oldenburg, mais conformément à sa manière de faire, Warhol délègue certaines décisions

¹⁵¹² Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program at the Los Angeles County Museum of Art, 1967-71*, catalogue de l'exposition au Los Angeles County Museum of Art ; New York, Viking Press, 1971.

¹⁵¹³ Claes Oldenburg, *Giant Ice Bag – Scale A*, 1970 (vynile, acier, moteurs et souffleurs, fibre de verre, laque ; hauteur 600 cm. ; diamètre 600 cm.) Collection Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

esthétiques à la compagnie Cowles Communications, Inc., qui réalise l'image en question. Il s'agit d'une simple fleur, dont le motif est répété et reproduit grâce à un appareil de photographie en relief conçu par Cowles et baptisé « Xography »¹⁵¹⁴.

Robert Irwin et James Turrell sont les seuls artistes qui choisissent de faire équipe : grâce à la société Garrett Corporation, ils poursuivent et approfondissent leurs recherches sur le conditionnement de la perception.

Si John Chamberlain essuie un refus du personnel de la Rand Corporation lorsqu'il décide d'intervenir sur le lieu de travail plutôt que de faire appel à l'expertise de l'entreprise, James Lee Byars fait quant à lui une proposition selon laquelle sa présence au Hudson Institute et les activités qu'il y organise constituent sa proposition artistique, qu'il intitule *Putting Byars at the Hudson Institute is the Artistic Product*.

Pour Maurice Tuchman, le projet *A & T*, bien qu'expérimental, doit à terme se concrétiser dans le moment de l'exposition des œuvres réalisées dans le cadre de ces collaborations entre artistes et ingénieurs. En effet, c'est l'exposition qui répond à la vocation pédagogique du musée. Afin de s'assurer autant que possible de la réussite des collaborations, il rédige un modèle de contrat entre l'artiste et l'entreprise, évitant ainsi la subordination de l'un à l'autre et réciproquement.

Dans son « rapport » de 1971, Tuchman témoigne de « réticences idéologiques » de certains artistes à établir un échange de compétences avec l'industrie. En dépit de ces quelques malentendus et conflits, il est cependant satisfait du succès global du programme.

Le mouvement technophilique dans l'art, dont témoigne ces manifestations et ces programmes, se développe si bien qu'il suscite bientôt des critiques, comme le rappelle Frances Colpitt :

« Lorsque *American Sculpture of the Sixties* a ouvert ses portes au Los Angeles County Museum en avril 1967, elle fut saluée et critiquée dans des termes économiques : des dizaines de milliers de dollars avaient été dépensés en transport, assistants et fabrication sur place (la catalogue coûta 35.000 dollars). Frederic Tuten

¹⁵¹⁴ Cf. <http://www.rabih-hage.com/?q=node/93>

la qualifia de « probablement la plus chère exposition d'art moderne américain faite par un musée américain ». »¹⁵¹⁵

Si les sommes engagées dans la production d'œuvres paraissent sans précédent, il en est tout autrement de la question de la fabrication déléguée :

« en 1967, la production hors du studio était devenue acceptable. Pratiquement chaque critique connaissait la question, et personne n'était excessivement critique vis-à-vis de cela. (Frederic) Tuten nota simplement que « dans certains cas les artistes n'ont pas même fait la sculpture eux-mêmes — une situation assez commune aujourd'hui ». (Hilton) Kramer prédit la prise du contrôle suprême par « les techniciens de l'industrie », une situation légitimée par la présentation de cette exposition de sculptures sous influence technologique. Peu de craintes subsistaient vers le milieu de l'année 1967. »¹⁵¹⁶

La critique formulée contre ce mouvement technophilique par Peter Plagens est plus virulente. Dès 1974, dans son livre *Sunshine Muse*, il s'en prend à la production issue de ces collaborations « institutionnalisées » entre artistes et scientifiques — en particulier au sein du programme *Art & Technology*. Dans le chapitre « Art and Technocracy » de son livre, il écrit en effet :

¹⁵¹⁵ « When *American Sculpture of the Sixties* opened at the Los Angeles County Museum in April of 1967, it was lauded and criticized in economic terms : tens of thousands of dollars were spent on shipping, assistants, and fabrication on location (the catalogue cost \$35.000). Frederic Tuten called it « probably the most expensive single show of modern American art by an American museum ». » Frances Colpitt, *Minimal Art : The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990 ; University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 20. La citation de Frederic Tuten provient de « American Sculpture of the Sixties », *Arts Magazine*, vol. 41, n°7, mai 1967, p. 40-41.

¹⁵¹⁶ « By the time *American Sculpture of the Sixties* opened in 1967, nonstudio production has become acceptable. Nearly every critic acknowledged the issue, and none were overly critical of it. Tuten simply stated that « in some instances the artists did not even make the sculpture themselves — a common enough situation now ». Kramer predicted ultimate control by « technicians of industry »*, a situation legitimized by this exhibition's display of technologically influenced sculpture. Not many apprehensions remained by mid-1967. » Frances Colpitt, *Minimal Art : The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990 ; University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 21. La citation de Frederic Tuten provient de « American Sculpture of the Sixties », *Arts Magazine*, vol. 41, n°7, mai 1967, p. 43. Les citations de Hilton Kramer proviennent de « Sculpture : A Stunning Display of Radical Changes », *New York Times*, 28 avril 1967, p. 38 ; et de « A Nostalgia for the Future », *NYT*, 7 mai 1967 ; sec.2, p. 25.

« Pendant les années 1960, la Côte Ouest a produit un contingent de sculpteurs cinétiques et électroniques, qui semblaient revendiquer le fait que le travail de l'artiste serait de faire un usage ludique de la technologie avancée et abondante, et qui se débrouillaient pour fonctionner à l'intérieur des conventions de « l'objet » : parmi eux, Charles Mattox, un étudiant de Gorky attiré par les fantaisies cinétiques ; Fletcher Benton, Charles Frazier, un assemblagiste devenu sculpteur d'aéroglisseurs ; Don Potts, concepteur de magnifiques et squelettiques « voitures » non-fonctionnelles, et Stephan von Huene, un assemblagiste électronique. Aucun d'entre eux, cependant, n'envisageait la technologie suivant la grandiose disposition d'esprit que l'agent d'artistes du County Museum, Maurice Tuchman, qui avait vu suffisamment d'expositions sur la « technologie » pour ne pas se soucier du fait qu'à la fin des années 1960, le sujet était quelque peu épuisé. »¹⁵¹⁷

Plagens se montre très critique envers l'approche de Tuchman, sa croyance en un futur technologique bienveillant, et la facilité avec laquelle, selon lui, des artistes se sont adaptés au monde capitaliste « pur et dur » et à des industries liées à l'armement, alors que la Guerre du Vietnam est à son paroxysme. Il décrit *Art & Technology* comme le « chant du signe » de l'art des années 1960, évoquant la présence de « superstars » new-yorkaises et européennes — Christo, Judd, Kelly, Lichtenstein, Morris, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Tony Smith, Warhol... Plagens aboutit à une conclusion sans concession : pour lui, l'offre proposée par *A & T* se réduit à du matériel et des moyens loués à l'artiste, et au moyen duquel ce dernier se retrouve attiré du côté des auxiliaires du pouvoir : la science, l'industrie, l'armée et le commerce — auxquels il ne peut opposer que le caractère dérisoire des productions auxquelles ce programme a abouti¹⁵¹⁸.

¹⁵¹⁷ « During the Sixties, the West Coast produced a contingent of kinetic and electronic sculptors who seemed to assume the artist's job would be to may playlike use of abundant advanced technology, and who still managed to function within the « object » convention : among them, Charles Mattox, a student of Gorky attracted by kinetic whimsies, Fletcher Benton, Charles Frazier, assemblagist turned hovercraft sculptor, Don Potts, designer of skeletally gorgeous, dysfunctionnal « cars », and Stephan von Huene, an electronic assemblagist. None of these, however, approached technology in the grandiose frame of mind of the County Museum's broker of artists, Maurice Tuchman, who had seen enough in other « technology » shows not to care that, by the late sixties, the subject was a little tired. » Peter Plagens, *Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970*, Praeger Publishers, Inc., 1974 ; University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1999, p. 162.

¹⁵¹⁸ Peter Plagens, *Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970*, Praeger Publishers, Inc., 1974 ; University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1999, p. 165.

Sans nous montrer aussi catégoriques et implacables que Peter Plagens, dont les arguments politiques font écho aux préoccupations et revendications de l'Art Workers Coalition au tournant des années 1960 et 1970¹⁵¹⁹, force est de constater que le développement de sociétés industrielles spécialisées dans la fabrication d'œuvres d'art d'un part, et le mode de collaboration entre artistes et industries, tel qu'il se présente avec *E.A.T* et davantage encore avec la structure institutionnelle d'*Art & Technology* d'autre part, ne sont pas sans faire problème et conduire à s'interroger sur la place, le rôle et la liberté de l'artiste au sein de ce système économique, politique et idéologique.

En effet, les sociétés industrielles de fabrication de sculpture appliquent rapidement les standards de haute précision de la fabrication industrielle (automobile, par exemple), et les qualités esthétiques de la production de masse (surfaces lisses et brillantes par exemple). Après la phase de découverte et d'expérimentation qu'ont été les années 1960, ce sont précisément ces standards et ces qualités que recherche nombre d'artistes qui ont recours à la fabrication déléguée. Cette évolution conduit notamment à une forte augmentation des prix des œuvres jusque dans les années 2000, qui est en partie liée au fait qu'il n'est pas possible d'amortir le coût de conception en le répartissant sur la quantité produite, car les artistes comme les entreprises cherchent à obtenir la qualité de précision et de finition de la production de masse, tout en ne produisant qu'une seule œuvre (l'équivalent d'un prototype) ou un très petit nombre d'exemplaires.

Comme le signale Michelle Kuo dans son article « Industrial Revolution », Carlson & Co., en particulier dans sa collaboration avec Jeff Koons au cours de la seconde moitié des années 1990, fournit l'exemple-type de cette fétichisation de la production elle-même, « faisant de manière perverse s'écrouler la vision romantique du « métier » avec la logique de la simulation »¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁹ Cf. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practices in the Vietnam War Era*, University of California Press, 2009.

¹⁵²⁰ « perversely collapsing the romanticization of craft with the logic of simulation ». Michelle Kuo, « Industrial revolution. On the History of Fabrication », *Artforum International*, vol. 46, n°2, octobre 2007, p. 401.

On est désormais bien loin de l'échelle des premières collaborations entre artistes et industries, essentiellement au cours de la première moitié des années 1960 ; loin également des motivations qui ont conduit certains artistes à expérimenter et incorporer des matériaux et des processus de production industrielle. Ce qui caractérise ces premières expériences, c'est précisément leur caractère expérimental, ouvert à ce que les matériaux comme les procédés peuvent fournir en termes de possibilités, de contraintes et d'imprévus. Les artistes dont nous avons traité restent, pour la grande majorité d'entre eux, impliqués d'une manière ou d'une autre dans le processus de fabrication, même s'il est de type industriel : à la différence de ce qui se met en place dès la première moitié des années 1970, la fabrication déléguée, dans les premières années où les artistes y ont recours, n'implique généralement pas une préconception totale.

Conclusion

Nous avons cherché, tout au long de nos recherches, à montrer comment, au cours d'une période s'étendant du milieu des années 1950 à l'orée des années 1970, les démarches d'artistes nord-américains souvent fort différents témoignaient d'une profonde et décisive évolution des modes de conception, de production et de diffusion de la sculpture, et plus largement des œuvres en trois dimensions.

L'analyse de la réception critique de ces nouvelles formes d'art apparaissant à la fin des années 1950, et occupant le centre de la scène artistique américaine tout au long de la décennie suivante, a servi de socle à notre réflexion. Elle a montré que ses points de focalisation portaient essentiellement, pendant la plus grande partie des années 1960, sur des questions d'opposition de styles : ceux, alors dominants, de l'Expressionnisme Abstrait, de l'École de New York et de la peinture moderniste *versus* les nouvelles et multiples tendances — *Junk Sculpture* et *Assemblage*, *New Realism* et *Pop Art*, *Finish Fetish* et *Minimal Art* —, ces dernières opposant au caractère existentialiste et réflexif des premiers une distanciation tantôt ironique tantôt « froide ».

Le cas de la position critique de Clement Greenberg, qui formule à l'encontre du *Pop Art* et du *Minimal Art* des arguments issus de sa critique du *kitsch*, a particulièrement retenu notre attention. Dans « *Pop Art* »¹⁵²¹, rédigé vers 1963 et resté inédit du vivant de son auteur, Greenberg reproche au *Pop Art* de substituer à l'« art de la sensation », par laquelle s'exprime la vérité de l'artiste et de l'art (de Cézanne à Pollock), un « art d'idée » qui, des Symbolistes au Surréalisme en passant par Dada et Duchamp, trouve sa justification dans une construction littéraire — c'est-à-dire hors des limites de son propre médium. Son essai « *Recentness of Sculpture* »¹⁵²²

¹⁵²¹ Clement Greenberg, « *Pop Art* », (écrit au début des années 1960), introduction par James Meyer, *Artforum*, octobre 2004, p. 51-55.

¹⁵²² Clement Greenberg, « *Recentness of Sculpture* », in Maurice Tuchman (dir.), *American Sculpture of the 1960s*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967. reproduit in

(1967) est une charge tardive contre le Minimal Art, qui se donne abusivement les apparences de l'art « sérieux », alors qu'il souffre d'une trop grande proximité avec la mode et les objets ordinaires, trahissant son assujettissement à la culture et à la production de masse — ce que Greenberg formule de manière lapidaire en qualifiant le Minimal Art de « Good Design ».

Les orientations du Pop Art et du Minimal Art sont bien entendu largement opposées aux prescriptions modernistes. Ce sont pourtant elles qui, au grand dam de Greenberg, occupent tout au long des années 1960 le devant de la scène artistique, et les pages de la presse artistique américaine.

En procédant au dépouillement des articles les plus significatifs parus dans les principaux périodiques artistiques américains (*Art News*, *Art Magazine*, *Art in America*, *Artforum*, *Art International*), nous avons cherché à définir les principaux axes selon lesquels se polarise la réception critique « à chaud » des différentes tendances esthétiques. Celle-ci se focalise surtout sur la jeunesse des artistes, la nouveauté de leur art et son « américanité » ; son caractère provocateur est largement discuté, tant par ses partisans que ses détracteurs, qui le qualifient tantôt d'« anti-art » tantôt de « Neo-Dada » — les premiers soulignant l'importance de la remise en question des conventions de l'art, les seconds rejetant ce qu'ils perçoivent comme une absence de savoir-faire et de légitimité artistique.

Ces grandes lignes, et les nombreux labels (*Neo-Dada*, *Junk Sculpture*, *ABC Art*, *Pop Art*, *Minimal Art*...) apposés par les critiques sur les productions d'artistes regroupés suivant des critères fluctuants (et qui se cristalliseront bientôt en catégories historiques figées et antagonistes) nous ont paru insuffisants lorsqu'il s'est agi de comprendre une évolution déterminante des pratiques artistiques, que la réception critique ne mentionne alors que très sporadiquement et seulement à partir de la fin des années 1960. Cette évolution concerne les processus de conception, de fabrication et de diffusion des œuvres — et plus spécifiquement des œuvres en trois dimensions, que leurs auteurs les nomment « sculpture », « objets spécifiques » ou autre.

Dans le contexte économique et culturel des années 1960, dominé par production de masse et société de consommation, l'existence d'une telle « tache aveugle » dans la plus grande partie de la réception critique « à chaud » — aussi bien chez les détracteurs que chez les partisans des nouvelles formes d'art — nous a conduit à examiner, à travers une vingtaine d'études monographiques, les diverses modalités suivant lesquelles les artistes se sont interrogés sur le statut de l'œuvre d'art en trois dimensions par rapport aux objets produits en masse, ainsi que sur la question du « faire ».

Ces études monographiques ont parfois confirmé des proximités déjà établies, mais elles ont aussi, nous l'espérons, permis de rendre lisibles d'autres proximités qui échappent aux limitations des « mouvements », et montré qu'une forme de nouveauté plus discrète, mais peut-être plus profonde, existait en dehors des « provocations » *Neo-Dada* ou *Anti-Art*, du *ready-made*, de l'imagerie *Pop* ou de la « monotonie » minimaliste. En effet, sans que la liste prétende à l'exhaustivité, les artistes dont nous avons traité ici chacun ont découvert, expérimenté et intégré de nouveaux matériaux issus de la production industrielle et de la chimie, des outils et des processus de fabrication s'éloignant de la tradition de la sculpture construite et soudée. Plusieurs « modèles » d'expérimentation de modes de fabrication coexistent, parfois au sein de l'œuvre d'un même artiste : de l'assemblage néo-dada au recours à un savoir-faire artisanal ; de l'attachement à la fabrication par l'artiste à la délégation complète du processus de fabrication à un ou des tiers — artisans ou industriels. Quoi qu'il en soit, ces découvertes et expérimentations ont considérablement modifié, pour la plupart d'entre eux, la manière dont ils conçoivent et élaborent leurs œuvres, ainsi que leur rapport à l'atelier.

Ces évolutions sont accompagnées de l'apparition de nouveaux soutiens — institutionnels, financiers, techniques — aux artistes produisant des œuvres en trois dimensions. Dans un premier temps les éditeurs d'art, jusque-là cantonnés à la diffusion de lithographies auprès des cercles de collectionneurs, sont les premiers à jouer le rôle d'interface entre les artistes et les entreprises de fabrication industrielle, lorsque les premiers envisagent la conception et l'édition de multiples — c'est-à-dire d'œuvres en trois dimensions produites en petite série.

Par ailleurs, les artistes eux-mêmes s'adressent fréquemment, et avec plus ou moins de succès, à des entreprises pour leur commander la fabrication des pièces qu'ils

conçoivent. Mais ces premières collaborations, pour stimulantes qu'elles soient, ne sont pas sans poser des problèmes : financiers d'abord, car les coûts de fabrication sont lourds à assumer pour un artiste ; techniques ensuite, car les entreprises auxquelles s'adressent les artistes, et qui appartiennent généralement aux domaines de la métallurgie et des matières plastiques, sont conçues pour produire des objets standardisés à une très grande échelle. Leur processus de production laisse peu de place à l'intervention de l'artiste, qui doit dans le pire des cas se contenter de fournir un bon de commande et d'attendre le retour de la pièce achevée dans son atelier, sans avoir pu contrôler quoi que ce soit.

Le modèle économique de l'éditeur, combiné à la forme et à l'échelle d'une société industrielle, donne naissance en 1966, à North Haven (Connecticut), à une entreprise d'un genre nouveau, Lippincott, Inc. Celle-ci permet aux artistes d'envisager la construction de sculptures en métal de grandes dimensions, en gardant la souplesse du travail en atelier et sans avoir à avancer les fonds nécessaires à la fabrication.

Bientôt rejointe par d'autres (Milgo Art Systems, Gemini G.E.L., puis Carlson & Co...), Lippincott, Inc. inaugure un nouveau rapport entre l'artiste et l'entreprise, qui ne se limite plus à celui du commanditaire et du fabricant mais instaure un véritablement modèle collaboratif. Ce nouveau type d'entreprise entre en synergie avec un engouement particulier pour l'art et la sculpture publiques au cours des années 1960. Les villes et les services gouvernementaux créent des dispositifs de soutien en faveur de la sculpture, dans un contexte de remodelage et de requalification de zones urbaines —en particulier à New York—, tandis que dans le même temps se multiplient les expositions de sculptures publiques, les acquisitions d'œuvres monumentales et les parcs de sculptures dans les musées et centres d'art.

Ainsi, au tournant des années 1960 et des années 1970, les modes de fabrication déléguée, expérimentés tout au long de la décennie, sont largement intégrés à l'économie générale de l'art —de même que la division des tâches et la concentration de l'activité de l'artiste sur la phase d'élaboration de l'œuvre, qui leur correspondent. Loin toutefois de constituer, au cours des années 1960 et ensuite, l'unique modèle d'organisation du travail et de sa finalité, le recours à la fabrication déléguée et la production de sculptures de grandes dimensions font l'objet de critiques d'abord implicites dans l'œuvre de certains artistes, dès le milieu de la

décennie. Ces critiques et mises en cause, bien que débordant du cadre de cette étude, méritent cependant d'être évoquées ici.

En premier lieu, il faut souligner le caractère essentiellement masculin de ce recours aux modes de fabrication déléguée — comme si la mythologie de l'usine succédait à celle de l'artiste farouchement individualiste et viril qui caractérisait l'art moderniste. Ce caractère masculin — et avec lui, la domination masculine présente dans l'ensemble du monde de l'art — commence d'ailleurs à être remis en question dès le milieu des années 1960.

L'exposition *Eccentric Abstraction*, organisée en 1966 par Lucy Lippard à la Fischbach Gallery (New York)¹⁵²³, en est sans doute la première manifestation. Y sont présentés des artistes (hommes et femmes : Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Bruce Nauman, Don Potts, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner) dont le travail s'écarte à la fois du dogme moderniste et de l'aspect industriel et « froid » du Pop Art et du Minimal Art, en privilégiant des associations plus corporelles et surréalisantes dans lesquelles on a pu voir une forme de féminisme et en mettant également l'accent sur l'aspect processuel de l'activité de l'artiste. L'évolution de l'œuvre de Judy Chicago (Gerowitz) est également très significative : s'écartant progressivement de l'esthétique minimaliste à laquelle elle a été associée en 1966 lors de *Primary Structures*¹⁵²⁴, elle développe sur la Côte Ouest, au début des années 1970, une œuvre et un activisme féministes qui culminent avec l'achèvement de *The Dinner Party*¹⁵²⁵ en 1979. Citons enfin Nancy Holt qui, aux *earth-works* colossales creusées au bulldozer par ses homologues masculins, préfère, au début des années 1970, des interventions plus discrètes dans le paysage, comme *Hydra's Head* (1974)¹⁵²⁶, voire invisibles comme la série des *Buried Poems* (1971).

¹⁵²³ *Eccentric Abstraction*, (Lucy Lippard, cur.), Marilyn Fischbach Gallery, New York, 1966. Cf. également Lucy Lippard, « Eccentric Abstraction », *Art International*, novembre 1966.

¹⁵²⁴ *Primary Structures : Younger American and British Sculptors*, The Jewish Museum, New York, 27 avril – 12 juin 1966.

¹⁵²⁵ Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979 (tissu brodé, céramique émaillée, divers matériaux ; 91,5 x 1310 x 1463 cm.) Collection The Brooklyn Museum of Art, New York.

¹⁵²⁶ Nancy Holt, *Hydra's Head*, 1974 (béton, terre, eau ; dimensions totales : 854 x 1891 cm.) Collection Niagara Riverbank, Artpark, Lewiston, New York.

La seconde remarque se rapporte au fait qu'alors que la sculpture publique de grandes dimensions finit par recevoir d'importants soutiens privés et institutionnels (expositions, commandes, mécénat, programmes de recherches), la plupart des artistes d'avant-garde (dont beaucoup bénéficient de ces soutiens) exprime des réserves et des critiques à l'encontre de l'institution culturelle — en particulier au sujet de la représentation médiocre (voire inexistante) des minorités ethniques et des femmes dans les expositions et les collections des musées. Ces critiques institutionnelles et ces prises de positions, canalisées et relayées par l'Art Workers Coalition¹⁵²⁷, nourrissent les nombreuses démarches artistiques qui, dans le courant des années 1970, identifient davantage l'activité artistique à un processus ayant en soi une valeur artistique qu'à la production d'objets esthétiques achevés.

Un dernier point méritera de plus amples développements dans des recherches ultérieures : il concerne plus particulièrement la question du dessin. Si le mouvement technophilique qui caractérise les années 1960 se manifeste par la présence — voire la fétichisation — des matériaux industriels et de leurs effets dans la production d'objets artistiques en trois dimensions, l'expérimentation des processus de fabrication déléguée génère également de nouvelles formes. La délégation de la fabrication entraîne en effet une division — voire une hiérarchisation — des tâches : l'activité de l'artiste se concentre sur la conception d'une forme dont il confie à d'autres la fabrication, qu'il supervise plus ou moins suivant les cas. Dans cette répartition des tâches, le dessin revêt une importance souvent décisive, car il est à la fois le moyen le plus direct par lequel l'artiste saisit et fixe son idée, et le moyen grâce auquel il peut initier et nourrir un dialogue fructueux avec le fabricant. De même, dans le cas de projets de proportions monumentales, en raison des coûts de fabrication, les artistes sont souvent obligés dans un premier temps — et parfois de manière permanente — de penser et de visualiser leurs œuvres sur le papier. La typologie du dessin d'artiste s'en trouve élargie : esquisses préparatoires, vues cavalières, collages, schémas, plans et instructions de montage, annotations et cotes, nuanciers et références de couleurs, feuilles de calcul, bons de commande... Sous ces différentes formes, parfois hybridées, le dessin devient le moyen de penser

¹⁵²⁷ Au sujet de l'histoire et des activités de l'Art Workers Coalition, cf. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, 2009.

la pièce par anticipation — non seulement sa forme intrinsèque, mais aussi les associations d'idées, connotations et jeu de mots dans la série de dessins préparatoires, collages et plans d'ingénieurs qui, entre 1975 et 1977, précèdent la fabrication et l'installation de *Batcolumn*¹⁵²⁸ de Claes Oldenburg à Chicago.

Chez Donald Judd, le dessin connaît une importante évolution entre les années 1962-64, où il consiste en des esquisses en perspective cavalière des pièces projetées ; la seconde moitié des années 1960, où apparaissent des références de couleurs automobiles et des feuilles de calcul préliminaires à la réalisation des « progressions » murales ; et les années 1980, où les schémas et feuilles de calculs incorporent directement des échantillons de couleurs industrielles. Nous pourrions multiplier les exemples d'artistes — Mel Bochner, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Lawrence Weiner... — chez qui la part conceptuelle du travail a fini par devenir prépondérante, générant ce que la critique Lucy Lippard a appelé en 1973 la « dématérialisation » de l'œuvre d'art¹⁵²⁹.

Ainsi, de façon moins paradoxale qu'il n'y paraît, l'intérêt d'artistes pour de nouveaux matériaux et modes de fabrication à partir du début des années 1960 contribue à donner naissance, avant la fin de la décennie, à une prise de distance avec la production d'objets matériels. Retracer l'histoire de la délégation de la fabrication permet ainsi de mettre au jour l'une des sources et des conditions d'émergence de l'Art Conceptuel aux Etats-Unis.

Cette évolution a d'ailleurs été précocément perçue par Mel Bochner : dès 1966, l'artiste organise à la School of Visual Arts (New York) une exposition intitulée *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be*

¹⁵²⁸ Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, *Batcolumn*, 1975-1977 (acier et aluminium peint à la laque polyuréthane ; hauteur 29,5 m. ; diamètre 3 m. (socle, h. 1,2 m. ; diam. 3,1 m.) Collection Harold Washington Social Security Center (600 West Madison Street), Chicago, Illinois.

¹⁵²⁹ Lucy R. Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers, Inc., New York, 1973. Ce thème de la « dématérialisation » avait auparavant été abordé par Lippard et John Chandler dans l'article « The Dematerialization of Art », *Art International* (Lugano), vol. 12, n°2, février 1968, p. 31-36 (Reproduit in Lucy Lippard, *Changing : Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 1974, p. 225-276.

*Viewed as Art*¹⁵³⁰, constituée de quatre classeurs noirs, posés sur quatre socles alignés, et contenant des photocopies de « dessins » d'artistes. L'exposition ne réunit pas seulement de futurs représentants du courant conceptuel : y figurent notamment des contributions de Carl Andre, Jo Baer, Mel Bochner, John Cage, Dan Flavin, Milton Glaser, Dan Graham, Eva Hesse, Alfred Jensen, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Karlheinz Stockhausen, du mathématicien Arthur Babakhanian, des ingénieurs et architectes Tippetts, Abbott, McCarthy, Stratton — et de Xerox, qui a permis d'imprimer les copies exposées dans les recueils¹⁵³¹. La contribution de Donald Judd est remarquable : il s'agit d'une feuille de calcul pour une « progression »¹⁵³², et d'une facture de 3051,16 \$ que l'artiste a reçue de son fabricant Bernstein Brothers le 1^{er} septembre 1966¹⁵³³ : il ne s'agit pas d'œuvres à proprement parler, d'abord parce que ce sont des photocopies, ensuite parce que ces feuillets témoignent d'un projet qui doit se matérialiser sous une autre forme — celle de la sculpture, ou de l'objet spécifique. Ils exposent le travail de la pensée, mais aussi le travail matériel, à travers le coût (matériaux, main d'œuvre) qu'il représente. Dans leur matérialité appauvrie et en quelque sorte différée, ces « dessins » sont ainsi le signe d'un rapport à une classe ouvrière (à travers le rapport entre artiste et fabricant), et ne situent plus l'activité artistique dans un hypothétique domaine d'exception, mais en prise directe avec l'économie et la société¹⁵³⁴.

¹⁵³⁰ *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* (Mel Bochner, cur.), School of Visual Art, New York, décembre 1966.

¹⁵³¹ Cette exposition préfigure la forme que prendront celles qu'organisera le galeriste et éditeur Seth Siegelaub à la fin des années 1960 : *The Xerox Book* (1968) et *January 5-31 1969* (1969) sont en effet exclusivement constituées de leur catalogue.

¹⁵³² Mel Bochner, *Page from « Working Drawings Book » : (Donald Judd)*, 1966 (photocopie sur papier), dimensions et localisation actuelle inconnues.

¹⁵³³ Mel Bochner, *Page from « Working Drawings Book » : (Donald Judd)*, 1966 (photocopie sur papier), dimensions et localisation actuelle inconnues.

¹⁵³⁴ Sur cette question, outre l'étude que consacre James Meyer (in *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*) à l'exposition de Mel Bochner, je suis redevable des passionnantes discussions avec Peter Soriano à son domicile new-yorkais en avril 2011, ainsi que de son entretien avec Pia Gottschaller, in Michael Semff, Corinna Thierolf & Alexander Klar (éd.), *Der Raum der Linie – Amerikanische Zeichnungen und Skulpturen*, catalogue de l'exposition *Line and Space. American Drawings and Sculptures Since 1960 from a Private Collection* (28 juillet – 25 septembre 2011),

L'analyse des déplacements et mutations des processus de conception, de fabrication et de diffusion de la sculpture et des « objets spécifiques » offre ainsi une autre approche des enjeux de cette période. Dans le contexte économique et culturel des années 1960, dominé par l'essor de la production de masse et la société de consommation, les artistes qui expérimentent les possibilités propres aux modes de fabrication et aux matériaux industriels s'éloignent de l'archétype du sculpteur moderniste, héroïque et solitaire — incarné aux Etats-Unis par David Smith. Tandis que continuent de se développer les entreprises de fabrication de sculptures, dont certaines prennent une envergure internationale au cours des années 1980, ces artistes contribuent à l'élaboration d'une nouvelle figure, celle de l'artiste *post-studio*, encore largement présente aujourd'hui sur la scène internationale de l'art contemporain.

Le but de ces recherches aura donc été de tenter de proposer une forme d'archéologie de ce modèle, afin d'en comprendre les motivations initiales, et de fournir des bases contribuant, nous l'espérons, à en penser les enjeux actuels.

Pinakotek der Moderne Staatliche Graphische Sammlung, Munich. L'exposition présentait, entre autres, des œuvres de Carl Andre, Bill Bollinger, Michael Heizer, Donald Judd, Dan Flavin, Barry Le Va, Sol LeWitt, Walter de Maria, Fred Sandback et Keith Sonnier.

Bibliographie

La première partie de la bibliographie est structurée « par artiste ». Les catalogues d'expositions, catalogues raisonnés et monographies se succèdent dans l'ordre chronologique de leur parution. Les essais monographiques sont classés par ordre alphabétique d'auteur. Les écrits et entretiens des artistes sont classés de façon chronologique.

Dans la suite de la bibliographie, organisée en fonction des types de publications, les catalogues d'expositions sont classés en fonction de la chronologie des expositions. Les ouvrages, les articles et les essais sont classés par ordre alphabétique d'auteur ; lorsque plusieurs textes sont l'œuvre d'un même auteur, ceux-ci se succèdent dans l'ordre chronologique de leur parution.

CARL ANDRE : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Carl Andre

Catalogue de l'exposition, Haags Gemeentemuseum, 23 août – 5 octobre 1969

Essais monographiques

BOURDON, David

« A Redefinition of Sculpture »

Carl Andre. Sculpture 1959-1977, catalogue de l'exposition (divers lieux, Etats-Unis, Canada, 1978-79-80), Jaap Rietman Inc., New York 1978

DEVELING, Enno

« The Course of development : Sculpture as Form – Sculpture as Structure – Structure as Place (Carl Andre) »

Carl Andre, catalogue de l'exposition, Haags Gemeentemuseum, 23 août – 5 octobre 1969

FRAMPTON, Hollis

« Introduction. Letter to Enno Develing »

Carl Andre, catalogue de l'exposition, Haags Gemeentemuseum, 23 août – 5 octobre 1969

ROSE, Barbara

« A Retrospective Note »

Carl Andre. Sculpture 1959-1977, catalogue de l'exposition (divers lieux, Etats-Unis, Canada, entre 1978 et 1980), Jaap Rietman Inc., New York 1978

Entretiens

ANDRE, Carl, et FRAMPTON, Hollis

12 Dialogues 1962-1963

The Press of Nova Scotia College of Art and Design, & New York University Press, 1980

TUCHMAN, Phyllis

« An Interview with Carl Andre »

Artforum, vol. 8, n°10, New York, juin 1970, p. 56

ROBERT ARNESON : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Robert Arneson, A Retrospective

BENEZRA, Neal (ed.), catalogue de l'exposition, Des Moines Art Center (Iowa), 8 février – 6 avril 1986

Robert Arneson : Self-Reflections

FINEBERG, Jonathan (ed.), catalogue de l'exposition (cur. Gary Garrels & Janet Bishop), San Francisco Museum of Modern Art, 14 février – 13 mai 1997

RICHARD ARTSCHWAGER : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Richard Artschwager

Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, 3 février-25 mars 1973

Richard Artschwager, Beschreibungen / Definitionen / Auslassungen

Kunstverein in Hamburg, 14 septembre- 22 octobre 1978

Richard Artschwager's Theme(s)

Albright-Knox Art Gallery, Institute of Contemporary Art (Université de Pennsylvanie), La Jolla Museum of Contemporary Art, 1979

Richard Artschwager

Kunsthalle de Bâle 6.10 - 10.11.1985 ; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 22.11.1985 - 3.01.1986 ; capcMusée d'art contemporain de Bordeaux 22.02 - 26.04.1986, Bâle, 1985

Richard Artschwager, His peers and persuasion, 1963-1988

Galerie Daniel Weinberg, Los Angeles, mars-avril 1988

Richard Artschwager

Galleries Contemporaines du Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou (7 juillet - 17 septembre 1989), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1989

Artschwager. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Multiples 1962-1989

Essai par KORD, Catherine ; Galerie Neuendorf AG, Frankfurt, 5 juin-27 juillet 1990

Richard Artschwager, works 1991/92

Galerie Franck + Schulte, Berlin, 10 juin - 8 août 1992

Richard Artschwager

Essai par SCHAFFNER, Ingrid ; Portikus, Frankfurt, 1994

Richard Artschwager

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1994

Richard Artschwager. Up and Across

Catalogue de l'exposition, Neues Museum, Nuremberg, Serpentine Gallery, Londres, MAK, Vienne, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2001

Richard Artschwager, The hydraulic door check

MAK, Vienne (27 mars-16 juin 2002), Édité par Peter Noever, MAK, Verlag des Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002

Richard Artschwager, *Step to entropy*

Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 29 juin-21 septembre 2003

Essais monographiques

ARMSTRONG, Richard

« Un art sans limites »

Artschwager, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989

FORSTER, Kurt W.

« Authentic imitations of genuine replicas »

Parkett n° 46, 1996

HEISER, Jörg

« Elevator — Richard Artschwager in the context of Minimal, Pop, and Concept Art »

Richard Artschwager, The hydraulic door check, catalogue de l'exposition, MAK, Vienne (27 mars-16 juin 2002), Édité par Peter Noever, MAK, Verlag des Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002

KLIEGE, Melitta

« Challenge to looking. The paintings and sculptures of Richard Artschwager »

Richard Artschwager, Up and across, catalogue de l'exposition, Neues Museum, Nuremberg (7 septembre-18 novembre 2001) ; Serpentine Gallery, Londres (12 décembre 2001-10 février 2002) ; MAK, Vienne (27 mars-16 juin 2002), Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2001

SCHAFFNER, Ingrid

« A short revised story of the Blp »

Richard Artschwager, Up and across, catalogue de l'exposition, Neues Museum, Nuremberg (7 septembre-18 novembre 2001) ; Serpentine Gallery, Londres (12 décembre 2001-10 février 2002) ; MAK, Vienne (27 mars-16 juin 2002), Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2001

STEIN, Judith E.

« Art's Wager : Richard Artschwager and the New York art world in the sixties »

Richard Artschwager, Up and across, catalogue de l'exposition, Neues Museum, Nuremberg (7 septembre-18 novembre 2001) ; Serpentine Gallery, Londres (12 décembre 2001-10 février 2002) ; MAK, Vienne (27 mars-16 juin 2002), Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2001

Écrits de l'artiste

Richard Artschwager, « Autochronologie »

Richard Artschwager, catalogue de l'exposition, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 1994

ARTSCHWAGER, Richard

Texts and Interviews (Dieter Schwarz, ed.)

Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003

Entretiens

ARTSCHWAGER, Richard

« The Object : Still Life. Interviews with the New Object Makers : Richard Artschwager and Claes Oldenburg. On Craftsmanship, Art and Function » (entretien avec Jan McDevitt)

Craft Horizons, vol. XXV, n°5, septembre – octobre 1965, p. 28-30, 54

Entretien avec Artschwager reproduit in SCHWARZ, Dieter (ed.), *Richard Artschwager, Texts and Interviews*, Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 7-13

« **Richard Artschwager interviewed by Paul Cummings** »

Smithsonian Archives of American Art, Oral History Project, 22 mars 1978,

<http://artarchives.si.edu/oralhist/artsch78.htm>

BLISTENE, Bernard

« Entretien avec Richard Artschwager »

Richard Artschwager, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris 1989

LARRY BELL :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Larry Bell

Catalogue de l'exposition (essai par Barbara Haskell), Pasadena Art Museum (actuel Norton Simon Museum), Pasadena, Californie, 1972

Larry Bell

Catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011

Essais monographiques

DE BRUGEROLLE, Marie

« Larry Bell en perspective »

Larry Bell, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011

LEDDY, Annette

« L'homme invisible est un homme puissant : Larry Bell et la science-fiction »

Larry Bell, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011

WELCHMAN, John C.

« Métal léger »

Larry Bell, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011

Écrits de l'artiste

BELL, Larry

« Des mois de réflexion »

Larry Bell, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011

BELL, Larry

« Note sur le procédé de métallisation sous vide »

Larry Bell, catalogue de l'exposition (commissaire : Marie de Brugerolle), Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, 25 février – 22 mai 2011, Édition Les Presses du Réel, Dijon, 2011, p. 25-26

RONALD BLADEN :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Ronald Bladen/ Robert Murray

Catalogue de l'exposition, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1970

Ronald Bladen Early and Late

BERKSON, Bill (ed.), catalogue de l'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 30 mai – 18 août 1991

Ronald Bladen Sculpture

KELLEIN, Thomas (dir.), catalogue de l'exposition (essai par Hans Michel Herzog ; allemand), Kunsthalle Bielefeld/ Richard Kaselowsky Haus, Bielfeld, 1998

Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection

JACOBI, Fritz (ed.), catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007

Essais monographiques

BELL, Tiffany

« Ronald Bladen : Large Scale & Presence »

JACOBI, Fritz (ed.), *Ronald Bladen. Sculpture 1969-1981*, catalogue de l'exposition (17 février – 2 avril 2011), Loretta Howard Gallery, New York (non paginé). Consultable en ligne à l'adresse url suivante : <http://www.lorettahoward.com/content/ronald-bladen-large-scale-sculpture>

BERKSON, Bill

« Ronald Bladen. Sculptures and Where We Stand »

Art and Literature, vol. 12, printemps 1967

JACOBI, Fritz

« Gestural Signs in Space. On Ronald Bladen's Sculptures »

JACOBI, Fritz (ed.), *Ronald Bladen – Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogue de l'exposition (22 mars – 6 mai 2007), Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007

Entretiens

ROBINS, Corinne

« The Artist Speaks : Ronald Bladen »

Art in America, vol. 57, New York, septembre- octobre 1969, p. 78

JOHN CHAMBERLAIN :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés (par ordre chronologique de parution)

John Chamberlain : Sculpture

Brochure de l'exposition, Martha Jackson Gallery, New York, 22 novembre – 17 décembre 1960

Chamberlain

Brochure de l'exposition (essais par Barbara Rose et M.S.), Galerie Ileana Sonnabend, Paris 1964

John Chamberlain, A Catalogue Raisonné of the Sculptures 1954-1985

SYLVESTER, Julie (ed.), Essai de Klaus Kertess, Hudson Hills Press, New York, in association with The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986

Essais monographiques

SYLVESTER, Julie

« Auto/Bio. Conversations with John Chamberlain »

SYLVESTER, Julie (ed.), *John Chamberlain, A Catalogue Raisonné of the Sculptures 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, & The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986

JUDY CHICAGO : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Judy Chicago

SACKLER, Elizabeth A. (ed.), catalogue de l'exposition, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. (11 octobre 2002 – 5 janvier 2003). Essais par Lucy Lippard, Edward Lucie-Smith, Viki D. Thompson Wylder. Watson-Guption publications, New York, 2002

MARK DI SUVERO : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Mark Di Suvero, Rétrospective 1959-1991

Musée d'art moderne et contemporain de Nice, 1991

DAN FLAVIN : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Three Installations in Fluorescent Light

Catalogue de l'exposition, Kunsthalle & Wallraff-Richartz Museum, Cologne, 1973

Dan Flavin. The Complete Lights, 1961-1996

GOVAN, Michael, et BELL, Tiffany (ed.), essai par SMITH, Brydon E. Catalogue raisonné, Dia Art Foundation, New York, & Yale University Press, New Haven & Londres, 2004

Dan Flavin. Une rétrospective

Catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006

Dan Flavin – Icons

THIEROLF, Corinna, & VOGT, Johannes (ed.), Thames & Hudson, Londres, 2009

Essais monographiques

BELL, Tiffany

« La lumière fluorescente comme art »

Dan Flavin. Une rétrospective, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (9 juin – 8 octobre 2006), éditions Paris Musées, Paris 2006

Écrits de l'artiste

FLAVIN, Dan

« Some Other Comments... More Pages from a Spleenish Journal »

Artforum, vol. 6, n°4, décembre 1967

Entretiens de l'artiste

FLAVIN, Dan

« The Artists Say » (entretien avec Bruce Glaser, 1964)
Art Voices, New York, été 1965

« Entretien de Dan Flavin avec Tiffany Bell »

(Wainscott, Long Island (New York), 13 juillet 1982), Première parution in *Chinati Foundation Newsletter*, n°5, septembre 2000, p. 26-35

Deuxième publication révisée in *Dan Flavin*, catalogue de la rétrospective de l'artiste, National Gallery of Art, Washington, D.C., 2005

Traduction in *Dan Flavin. Une rétrospective*, catalogue de l'exposition (9 juin – 8 octobre 2006), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, éditions Paris Musées, Paris 2006, p. 195-200

ROBERT FRANK :

Essais monographiques

Kerouac, Jack

« Introduction »

(traduction Michel Deguy), Robert Frank, *Les Américains*, Delpire, Paris, 1951

ROBERT GROSVENOR :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Robert Grosvenor

Brochure de l'exposition, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguehenec, Bignan, 1^{er} juillet – 29 août 1989

Robert Grosvenor

Introduction par FERNANDES, Joao ; essais par OTTMANN, Klauss et LOOCK, Ulrich ; anthologie de textes de DEAK, Edit, MASHECK, Joseph, KURTZ, Bruce, TORREANO, John, KUSPIT, Donald, SALTZ, Jerry. Catalogue de l'exposition, Museu Serralves, Porto, 4 février – 17 avril 2005

JASPER JOHNS :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Jasper Johns. Paintings, Drawings and Sculpture 1954-1964

SOLOMON, Alan R. (cur.), Catalogue de l'exposition, Whitechapel Gallery, Londres, décembre 1964

Jasper Johns. The Sculptures

CURTIS, Penelope (ed.), essai par Fred Orton. Catalogue de l'exposition, The Menil Collection, Houston (16 février – 31 mars 1996), Leeds City Art Gallery (18 avril – 29 juin 1996), Henry Moore Institute, Leeds 1996

A Thing Among Things. The Art of Jasper Johns

YAU, John (auteur), Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2008

DONALD JUDD : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Don Judd

AGEE, William C. (cur.), Essai par William C. Agee, notes de Dan Flavin, sélection d'écrits de Donald Judd. Catalogue de l'exposition, Whitney Museum of American Art, New York, 27 février – 24 mars 1968

Don Judd

Textes par Jean Leering et Donald Judd. Catalogue de l'exposition, Van Abbemuseum, Eindhoven ; Museum Folkwang, Essen ; Whitechapel Art Gallery, Londres, 1970

Donald Judd

SMITH, Brydon (dir.), Catalogue de l'exposition, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 24 mai-6 juillet 1975, *Catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974*, 1975

Donald Judd. Print and Works in Editions 1951-1993. A Catalogue Raisonné

JITTA, Mariette Josephus, & SCHELLMANN, Jörg (ed.), publié à l'occasion de l'exposition *Don Judd : Prints 1951-1993*, (26 novembre 1993 – 31 janvier 1994), Haags Gemeente Museum, La Hague, Édition Schellmann, Cologne & New York, 1993

Donald Judd. Escultura, Gravura, Mobiliário (Sculpture, Prints, Furniture)

Essais de Prudence Carlson, Donald Judd, Hal Foster, entretien avec Judd par John Coplans, Catalogue de l'exposition, Centro Cultural de Belém, Lisbonne, 16 mai – 10 août 1997

Donald Judd. Couleur

Entretien Donald Judd/ Paul Cabon, essais par Dietmar Elger, William C. Agee, Martin Engler, Donald Judd, Catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice (7 octobre 2000 – 27 janvier 2001), Hatje Cantz Publishers, Stuttgart, 2000

Donald Judd. Early Work 1955-1968

KELLEIN, Thomas (ed.), Essai par Thomas Kellein, textes de Donald Judd, Catalogue de l'exposition, Kunsthalle Bielefeld (5 mai – 21 juillet 2002) et Menil Collection, Houston (31 janvier – 27 avril 2003), Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002

Donald Judd

SEROTA, Nicholas (ed.), Catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres, Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004

Chinati, Marfa, Texas. The Vision of Donald Judd

STOCKEBRAND, Marianne (ed.), The Chinati Foundation (Marfa, Texas) & Yale University Press, New Haven & Londres, 2010

Essais monographiques

AGEE, William C.

« Don Judd »

Don Judd, catalogue de l'exposition, Whitney Museum of American Art, New York, 27 février – 24 mars 1968

AGEE, William C.

« Donald Judd in Retrospect : An Appreciation »

Donald Judd. Sculpture, catalogue de l'exposition, The Pace Gallery, New York.

Traduit sous le titre « Donald Judd et les possibilités infinies de la couleur », in Dietmar Elger (ed.), *Donald Judd. Couleur*, catalogue de l'exposition (7 octobre 2000 – 21 janvier 2001), Musée d'Art Moderne et Contemporain, Nice, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern, Stuttgart, 2000, p. 33-51

BATCHELOR, David

« Everything as Colour »,
SEROTA, Nicholas (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres,
Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004

BOIS, Yves-Alain

« L'inflexion » (au sujet de l'œuvre de Donald Judd)
Repères, cahiers d'art contemporain n°78, Galerie Lelong, Paris, 1991

KELLEIN, Thomas

« The Whole Space. The Early Works of Donald Judd »
KELLEIN, Thomas (ed.), *Donald Judd. Early Works 1955-1968*, catalogue de l'exposition (Kunsthalle
Bielefeld, 5 mai – 21 juillet 2002 ; The Menil Collection, Houston, 31 janvier – 27 avril 2003), Verlag
der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002

SEROTA, Nicholas

« Donald Judd : A Sense of Place »
SEROTA, Nicholas (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres,
Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004

SHIFF, Richard

« Donald Judd, Safe from Birds »
SEROTA, Nicholas (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres,
Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004

SMITH, Roberta

« Donald Judd »
SMITH, Brydon (dir.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 24
mai-6 juillet 1975 ; *Catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974*, 1975

STOCKEBRAND, Marianne

« Catalogue »
SEROTA, Nicholas (ed.), *Donald Judd*, catalogue de l'exposition (5 février – 25 avril 2004), Londres,
Tate Modern ; Tate Publishing, Londres, 2004

STOCKEBRAND, Marianne

« The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati »
STOCKEBRAND, Marianne (ed.), *Chinati, Marfa, Texas. The Vision of Donald Judd*, The Chinati
Foundation (Marfa, Texas) & Yale University Press, New Haven & Londres, 2010

Écrits de l'artiste

N.B. : Les articles et compte-rendus d'exposition publiés par Judd en tant que critique d'art dans *Art
News* et *Arts Magazine* figurent dans la rubrique « Articles parus dans des périodiques avant 1975 ».

JUDD, Donald

Complete Writings 1959-1975
The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975

JUDD, Donald

Écrits 1963-1990 (traduction par Annie Perez)
Daniel Lelong Éditeur, Paris, 1991

JUDD, Donald

« Leo Castelli »
Leo Castelli Twenty Years, New York, 1977
Traduction in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1991, p. 73

Entretiens

GLASER, Bruce

« Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser » (entretien radiodiffusé, février 1964)
Retranscrit par Lucy Lippard in *Art News*, New York, septembre 1966
Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 148-164

JUDD, Donald

« Interview with Bruce Hooten » (1965)
Transcription, Archives of American Art, Washington, D.C., p. 7

LIPPARD, Lucy R.

« Interview with Donald Judd » (10 avril 1968)
Transcription, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

« Don Judd : An Interview with John Coplans »

Don Judd, Pasadena Art Museum, Pasadena (Cal.), 1971
Reproduit in *Donald Judd. Escultura, Gravura, Mobiliário (Sculpture, Prints, Furniture)*, catalogue de l'exposition, Centro Cultural de Belém, Lisbonne 1997

MILLET, Catherine

« La petite logique de Donald Judd »
Artpress, n°119, Paris, novembre 1987, p. 4-10

CRAIG KAUFFMAN :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980

La Jolla Museum of Contemporary art (14 mars – 3 mai 1981) exposition présentée dans les lieux suivants : Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin ; Andersen Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia ; The Oakland Museum, Oakland, Californie)

Essais monographiques

MCDONALD, Robert

« Craig Kauffman : A Comprehensive Exhibition, 1957-1980 »
Craig Kauffman. A Comprehensive Survey 1957-1980, La Jolla Museum of Contemporary Art, 14 mars – 3 mai 1981

ELLSWORTH KELLY :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Ellsworth Kelly : The Years in France, 1948-1954

Catalogue de l'exposition, National Gallery of Art, Washington, 1992

Ellsworth Kelly : A Retrospective

WALDMAN, Diane (ed.), Tate Publishing, Londres, 1998

Essais monographiques

Bois, Yves-Alain

« Ellsworth Kelly in France : Anti-Composition in its Many Guises »

Ellsworth Kelly : The Years in France, 1948-1954, catalogue de l'exposition, National Gallery of Art, Washington, 1992

GERALD LAING (& PETER PHILLIPS) : Essais monographiques

MELLOR, David Allan

« Gerald Laing : Swift Passages and the Monumental Imagination »

1993. Source : site internet de l'artiste :

http://www.geraldlaing.com/index.php/articles/articles_full/monumental_imagination/

Écrits de l'artiste

LAING, Gerald

« The Hybrid Art Market Research Project 1965-1966 »

août 2002. Source : site internet de l'artiste :

<http://www.pixelpete.com/laing/Hybrid%20Project.html>

LES LEVINE : Entretien de l'artiste

LEVINE, Les

« Interview by Davidson Gigliotti » (9 décembre 1999)

Source : <http://davidsonfiles.org/LesLevineInterviewPart1.html>

ROY LICHTENSTEIN : Monographies

Roy Lichtenstein

Artstudio n°20 (numéro spécial), Paris, printemps 1991

ROBERT MORRIS : Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Robert Morris. Estampes et Multiples. 1952- 1998

CHERIX, Christophe (dir.), Catalogue raisonné, Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève et Maison Levanneur – Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, Chatou, 1999

Robert Morris

GRENIER, Catherine (dir.), Catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Collection Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995

Essais monographiques

KRAUSS, Rosalind

« La problématique corps/ esprit : Robert Morris en séries »

(Titre original « The Mind/ Body Problem », 1994), in GRENIER, Catherine (dir.) *Robert Morris*, catalogue de l'exposition (5 juillet – 23 octobre 1995), Collection Contemporains Monographies, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995

Écrits de l'artiste

MORRIS, Robert

« Notes on Sculpture, Part I »

Artforum, vol. 4, n°6, New York, février 1966. Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 222-228

MORRIS, Robert

« Notes on Sculpture, Part II »

Artforum, New York, octobre 1966. Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 228-235

Entretiens

GOOSSEN, E.C.

« The Artist Speaks : Robert Morris »

Art in America, vol. 58, n°3, New York, mai-juin 1970, p. 105

ROBERT MURRAY :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Robert Murray. De l'atelier à l'usine

Catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999

Essais monographiques

BARCLAY, Marion

« Matériaux et techniques. Marion Barclay s'entretient avec Robert Murray »

Robert Murray. De l'atelier à l'usine, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999

LECLERC, Denise

« De l'atelier à l'usine »

Robert Murray. De l'atelier à l'usine, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999

Entretiens

ROSE, Barbara

« An Interview with Robert Murray »

Artforum, vol. 5, n°2, New York, octobre 1966, p. 45-47

BARNETT NEWMAN : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Barnett Newman

Hess, Thomas B. (ed.), catalogue de l'exposition, Museum of Modern Art, New York, 1971

Essais monographiques

RICH, Sarah K.

« The Proper Name of Newman's Zip »

HO, Melissa (ed.), *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art* (avril 2002), Yale University Press, New Haven & Londres, 2005

ROSENTHAL, Nan

« The Sculpture of Barnett Newman »

HO, Melissa (ed.) *Reconsidering Barnett Newman*, symposium au Philadelphia Museum of Art, avril 2002. Yale University Press, New Haven & Londres, 1993

Site consacré à l'artiste

<http://www.barnettnewman.org/chronology.php>

CLAES OLDENBURG : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Exhibition of Recent Work by Claes Oldenburg

Catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 7 avril – 2 mai 1964

Claes Oldenburg

Essai par HAHN, Otto ; Brochure de l'exposition, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, octobre 1964

New Work by Oldenburg

Extraits des « Studio Notes » par Claes Oldenburg ; Catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 9 mars – 2 avril 1966

Oldenburg

Catalogue de l'exposition, Sidney Janis Gallery, New York, 26 avril – 27 mai 1967

Claes Oldenburg. Constructions, Models, and Drawings

Notes et commentaires par Claes Oldenburg ; Catalogue de l'exposition, Richard Feigen Gallery, Chicago, 30 avril – 31 mai 1969

Claes Oldenburg. Checklist for the Exhibition at The Museum of Modern Art

Introduction par LEGG, Alicia, liste des œuvres exposées ; Brochure de l'exposition, The Museum of Modern Art, New York, 25 septembre – 23 novembre 1969

Claes Oldenburg

ROSE, Barbara (auteur), Catalogue de l'exposition, Museum of Modern Art, New York, 25 septembre – 23 novembre 1969 ; éditions du MoMA, New York, 1970

Claes Oldenburg. Object into Monument

HASKELL, Barbara (essai), Catalogue de l'exposition, Pasadena Art Museum (Cal.), 1971

Claes Oldenburg. Drawings and Prints

Introduction et commentaires par BARO, Gene ; The Wellfleet Press, Secaucus (New Jersey), 1988

Claes Oldenburg. Multiples in Retrospect 1964-1990

Avant-propos par SOLWAY, Arthur ; introduction par LAWSON, Thomas ; catalogue raisonné par PLATZKER, David ; Rizzoli, New York, 1991

Claes Oldenburg. Multiples 1964-1990

Essai par LAWSON, Thomas (traduction de son introduction au catalogue raisonné), Catalogue de l'exposition, Musée Municipal de la Roche-sur-Yon, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993

Claes Oldenburg : An Anthology

Essais par CELANT, Germano (curator), ROSENTHAL, et DIETER KOEPLIN, Mark), Catalogue de l'exposition, National Gallery of Art, Washington D.C. ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn ; Hayward Gallery, Londres. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1995

Claes Oldenburg. Early Work

Essai par ROBINSON, Julia E. ; Catalogue de l'exposition, Zwirner & Wirth Gallery, New York, 29 octobre – 23 décembre 2005

Essais monographiques

ASHTON, Dore

« Claes Oldenburg *the Store* New York 1961 »

KLÜSER, Bernd, et HEGEWISCH, Katharina (dir.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Insel Verlag, Francfort & Leipzig, 1991 ; Éditions du Regard, Paris, 1998, p. 265-277

CELANT, Germano

« Claes Oldenburg and the Feeling of Things »

Oldenburg : An Anthology, catalogue de l'exposition (National Gallery of Art, Washington D.C. ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn ; Hayward Gallery, Londres), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1995

LAWSON, Thomas

« Bonbons et autres douceurs : un érotisme du bien-être »

Claes Oldenburg. Multiples 1964-1990, catalogue de l'exposition, Musée Municipal de la Roche-sur-Yon et Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993

VALENTIN, Eric

Claes Oldenburg Coosje van Bruggen. Le grotesque contre le sacré

Collections « Art et Artistes », Gallimard, Paris, 2009

Écrits de l'artiste

OLDENBURG, Claes

Store Days

Something Else Press, New York, 1967

OLDENBURG, Claes

« The Store Described & Budget for the Store »

Store Days, Something Else Press, New York 1967

Traduction (document # 61.22) in *Les Années Pop 1956-1968*, catalogue de l'exposition (15 mars – 18 juin 2001), Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris 2001

OLDENBURG, Claes

« Multiples and Production Notes »

Claes Oldenburg. Multiples in Retrospect 1964-1990, Avant-propos par SOLWAY, Arthur ; introduction par LAWSON, Thomas ; catalogue raisonné par PLATZKER, David ; Rizzoli, New York, 1991

Site web de l'artiste

<http://www.oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/binoculars.htm>

ROBERT RAUSCHENBERG : Monographies, catalogues d'expositions personnelles

Robert Rauschenberg. Combines

Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris (11 octobre 2006 – 15 janvier 2007), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2006

Essais monographiques

JOSEPH, Branden W.

Random Order. Robert Rauschenberg And The Neo-Avant-Garde

October Books, The MIT Press, Cambridge (Mass.), & Londres, 2003

MARK ROTHKO : Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Mark Rothko 1903-1970, A Retrospective

WALDMAN, Diane (essai), Catalogue de l'exposition, Solomon R. Guggenheim Museum of Art, New York, 1978

Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné

ANFAM, David (dir.), Yale University Press, New Haven & Londres, National Gallery of Art, Washington, 1998

Mark Rothko

Catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions Paris Musées, 1999

BORCHARDT-HUME, Achim (ed.)

Rothko. The Late Series

26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009, Tate Modern, Londres, 2008

Essais monographiques

BORCHARDT-HUME, Achim

« Shadows of Light : Mark Rothko's Late Series »

BORCHARDT-HUME, Achim (ed.), *Rothko. The Late Series*, catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009, Tate Modern, Londres, 2008

COMPTON, Michael

« Introduction »

Mark Rothko. The Seagram Mural Project, brochure de l'exposition, 28 mai 1988 – 12 février 1989, Tate Gallery, Liverpool, 1988

MICHAUD, Eric

« Rothko, la violence et l'histoire »

Mark Rothko, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions Paris Musées, Paris, 1999

SEGAL, George

« Propos recueillis par Mark Rosenthal, le 8 septembre 1997 »

Mark Rothko, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions Paris Musées, 1999, p. 242

THOMAS, Morgan

« Rothko and the Cinematic Imagination »

BORCHARDT-HUME, Achim (ed.), *Rothko. The Late Series*, catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009, Tate Modern, Londres, 2008

Écrits de l'artiste

РОТКО, Mark

« Note on the Seagram Mural Commission » (automne 1960)

BORCHARDT-HUME, Achim (ed.), *Rothko. The Late Series*, catalogue de l'exposition, 26 septembre 2008 – 1^{er} février 2009, Tate Modern, Londres, 2008

DAVID SMITH :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles

David Smith

MONOD-FONTAINE, Isabelle, et AJAC, Bénédicte (cur.) ; Publié à l'occasion de l'exposition *David Smith. Sculpture 1933-1964*, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris, 14 juin – 21 août 2006

Écrits de l'artiste

SMITH, David

« Le soudage à l'arc électrique. Notes sur *Cockfight*, 1945 » (vers 1947)

SMITH, David, *Écrits et discours*, Collection Écrits d'artistes, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2007, p. 95

RICHARD STANKIEWICZ :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Miracle In The Scrap Heap. The Sculpture Of Richard Stankiewicz

Introduction par WEINBERG, Adam D., essais par DONADIO, Emmie, WOOD, Jon, & FRIEDMAN, Martin ; Catalogue de l'exposition, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, 2003

Richard Stankiewicz

Introduction par MAGNAGUAGNO, Guido (cur.), essais par DONADIO, Emmie, SAWIN, Martica, STANKIEWICZ, Peter, & PARDEY, Andres (cur.) ; Catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Three Islands : Robert Lax, June Leaf, Richard Stankiewicz*, Musée Tingely, Bâle (19 septembre 2004 – 16 janvier 2005), Benteli Publishers Ltd., Berne 2004

Essais monographiques

DONADIO, Emmie

« Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz »

Miracle in the Scrap Heap. The Sculpture of Richard Stankiewicz, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, 2003

Entretien

STANKIEWICZ, Richard

« Interview with Richard Brown Baker », New York, février 1963
Transcription, Archives of American Art, Washington, bobine n°6, p. 20

ANNE TRUITT : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Anne Truitt Sculpture and Drawings 1961-1973

Essai par HOPPS, Walter ; Catalogue de l'exposition, The Corcoran Gallery, Washington, D.C., 21 avril – 2 juin 1974

Essais monographiques

HOPPS, Walter

« Biographical Sketch »

Anne Truitt Sculpture and Drawings 1961-1973, catalogue de l'exposition, The Corcoran Gallery, Washington, D.C., 21 avril – 2 juin 1974

Reproduit sur le site de l'artiste : <http://annetruitt.org/biography/essaybywalterhopps/>

Écrits de l'artiste

TRUITT, Anne

Daybook : The Journal of an Artist

Penguin, New York & Londres, 1984

Entretiens

BAYLY, Anne Louise

« Interview with Anne Truitt » (25 avril 2002, Washington, D.C.)

Oral History Interview With Anne Truitt, 2002 Apr.-Aug., Archives of American Art, Smithsonian Institution. Cassette n°4

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anne-truitt-11857>

ANDY WARHOL : **Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés**

Andy Warhol : A Retrospective

McSHINE, Kynaston (cur.)

The Museum of Modern Art, New York, 1990

The Andy Warhol Catalogue Raisonné

FREI, Georg, et PRINTZ, Neil (ed.)

Vol. 01 *Paintings and Sculpture 1961-1963*, Phaidon, Londres & New York, 2002

The Andy Warhol Catalogue Raisonné

FREI, Georg, et PRINTZ, Neil (ed.)

Vol. 02A *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002

The Andy Warhol Catalogue Raisonné

FREI, Georg, et PRINTZ, Neil (ed.)

Vol. 02B *Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, Londres & New York, 2002

ROBERT WATTS :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents

Essais par BUCHLOH, Benjamin H.D., RODENBECK, Judith F., HAYWOOD, Robert E., MILLER, Larry ; entretiens avec A. Kaprow et R. Watts par SIMON, Sidney ; Catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, New York, 1999

Entretiens

WATTS, Robert

« Interview with Larry Miller »

Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents, catalogue de l'exposition, Miriam and Ira D. Wallach Gallery, Columbia University in the City of New York, New York 1999

TOM WESSELMANN :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

Tom Wesselmann

Essai par FERRIER, Jean-Louis ; Brochure de l'exposition, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1966

Tom Wesselmann

Brochure de l'exposition, Dayton's Gallery 12, Minneapolis (Minn.), Museum of Contemporary Art, Chicago (Ill.), 1968

Tom Wesselmann : Graphics 1964-1977, A Retrospective of Work in Edition Form

The Institute of Contemporary Art, Boston, 18 avril – 18 juin 1978

Tom Wesselmann 1959-1993

BUCHSTEINER, Thomas, et LETZE, Otto (ed.), essais par LIVINGSTONE, Marco, BIRNIE DANZKER, Jo-Anne, OSTERWOLD, Tilman, MARIA GREWENIG, Meinrad. Catalogue de l'exposition (Tübingen, Bruxelles, Berlin, Munich, Rotterdam, Spire, Madrid, Barcelone, Londres, Nice), Cantz Verlag, Ostfildern, 1994

Tom Wesselmann Plastic Works

STEALINGWORTH, Slim (pseudonyme de l'artiste), « Tom Wesselmann », Abbeville Press, New York, 1980 (extraits) ; commentaires additionnels par WESSELMANN, Kate ; notices extraites de *Tom Wesselmann : Graphics 1964-1977, A Retrospective of Work in Edition Form*, catalogue de l'exposition, The Institute of Contemporary Art, Boston, 18 avril – 18 juin 1978).
Catalogue de l'exposition (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, 2010

Essais monographiques

LIVINGSTONE, Marco

« Telling It Like It Is »

Tom Wesselmann 1959-1993, catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice, et autres lieux en Europe), Cantz Verlag, Ostfildern, 1994

WESSELMANN, Kate

« Plastic Works »

Tom Wesselmann. Plastic Works, (6 avril – 12 juin 2010), Maxwell Davidson Gallery, New York, 2010

H.C. WESTERMANN :

Monographies, catalogues d'expositions personnelles, catalogues raisonnés

H.C. Westermann

ROOKS, Michael, et WARREN, Lynne (ed.), catalogue de l'exposition, The Museum of Contemporary Art, Chicago, 30 juin – 23 septembre 2001 ; & *Catalogue Raisonné of Objects* (essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren), The Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2001

Essais monographiques

ADRIAN, Dennis

« H.C. Westermann's Sculptures, 1954-1981 : Fragments of a Critical Introduction »

ROOKS, Michael, et WARREN, Lynne, *H.C. Westermann*, catalogue de l'exposition, The Museum of Contemporary Art, Chicago, 30 juin – 23 septembre 2001 ; & *Catalogue Raisonné of Objects* (essais par Dennis Adrian, Michael Rooks, Robert Storr, Lynne Warren), The Museum of Contemporary Art, Chicago, in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2001

KOZLOFF, Max

« H.C. Westermann »

H.C. Westermann, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1969

Rooks, Michael

« Earnest Works »

H.C. Westermann. Selected Works, catalogue de l'exposition, Zwirner & Wirth Gallery, New York, 13 septembre – 3 novembre 2007

Catalogues d'expositions collectives et thématiques

Cubism and Abstract Art

BARR, Alfred H. (cur.)

The Museum of Modern Art, New York, 1936

Environments, Situations, Spaces

(brochure) Martha Jackson Gallery, New York, mai – juin 1961

The New Realists

JANIS, Sidney (cur.)

Sidney Janis Gallery, New York, 1962

New American Sculpture. Bontecou, Chamberlain, Higgins, Price, Westermann

HOPPS, Walter (cur.)

Pasadena Art Museum, 11 février – 7 mars 1964

8 Young Artists

GOOSSEN, Eugene C. (cur.)

Hudson River Museum, Yonkers (New York), octobre 1964

Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 165-169

Primary Structures : Younger American and British Sculptors

MC SHINE, Kynaston (cur.)

The Jewish Museum, New York, 27 avril – 12 juin 1966

Art for the City

ADAMS GREEN, Samuel (cur.)

Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 26 janvier – 11 mars 1967

American Sculpture of the Sixties

TUCHMAN, Maurice (cur. & ed.)

Contributions de ALLOWAY, Lawrence, ANDERSEN, Wayne V., ASHTON, Dore, COPLANS, John, GREENBERG, Clement, KOZLOFF, Max, LIPPARD, Lucy R., MONTE, James, ROSE, Barbara, & SANDLER, Irving ; Los Angeles County Museum of Art, 28 avril – 25 juin 1967 ; Philadelphia Museum of Art, 15 septembre – 29 octobre 1967

A New Aesthetic

ROSE, Barbara (cur.)

Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 6 mai – 25 juin 1967

Sculpture in Environment

ADAMS GREEN, Samuel (cur.)

Introduction par HECKSCHER, August, essai par SANDLER, Irving ; artistes : Stephen Antonakos, Alexander Calder, Chryssa, Paul Frazier, Charles Ginnever, Lyman Kipp, Bernard Kirschenbaum, Josef Levi, Les Levine, Alexander Liberman, Marisol, Preston McClanahan, Antoni Milkowski, Robert Murray, Forrest Myers, Louise Nevelson, Barnett Newman, Claes Oldenburg, George Rikey, Bernard Rosenthal, Anthony Smith, David Smith, Richard Stankiewicz, David von Schlegell
Espaces publics dans Manhattan, New York, 1^{er} – 31 octobre 1967

The Art of the Real. USA 1948-1968

GOOSSEN, Eugene C. (cur.)

The Museum of Modern Art, New York, 1968

Minimal Art

DEVELING, Enno (ed.)

Gemeentemuseum, La Hague, 1968

Live in your head. When attitudes become form : works – concepts – processes – situations – informations

SZEEMAN, Harald (cur.), essais par BURTON, Scott, MÜLLER, Grégoire, SZEEMAN, Harald, & TRINI, Tommaso ; Kunsthalle, Berne, 22 mars – 27 avril 1969

Pop Art Redefined

GABLIK, Suzi, et RUSSELL, John (cur. & ed.)

Hayward Gallery, Londres, 9 juillet – 3 septembre 1969 ; Thames and Hudson, Londres, 1969

Other Ideas

WAGSTAFF, Samuel J. (cur.)

The Detroit Institute of Arts, Detroit (Michigan), 10 septembre – 19 octobre 1969

Three Artists from Los Angeles

Essai par COMPTON, Michael ; Tate Gallery, Londres, 1970

Technics and Creativity. Gemini G.E.L.

Catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des productions de Gemini G.E.L. à cette date ; The Museum of Modern Art, New York, 1971

A Report on the Art and Technolgy Program at the Los Angeles County Museum of Art, 1967-71

TUCHMAN, Maurice

Catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, Viking Press, New York, 1971

Les Shakers, vie communautaire et design avant Marx et le Bauhaus

Centre de Création Industrielle-Centre Georges Pompidou, Paris, 14 janvier-29 mars 1976

Édition CCI-CGP, Paris 1976

Les réalismes 1919-1939

CLAIR, Jean (dir.)

Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou (17 décembre 1980 – 20 avril 1981), Paris, 1981

Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the unique relationship between artists and the Gemini Workshop

FINE, Ruth E. (auteur)

Publié à l'occasion de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington (18 novembre 1984 – 24 février 1985), Abbeville Press Publishers, New York, 1984

Art conceptuel formes conceptuelles

SCHLATTER, Christian (cur.)

Galerie 1900-2000, Paris, 8 octobre – 3 novembre 1990

Les Années Pop 1956-1968

FRANCIS, Mark (dir.), Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris, 15 mars – 18 juin 2001

Made in USA. L'art américain, 1908-1947

DE CHASSEY, Eric (dir.), catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux (2001) ; Musée des Beaux-Arts, Rennes (2002) ; Musée Fabre, Montpellier (2002) ; Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001

The Art of Collaboration. The Big Americans

KINSMAN, Jane (auteur)

Publié à l'occasion de l'exposition *The Big Americans : Albers, Frankenthaler, Hockney, Johns, Lichtenstein, Motherwell, Rauschenberg, and Stella at Tyler's Studio* (4 octobre 2002 – 27 janvier 2003), National Gallery of Australia, Canberra, 2002

Singular Forms (Sometimes Repeated) : Art from 1951 to the Present

DENNISON, Lisa, et SPECTOR, Nancy (cur.)
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 5 mars – 19 mai 2004

A Minimal Future ? Art as Object 1958-1968

GOLDSTEIN, Ann (ed.)
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 14 mars – 2 août 2004

Design ≠ Art : Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread

BLOEMINK, Barbara, et CUNNINGHAM, Joseph (ed.)
Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, 10 septembre 2004 – 27 février 2005, Merrell, New York & Londres, 2004

Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique

GRENIER, Catherine (dir.) ; Musée National d'Art moderne – Centre Pompidou, Paris, 8 mars – 17 juillet 2006

Der Raum der Linie – Amerikanische Zeichnungen und Skulpturen

SEMPFF, Michael, THIEROLF, Corinna, & KLAR, Alexander (ed.)
Catalogue de l'exposition *Line and Space. American Drawings and Sculptures Since 1960 from a Private Collection* (28 juillet – 25 septembre 2011), Pinakotek der Moderne Staatliche Graphische Sammlung, Munich, 2011

Essais parus dans catalogues d'expositions collectives et thématiques

ADAMS GREEN, Samuel

« Foreword »

Art for the City, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 26 janvier – 11 mars 1967

ANDREW, Edward D., et ANDREW, Faith

« Shaker Furnitures » (1937)

Traduction in *Les Shakers, vie communautaire et design avant Marx et le Bauhaus*, catalogue de l'exposition, Centre de Création Industrielle – Centre Georges-Pompidou, Paris, 1976

BOURDON, David

« Art for the City »

Art for the City, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 26 janvier – 11 mars 1967

BUCHLOH, Benjamin H.D.

« Construire (l'histoire de) la sculpture »

Qu'est-ce que la sculpture moderne ?, Catalogue de l'exposition, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris, 1986

CASTLEMAN, Riva

« Technics and Creativity »

Technics and Creativity. Gemini G.E.L., catalogue de l'exposition (5 mai – 6 juillet 1971) et catalogue raisonné des productions de Gemini à cette date, The Museum of Modern Art, New York, 1971

DAVIES, Hugh Marlais

« Introduction »

Artist & Fabricator, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975

DAVIES, Hugh Marlais

« Artist and Fabricator »

Artist & Fabricator, catalogue de l'exposition, University Gallery at the University of Massachusetts, Amherst (Connecticut), 1975

DAVIES, Hugh Marlais

« Interview with Donald Lippincott »

Artist & Fabricator, Amherst : Fine Arts Gallery, University of Massachusetts, 1975

DAVIS, Bruce

« Print Workshops at Mid-Century »

FINE, Ruth E. (ed.), *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the unique relationship between artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington (18 novembre 1984 – 24 février 1985), Abbeville Press Publishers, New York, 1984

FINCH, Christopher

« Meaning and Specificity »

14 Sculptors : The Industrial Edge, catalogue de l'exposition au Walker Art Center, Minneapolis, 29 mai – 21 juin 1969

FINE, Ruth E.

« Introduction »

FINE, Ruth E. (ed.), *Gemini G.E.L. Art and Collaboration. A History of the unique relationship between artists and the Gemini Workshop*, publié à l'occasion de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington (18 novembre 1984 – 24 février 1985), Abbeville Press Publishers, New York, 1984

FISHER, Wend

« Esthétique et mode de vie. Le fonctionnalisme des Shakers »

Les Shakers, vie communautaire et design avant Marx et le Bauhaus, catalogue de l'exposition, Centre de Création Industrielle – Centre Georges-Pompidou, Paris, 1976

FLATLEY, Jonathan

« Allegories of Boredom »

GOLDSTEIN, Ann (ed.), *A Minimal Future ? Art as Object 1958-1968*, catalogue de l'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 14 mars – 2 août 2004

FRIEDMAN, Martin

« 14 Sculptors : The Industrial Edge »

catalogue de l'exposition éponyme, Walker Art Center, Minneapolis, 1969

HECKSCHER, August

« Introduction »

Sculpture in Environment, catalogue de l'exposition, New York, 1967

LIPPARD, Lucy R.

« 10 Structurists in 20 Paragraphs »

DEVELING, Enno (ed.), *Minimal Art*, catalogue de l'exposition, Gemeentemuseum, La Hague, 1968, p. 27-28

MONTE, James

« Bagless Funk »

TUCHMAN, Maurice (cur. & ed.), *American Sculpture of the Sixties*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 26 novembre 1968 – 12 janvier 1967 ; Philadelphia Museum of Art, 15 septembre – 29 octobre 1967

ROSE, Barbara

« Sculpture, Intimacy and Perception »

14 Sculptors : The Industrial Edge, Walker Art Center, Minneapolis, 1969

SANDLER, Irving

« Public Art #1 »

Sculpture in Environment, catalogue de l'exposition, New York, 1967

TUCHMAN, Maurice

« The Russian avant-garde and the contemporary artists »

The avant-garde in Russia, 1910-1930, The Los Angeles County Museum of Art ; New Perspectives, LACMA/ MIT Press, 1980

TUCKER, Marcia

« Shared Space. Contemporary Sculpture and its Environment »

200 Years of American Sculpture, The Whitney Museum of American Art, New York, 1976

WARNER WILLIAMS, JR., Hermann

« Acknowledgements »

GREEN, Eleanor (cur.), *Scale as Content*, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1967

Actes de colloques et de symposiums

Ho, Melissa (ed.)

Reconsidering Barnett Newman

Symposium, Philadelphia Museum of Art (avril 2002), Yale University Press, New Haven & Londres, 2005

Symposium on « The New Sculpture »

(Mark Di Suvero, Donald Judd, Kynaston McShine, Robert Morris, Barbara Rose) New York, 2 mai 1966

Manuscrit non publié, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Reproduit partiellement in MEYER, James (ed.), *Minimalism*, Phaidon Press Limited, Londres, 2000

Contributions à des colloques et des symposiums

RICH, Sarah K.

« The Proper Name of Newman's Zip »

HO, Melissa (ed.), *Reconsidering Barnett Newman. A Symposium at the Philadelphia Museum of Art* (avril 2002), Yale University Press, New Haven & Londres, 2005

SORIANO, Peter

« Interview with Pia Gottschaller »

SEMPFF, Michael, THIEROLF, Corinna, & KLAR, Alexander (ed.), *Der Raum der Linie – Amerikanische Zeichnungen und Skulpturen*, Catalogue de l'exposition *Line and Space. American Drawings and Sculptures Since 1960 from a Private Collection* (28 juillet – 25 septembre 2011), Pinakotek der Moderne Staatliche Graphische Sammlung, Munich, 2011

Articles parus dans des revues scientifiques ou universitaires

CLAUSTRES, Annie

« La reproduction de l'objet au temps des masses. New York City, 1963-1966 »

Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne n°99, Paris, printemps 2007, p. 62-81

DELFINER, Judith

« Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan. La réception de Dada à New York, 1945-1957 »

Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°93, Paris, automne 2005, p. 60-83

HEINICH, Nathalie

« 'C'est un oiseau !' Brancusi vs Etats-Unis, ou quand la loi définit l'art »

Droit et Société n°34, 1996, <http://www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/html/ds034/ds034-09.htm>

JONES, Caroline A.

« La politique de Greenberg et le discours postmoderniste »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, numéro spécial « Clement Greenberg », n°45-46,
Paris, automne-hiver 1993

LEBENSZTEJN, Jean-Claude

« Une source oubliée de Cézanne »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°86, Paris, hiver 2003-2004. Texte revu in
LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Études Cézanniennes*, Flammarion, Paris, 2006

O'BRIAN, John

« Comment les textes sur l'art ont acquis leur bonne réputation »
Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, numéro spécial « Clement Greenberg », n°45-46,
Paris, automne-hiver 1993

RILEY, Terence & EIGEN, Edward

« Between the Museum and the Market Place : Selling Good Design »
The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad, Collection *Studies in Modern Art*,
n°4, Harry N. Abrams, Inc. et The Museum of Modern Art, New York, 1994

Ouvrages collectifs

GUIDOT, Raymond (dir.)

Design. Carrefour des arts
Flammarion, Paris, 2003

KLÜSER, Bernd, et HEGEWISCH, Katharina (dir.)

L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle
Insel Verlag, Francfort & Leipzig, 1991 ; Édition du Regard, Paris, 1998

MARGOLIN, Victor, et BUCHANAN, Richard (ed.)

The Idea of Design. A Design Issues Reader
The MIT Press, Cambridge (Mass.) et Londres, 1995

VARNEDOE, Kirk, & GOPNIK, Adam (ed.)

Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low
The Museum of Modern Art, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1990

WOOD, Paul, et al. (ed.)

Modernism in Dispute. Art Since the Forties
Collection « Modern Art Practices and Debates », Yale University Press, New Haven & Londres, 1993

Essais parus dans ouvrages collectifs

BAYLAY, Stephen

« Design : synthèse des arts »
GUIDOT, Raymond (dir.), *Design. Carrefour des arts*, Flammarion, Paris, 2003, p. 60-109

DEFORGE, Yves

« Avatars of Design : Design Before Design »
MARGOLIN, Victor, et BUCHANAN, Richard (ed.), *The Idea of Design. A Design Issues Reader*, The MIT
Press, Cambridge (Mass.) et Londres, 1995

FINDELI, Alain

« Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-1946) »
MARGOLIN, Victor, et BUCHANAN, Richard (ed.), *The Idea of Design. A Design Issues Reader*, The MIT
Press, Cambridge (Mass.) et Londres, 1995

GUIDOT, Raymond

« Introduction »

GUIDOT, Raymond (dir.), *Design. Carrefour des arts*, Flammarion, Paris, 2003, p. 6-57

MORINEAU, Camille

« Artistes et designers contemporains, la fin des rivalités »

GUIDOT, Raymond (dir.), *Design. Carrefour des arts*, Flammarion, Paris, 2003, p. 202-261

SIMS, Patterson

« Introduction »

LIPPINCOTT, Jonathan D. (ed.) *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and the 1970s*, Princeton Architectural Press, New York, 2010

STORR, Robert

« No Joy in Mudville : Greenberg's Modernism Then and Now »

VARNEDOE, Kirk, & GOPNIK, Adam (ed.), *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low* The Museum of Modern Art, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1990

Anthologies et recueils

ARTSCHWAGER, Richard

Texts and Interviews

SCHWARZ, Dieter (ed.), Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003

BATTCKOCK, Gregory (ed.)

Minimal Art. A Critical Anthology

University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995)

GINTZ, Claude (dir.)

Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique

Éditions Territoires, Paris, 1979

HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.)

Art en Théorie

Hazan, Paris, 1997

JUDD, Donald

Complete Writings 1959-1975

The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975 (reprint 2005)

JUDD, Donald

Écrits 1963-1990 (traduction par Annie Perez)

Daniel Lelong Éditeur, Paris, 1991

MADOFF, Steven Henry (ed.)

Pop Art. A Critical History

University of California Press, Berkeley (Ca.) & Londres, 1997

MOTHERWELL, Robert (ed.)

The Dada Painters and Poets : An Anthology

Wittenborn, New York, 1951

ROSENBERG, Harold

La dé-définition de l'art

Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992

ROSENBLUM, Robert

On Modern American Art. Selected Essays
Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1999

SERRA, Richard

Écrits et entretiens 1970-1989
Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990

Essais parus dans des recueils

Rochlitz, Rainer

« Présentation »

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, T. 1, Gallimard Folio-Essais, Paris 2000

STEINBERG, Leo

« Other Criteria »

Other Criteria, Londres & New York, 1972. Traduction in GINTZ, Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris 1979

Lettres, discours

ADORNO, Theodor W.

« Lettre à Benjamin » (mars 1936)

Traduction in HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en Théorie*, Hazan, Paris, 1997, p. 579-582

DONDERO, George

Extraits de discours publiés dans le « Congressional Record » de 1949

Traduction in HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en Théorie*, Hazan, Paris, 1997, p. 719

Ouvrages, essais

Histoire politique et culturelle des Etats-Unis

KASPI, André

Les Américains

Tome 2 « Les Etats-Unis de 1945 à nos jours »

Collections « Points Histoire », Seuil, Paris, 1986, 2002

KASPI, André

Etats-Unis 68. L'année des contestations

Collection « La mémoire du siècle », Éditions Complexe, Bruxelles, 1988

MARTEL, Frédéric

De la culture en Amérique

NRF Gallimard, Paris, 2006

NEWMAN, Amy (ed.)

Challenging Art : Artforum 1962-1974

SoHo Press, Inc., New York, 2000

ROWELL, Margit (préface)

Brancusi contre Etats-Unis, un procès historique, Adam Biro, Paris 1995

VINCENT, Bernard (dir.)

Histoire des Etats-Unis

Collection « Champs », Flammarion, Paris, 1999

ZINN, Howard

Une histoire populaire des Etats-Unis. De 1492 à nos jours

Éditions Agone, Marseille, 2002

Philosophie, Esthétique, sociologie de l'art

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max

La dialectique de la raison (en particulier le chapitre « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses »)

Première parution en 1947. Gallimard-Tel, Paris, 1974

ADORNO, Theodor W.

Théorie esthétique

Première parution en 1970. Klincksieck, Paris, 1995

BARTHES, Roland

Mythologies

Seuil, Paris, 1957

BAUDRILLARD, Jean

Le système des objets

Gallimard, Paris, 1968

BECKER, Howard S.

Les mondes de l'art (chapitre 9, « L'art et l'artisanat »)

(édition originale, *Art Worlds*, The University of California Press, Berkeley, 1982) ; Flammarion, Paris, 1988

BENJAMIN, Walter

« Expérience et pauvreté » (1933)

Œuvres, vol. 2

Gallimard Folio-Essais, Paris, 2000

BENJAMIN, Walter

« Le conteur » (1936)

Œuvres, vol. 3

Gallimard Folio-Essais, Paris, 2000

BENJAMIN, Walter

« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version de 1936)

Œuvres, vol. 3

Gallimard Folio-Essais, Paris, 2000

DANTO, Arthur

La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art

Collection « Poétique », Seuil, Paris, 1989

DANTO, Arthur

Après la fin de l'art

Collection « Poétique », Seuil, Paris, 1996

DEBORD, Guy

La société du spectacle

Première parution, 1967. Gallimard-Folio, Paris, 1992

Histoire de l'art

ALBRIGHT, Thomas

Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980. An Illustrated History
University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1985

BAKER, Kenneth

Minimalism : Art of Circumstance
New York, Abbeville Press, 1988

BENEVOLO, Leonardo

Histoire de l'architecture moderne
Tome 1, *La Révolution Industrielle* (chapitre 8, « L'École de Chicago et l'avant-garde américaine »)
Collection Espace et Architecture, Dunod, Bordas, Paris 1987

BRYAN-WILSON, Julia

Art Workers. Radical Practices in the Vietnam War Era
University of California Press, 2009

DE CHASSEY, Eric

La violence décorative. Matisse dans l'art américain (en particulier le chapitre IV « Rothko, Newman et l'œuvre de Matisse. La valeur de l'échange »)
Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998

DE CHASSEY, Eric

La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)
Collection « Art et artistes », NRF Gallimard, Paris, 2001

CLARK, T. J.

Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism (en particulier le chapitre 6 « The Unhappy Consciousness »)
Yale University Press, New Haven & Londres, 1999

COLPITT, Frances

Minimal Art. The Critical Perspective (en particulier le premier chapitre, « Process Issues »)
UMI Research Press, 1990 ; University of Washington Press, Seattle, 1993

DE DUVE, Thierry

Résonnances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition
Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989

DE DUVE, Thierry

Clement Greenberg entre les lignes
Éditions Dis Voir, Paris, 1996

DELLEAUX, Océane

Le multiple d'artiste. Histoire d'une mutation artistique. Europe – Amérique du Nord de 1985 à nos jours
Collection Histoire et Idées des Arts, L'Harmattan, Paris, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde
Les éditions de Minuit, Paris, 1992

DORIS, Sara

Pop Art and the Contest Over American Culture
Cambridge University Press, New York, 2007

DUBERMAN, Martin

Black Mountain, an Exploration in Community

E. P. Dutton & Co., New York, 1972 ; W. W. Norton & Co. Inc., 1993

FINDELI, Alain

Le Bauhaus de Chicago. L'œuvre pédagogique de Lazlo Moholy-Nagy

Septentrion-Klinsieck, Québec & Paris, 1995

FOSTER, Hal

Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde (en particulier le chapitre « L'enjeu du minimalisme »)

Collection Essais, La Lettre Volée, Bruxelles, 2005

FRIED, Michael

Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine

NRF Essais, Gallimard, Paris, 2007

GRAY, Camilla

The Great Experiment : Russian Art 1863-1922

Thames and Hudson, Londres, 1962

Traduit par Basikle Dominov : *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*

Collection La cité des arts, L'âge d'homme, Lausanne, 1968

GREENBERG, Clement

Art and Culture. Critical Essays

Beacon Press, Boston, 1961

GREENBERG, Clement

Art et Culture. Essais critiques (traduction par Ann Hindry)

Macula, Paris, 1988

GUILBAUT, Serge

How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War

The University of Chicago Press, Chicago, 1983

GUILBAUT, Serge

Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et Guerre Froide

Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996 ; Collection Pluriel, Hachette Littérature, Paris, 2006

JIMENEZ, Marc

La querelle de l'art contemporain

Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris, 2005

JONES, Caroline A.

Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist

The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996

JONES, Caroline A.

Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses

The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2005

KATSNER, Jeffrey (ed.)

Land and Environmental Art

Essai par WALLIS, Brian ; Phaidon Press Ltd, Londres, 1988 (édition revue et augmentée, 2010)

KRAUSS, Rosalind

Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson

Macula, Paris 1997. 1^{ère} édition : Thames & Hudson Ltd., Londres, 1977

KRAUSS, Rosalind

L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes
Macula, Paris 1993. 1^{ère} édition : The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1985

KULTERMANN, Udo

The New Sculpture. Environments and Assemblages
Praeger, New York, 1968

LIVINGSTONE, Marco

Le Pop Art
Hazan, Paris, 1990

LIPPARD, Lucy R.

Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972
Praeger Publishers, Inc., New York, 1973

LIPPARD, Lucy R.

Changing : Essays in Art Criticism
Dutton, New York, 1974

LIPPINCOTT, Jonathan D. (ed.)

Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s
(essai par Patterson Sims), Princeton Architectural Press, New York, 2010

LŒWY, Raymond

La laideur se vend mal (1952)
Tel, Gallimard, Paris, 1963

MEYER, James

Minimalism. Art & Polemics in the Sixties
Yale University Press, New Haven & Londres, 2001

Michaud, Eric

Histoire de l'art, une discipline à ses frontières (en particulier le chapitre I, « Autonomie et distraction »)
Hazan, Paris, 2005

MIDAL, Alexandra

Design. Introduction à l'histoire d'une discipline
Collection Agora, Pocket, Paris, 2009

PETRY, Michael

The Art of Not Making. The New Artist/ Artisan Relationship
Thames & Hudson, Londres, 2011

PLAGENS, Peter

Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970
Praeger Publishers, Inc. 1974 ; University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1999

ROSE, Barbara

L'art américain depuis 1900. Une histoire critique
Praeger, New York, 1967, pour l'édition américaine ; Édition La Connaissance, Bruxelles, 1969

ROSENBERG, Harold

La tradition du nouveau
(*The Tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959) ; Les Éditions de Minuit, Paris, 1962

SANDLER, Irving

American Art of the Sixties
Harper and Row, New York, 1988

SANDLER, Irving

Le triomphe de l'art américain

Traduit de l'américain par Frank Straschitz

Vol. 1 « *L'expressionnisme abstrait* » ; Vol. 2 « *Les années soixante* » ; Vol. 3 « *L'École de New York* », Éditions Carré, Paris, 1990

SHANNON, Joshua

The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City

Yale University Press, New Haven & Londres, 2009

SPRIGG, June, et LARKIN, David

Le style Shaker. L'esprit de perfection

Flammarion, Paris, 1988

WALLOCK, Leonard (dir.)

New York 1940-1965

Seuil, Office du livre, Fribourg, 1988

Articles parus dans des périodiques avant 1975

ALLOWAY, Lawrence

« Hybrid »

Arts Magazine, vol. 40, n°7, New York, mai 1966, p. 38-42

ALLOWAY, Lawrence

« One Sculpture » (sur *Broken Obelisk* de Barnett Newman)

Arts Magazine, vol. 41, n°7, New York, mai 1967, p. 11

ASHTON, Dore

« The Language of Technics »

Arts Magazine, vol. 176, n°903, septembre 1968, p. 93

ASHTON, Dore

« New York : 'The Art of the Real' at the Museum of Modern Art »

Studio International, vol. 176, n°903, septembre 1968, p. 93

BAKER, Elizabeth C.

« Solid anti-geometry » (sur l'œuvre de Sven Lukin)

Art News, vol. 65, n°1, New York, mars 1966

BAKER, Elizabeth C.

« The Light Brigade »

Art News, vol. 66, n°1, New York, mars 1967, p. 54

BAKER, Elizabeth C.

« Artschwager's Mental Furniture » (Leo Castelli Gallery, New York)

Art News, vol. 66, New York, janvier 1968, p. 48-49, 58-61

BAKER, Elizabeth C.

« Judd the Obscure »

Artnews, New York, avril 1968, p. 44

BANHAM, Reyner

« Notes Toward a Definition of U.S. Automobile Paintings as a Significant Branch of Mobile Modern Heraldry » (illustrations par Gerald Laing)

Art in America, vol. 54, n°5, New York, septembre-octobre 1966

BERKSON, William

« In the Galleries. Warhol, Oldenburg, Lichtenstein »
Arts Magazine, New York, mai-juin 1965, p. 60

BOCHNER, Mel

« Primary structures »
Arts Magazine, New York, juin 1966
Traduit in CHERIX, Christophe et MAVRIDORAKIS, Valérie (éd.), *Mel Bochner, Spéculations. Écrits, 1965-1973*, Éditions Mamco, Genève, 2003

BOURDON, David

« Arts. Robert Morris : II »
Village Voice, 18 mars 1965, p. 11

BOURDON, David

« The Razed Sites of Carl Andre »
Artforum, octobre 1966
Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 103-108.

BOURDON, David

« Month in Review : Geometry and Other Matters »
Arts Magazine, avril 1968, p. 53

BOURDON, David

« The Plastic Arts' Biggest Bubble. Les Levine Bursts with Elusive Ideas — and Ego »
Life, vol. 67, n°8, New York, 22 août 1969, p. 65-67

CALAS, Nicolas

« Subject Matter in the Work of Barnett Newman »
Arts Magazine, New York, novembre 1967
Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 109-115

CAMPBELL, Lawrence (L.C.)

« Reviews and Previews : Richard Artschwager » (Leo Castelli Gallery, New York)
Art News, vol. 64, n°1, New York, mars 1965, p. 17

COPLANS, John

« The New Painting of Common Objects » (compte-rendu de l'exposition éponyme organisée par Walter Hopps au Pasadena Art Museum)
Artforum, San Francisco, novembre 1962, p. 26-29
Reproduit in MADOFF, Steven Henry (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 43-46

COPLANS, John

« Los Angeles : The scene »
Art News, vol. 64, n°1, New York, mars 1965

COPLANS, John

« 5 Los Angeles Sculptors at Irvine »
Artforum, vol. 4, n°6, février 1966

CREHAN, Hubert

« Fortnight in Review : Stankiewicz »
Arts Digest, 1^{er} janvier 1955, p. 22
Traduit in SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain*, tome 3 « L'École de New York », éditions Carré, Paris 1991, p. 123

FACTOR, Donald

« An Exhibition of Boxes » (« Boxes », Dwan Gallery, New York, février 1964 : Lucas Samaras, Andy Warhol, George Brecht, Kurt Schwitters, Charles Frasier, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Louise Nevelson, Larry Bell, Tom Wesselman, Arman, Aaron Kuriloff, Kenneth Price, Georges Brecht, Jim Dine, Peter Agostini, H.C. Westermann, Robert Rauschenberg, Artschwager...)
Artforum vol. II, n°10, avril 1964, p. 21-23

FISCHER, John

« Portrait of the Artist as an Angry Man » (sur Mark Rothko)
Harper's Magazine, juillet 1970, p. 16-23
Traduction in ROTHKO, Mark, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Flammarion, Paris, 2005.

FRIED, Michael

« New York Letter : Oldenburg, Chamberlain »
Art International, # 6, Lugano, octobre 1962, p. 74-76
Reproduit in FRIED, Michael, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1998, p. 279-280 ; et in MADOFF, Steven Henry (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1997, p. 216

FRIED, Michael

« New York Letter »
Art International, décembre 1962, p. 57
Traduction in *Les années Pop*, catalogue de l'exposition au Musée National d'Art Moderne, Paris, 2001, document n° 62.10 (non paginé)

FRIED, Michael

« New York Letter »
Art International, vol. 7, Lugano, février 1963, p. 64

FRIED, Michael

« New York Letter » (*Judd*, Green Gallery, New York, 1963)
Art International, vol. 7 n°4, Lugano, avril 1963, p. 56

FRIED, Michael

« New York Letter »
Art International, Lugano, décembre 1963, p. 66

FRIED, Michael

« New York Letter »
Art International, vol. 8, Lugano, février 1964, p. 25-26

FRIED, Michael

« Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons »
Artforum n°5, New York, novembre 1966, p. 18-27
Traduction in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, NRF Essais, Gallimard, Paris, 2007

FRIED, Michael

« Art and Objecthood »
Artforum International, New York, juin 1967
Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 116
Traduction (par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos) in *Artstudio* n°6, « Art Minimal », Paris, automne 1987

FRY, Edward F.

« Sculpture of the Sixties »
Art in America, vol. 55, n°5, New York, septembre-octobre 1967, p. 26-43

GLUEK, Grace

« Color it unspectacular »
Art in America vol. 55, n°2, New York, avril 1967, p. 102-108

GLUEK, Grace

« A Box Is a Box Is a Box »
New York Times, 10 mars 1968
Extrait in SHANNON, Joshua, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150

GOLDMAN, Judith

« The Case of the Baked Potato »
The Print Collector's Newsletter, New York, vol. 3, n°2, mai-juin 1972, p. 34-37

GREENBERG, Clement

« Avant-garde et kitsch » (1939)
Art et culture. Essais critiques, Macula, Paris, 1988

GREENBERG, Clement

« Towards a Newer Laocoon »
Partisan Review, vol. 8, n°4, New York, juillet-août 1940
Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 1
« *Perceptions and Judgments 1939-1944* », The Chicago University Press, 1986

GREENBERG, Clement

« Review of the Second Pepsi-Cola Annual »
The Nation, 1^{er} décembre 1945
Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2
« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 43

GREENBERG, Clement

« Review of the Exhibition Landscape ; of Two Exhibitions of Käthe Kolwitz ; and of the Oil Painting Section of the Whitney Annual »
The Nation, 15 décembre 1945
Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2
« *Arrogant purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 46

GREENBERG, Clement

« Review of an Exhibition of School of Paris Painters »
The Nation, 29 juin 1946
Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2
« *Arrogant purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 87-90
Légèrement revu in *Art and Culture* et traduit sous cette forme : « L'École de Paris : 1946 », in GREENBERG, Clement, *Art et Culture, Essais critiques*, Macula, Paris, 1988, p. 136

GREENBERG, Clement

« Review of the Pepsi-Cola Annual ; the Exhibition Fourteen Americans ; and the Exhibition Advancing American Art »
The Nation, 23 novembre 1946
Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2
« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 112-114

GREENBERG, Clement

« Reviews of Exhibitions of David Smith, David Hare, and Mirko »
The Nation, 19 avril 1947, p. 459-460
Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2
« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 140

GREENBERG, Clement

« Review of Exhibitions of Theo Van Doesburg and Robert Motherwell »

The Nation, 31 mai 1947

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2

« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 151

GREENBERG, Clement

« Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock »

The Nation, 24 janvier 1948

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2

« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 200-203

GREENBERG, Clement

« Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters »

The Nation, 7 février 1948

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2

« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 205-209

GREENBERG, Clement

« The Decline of Cubism »

Partisan Review, New York, mars 1948

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2

« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986, p. 211-215

Traduction in HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en Théorie*, Hazan, Paris, 1997, p. 631-634

GREENBERG, Clement

« The Crisis of the Easel Picture »

Partisan Review, New York, avril 1948

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 2

« *Arrogant Purpose 1945-1949* », The Chicago University Press, 1986.

Traduction in GREENBERG, Clement, *Art et Culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 1988, p. 171-175

GREENBERG, Clement

« The New Sculpture » (première version, 1949)

Partisan Review, New York, juin 1949

GREENBERG, Clement

« Contribution à un symposium intitulé 'Is the French Avant-Garde Over-Rated ?' »

Art Digest, 15 septembre 1953

Traduction in GREENBERG, Clement, *Art et culture, Essais Critiques*, Macula, Paris 1988

GREENBERG, Clement

« David Smith » (première version, 1956)

Art in America, New York, hiver 1956-1957

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3

« *Affirmations and Refusals, 1950-1956* », The Chicago University Press, 1986

GREENBERG, Clement

« The New Sculpture » (seconde version, 1958)

Art and Culture. Critical Essays, Beacon Press, Boston, 1961

GREENBERG, Clement

« Le collage » (1959)

Traduction in GREENBERG, Clement, *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris 1988

GREENBERG, Clement

« Pop Art » (écrit au début des années 1960 ; introduction par James Meyer)

Artforum, octobre 2004, p. 51-55

GREENBERG, Clement

« Modernist Painting »

Arts Yearbook, n°1, New York, 1961

Traduction in HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en Théorie*, Hazan, Paris, 1997

GREENBERG, Clement

« After Abstract Expressionism »

Art International, vol. VI, n°8, Lugano, octobre 1962, p. 24-32

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4

« *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 121-134

GREENBERG, Clement

« David Smith » (seconde version, 1961)

Art & Culture. Critical Essays, Beacon Press, Boston, 1961

GREENBERG, Clement

« Where is the Avant-Garde ? »

Vogue, New York, juin 1967

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4,

« *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 263

GREENBERG, Clement

« Recentness of Sculpture »

TUCHMAN, Maurice (dir.), *American Sculpture of the 1960s*, catalogue de l'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967, p. 24-26

Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1968 (reprint. 1995), p. 180-186

GREENBERG, Clement

« Interview Conducted by Edward Lucie-Smith »

Studio International, janvier 1968

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4

« *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 281

GREENBERG, Clement

« Changer : Anne Truitt »

Vogue, mai 1968

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4

« *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993

GREENBERG, Clement

« Interview Conducted by Lily Leino »

USIS Feature, United States Information Service, avril 1969

Reproduit in O'BRIAN, John (ed.), Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4

« *Modernism With a Vengeance, 1957-1969* », The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1993, p. 307

HARRISON CONE, Jane

« Judd at the Whitney »

Artforum, New York, mai 1968, p. 36

HOBBS, Robert C.

« Robert Arneson : Critic of Vanguard Extremism »

Arts Magazine, vol. 62, n°3, New York, novembre 1987, p. 89

HUGHES, Robert

« Exquisite Minimalist » (sur Donald Judd)
Time, New York, 24 mai 1971, p. 68

HUTCHINSON, Peter

« The Critics' Art of Labeling. A Minimal Future »
Arts Magazine, vol. 41, n°7, New York, mai 1967, p. 19-21

JOHNSON, Ellen H.

« The image Duplicators »
Canadian Art, 23, n°1, janvier 1966, p. 15-18

JOHNSTON, Jill

« The Art of Supply & Demand. Unlimited, Unsigned and Unnumbered » (sur les *Disposables* de Les Levine)
Arts Magazine, vol. 41, n°5, New York, mars 1967, p. 51-52

JUDD, Donald

« Dick Artschwager and Richard Rutowski » (Art Directions Gallery, New York)
Art News, n°58, New York, octobre 1959, p. 63
Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975

JUDD, Donald

« Mark Di Suvero »
Arts Magazine, New York, octobre 1960
Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975, p. 22

JUDD, Donald

« New York Exhibitions. In the Galleries. Andy Warhol (Stable Gallery) »
Arts Magazine, New York, janvier 1963, p. 49

JUDD, Donald

« New York Exhibitions. In the Galleries. Ronald Bladen »
Arts Magazine, New York, février 1963, p. 75

JUDD, Donald

« In the galleries : H.C. Westermann »
Arts Magazine, vol. 38, n°1, New York, octobre 1963, p. 57
Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & the New York University Press, 1975, p. 99

JUDD, Donald

« Books : J. Albers, Interaction of Color »
Arts Magazine, New York, novembre 1963, p. 102

JUDD, Donald

« Nationwide Reports : Hartford. Black, White and Gray »
Arts Magazine, New York, mars 1964
Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 117-119

JUDD, Donald

« Oldenburg » (*Claes Oldenburg*, Sidney Janis Gallery, 7 avril – 2 mai 1964)
Arts Magazine, vol. 38, n°10, New York, septembre 1964, p. 63
Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 133

JUDD, Donald

« In the Galleries : Four » (Artschwager, Watts, Hay, Christo ; Leo Castelli Gallery, New York, 2 – 20 mai 1964)

Arts Magazine, septembre 1964.

Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 135

JUDD, Donald

« In the Galleries : Robert Morris »

Arts Magazine, New York, février 1965

Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 165

JUDD, Donald

« In the Galleries : Richard Artschwager » (Leo Castelli Gallery, New York)

Arts Magazine, n°39, New York, mars 1965, p. 60

Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 167

JUDD, Donald

« New York Letter »

Art International, Lugano, avril 1965 (reprise de l'article paru dans *Arts magazine* en mars 1965) ;

Reproduit in JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, & The New York University Press, 1975, p. 177

JUDD, Donald

« Specific Objects »

Arts Yearbook n°8, New York, 1965, p. 74-82

Traduction in JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong Éditeur, Paris, 1991

KAPROW, Allan

« The Legacy of Jackson Pollock »

Art News, vol. 57, n°6, New York, octobre 1958, p. 24-26, 55-57

KARP, Ivan

« Anti-Sensibility Painting »

Artforum, Los Angeles, septembre 1963, p. 26-27

Traduction in SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain*, Tome 2 « Les années soixante », Éditions Carré, Paris, 1990, p. 169

KLÜVER, Billy

« Remarks »

E.A.T. News, vol. 1, n°3, New York, 1^{er} novembre 1967, p. 13

KOZLOFF, Max

« 'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians »

Art International, mars 1962

KOSLOFF, Max

« American Sculpture in Transition »

Arts Magazine, vol. 38, New York, mai-juin 1964, p. 19-25

KRAMER, Hilton

« The American Precisionists »

Arts Magazine, New York, mars 1961, p. 32-37

KRAMER, Hilton

« The Season Surveyed. Artcenters : New York »

Art in America, vol. 52, n°3, juin 1964, p. 112

KRAMER, Hilton

« An Art of Boredom ? »

The New York Times, 5 juin 1966

KRAMER, Hilton

« Sculpture : A Stunning Display of Radical Changes »

New York Times, 28 avril 1967, p. 38

KRAMER, Hilton

« A Nostalgia for the Future »

New York Times, 7 mai 1967 ; sec.2, p. 25

KRAUSS, Rosalind

« Allusion and Illusion in Donald Judd »

Artforum, mai 1966, p. 24-26

KRAUSS, Rosalind

« A View of Modernism »

Artforum, New York, septembre 1972.

Traduction française, « Un regard sur le modernisme », in KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p. 19

KUSPIT, Donald B.

« Pop Art : a Reactionary Realism »

Art Journal, vol. 36, n°1, automne 1976, p. 31-38

LANGSNER, Jules

« Los Angeles Letter » (compte-rendu de l'exposition *The New Paintings of Common Objects*, Pasadena Art Museum, 1962)

Art International, septembre 1962

LEIDER, Philip

« The Cool School »

Artforum, vol. 2, n°12, été 1964, p. 47

Traduction in *Los Angeles 1955-1985*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 134

LEIDER, Philip

« Art of the Real, Museum of Modern Art »

Artforum, vol. 7, n°1, New York, septembre 1968, p. 65

LEIDER, Philip

« The Flavin Case »

New York Times, 24 novembre 1968, sec. 2, p. 27

Extrait in COLPITT, Frances, *Minimal Art. The Critical Perspective*, (UMI Research Press, 1990), University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 13

LINDSLEY, Carol

« Plastics into Art »

Art in America, vol. 56, n°3, mai – juin 1968, p. 114

LIPPARD, Lucy R.

« New York »

Artforum, vol. 2, n°9, mars 1964, p. 18-19

LIPPARD, Lucy R.

« New York » (*Dan Flavin*, Kaymar Gallery)

Artforum, vol. 2, n°11, mai 1964, p. 54

LIPPARD, Lucy R.

« New York Letter » (*Dan Flavin*, Green Gallery)
Art International, vol. 9, n°1, Lugano, février 1965, p. 37

LIPPARD, Lucy R.

« New York Letter. »
Art International, vol. 9, n°2, Lugano, mars 1965, p. 46

LIPPARD, Lucy R.

« New York Letter »
Art International, vol. 58, n°9, Lugano, septembre 1965

LIPPARD, Lucy R.

« New York Letter : Recent Sculpture as Escape »
Art International, Lugano, février 1966, p. 50

LIPPARD, Lucy R.

« New York Letter : Off Color »
Art International, vol. 10, n°4, Lugano, avril 1966, p. 74

LIPPARD, Lucy R.

« Eccentric Abstraction »
Art International, Lugano, novembre 1966

LIPPARD, Lucy R.

« Escalation in Washington » (compte-rendu de l'exposition *Scale as Content*, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.)
Art International, vol. 12, n°1, Lugano, janvier 1968, p. 42

LIPPARD, Lucy R., et CHANDLER, John

« The Dematerialization of Art »
Art International, vol. 12, n°2, Lugano, février 1968, p. 31-36
Reproduit in LIPPARD, Lucy R., *Changing : Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 1974, p. 225-276

LOBELL, John

« Developing Technologies for Sculptors »
Arts Magazine, vol. 45, n°8, New York, été 1971, p. 27-29

LORAN, Erle

« Pop Artists or Copy Cats ? »
Art News, vol. 62, n°5, New York, septembre 1963

LUCAS, John

« American Sculptors in Rome Today »
Arts Magazine, vol. 38, n°1, New York, octobre 1963

LYNES, Russell

« Highbrow, Lowbrow, Middlebrow »
Harper's Magazine, New York, février 1949

MAC ALPINE, Ian

« Will It Be « Something Saskatchewan » ? : Council Divided on City Hall Fountain, Accepts It Anyway »
Saskatoon Star-Phoenix, 18 août 1959
Extrait in *Robert Murray. De l'atelier à l'usine*, catalogue de l'exposition (19 février – 2 mai 1999), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1999

MACDONALD, Dwight

« Masscult and Midcult » (1944)
Partisan Review, New York, printemps 1960

MARVEL, Bill

« Sculpture Holds its Message in Calm Restraint » (*Carl Andre*, Dallas Museum of Fine Arts)
Dallas Times Herald, 24 juillet 1979, p. 2C – 7

MELLOW, James R.

« Hostage to the Gallery » (sur Donald Judd)
New Leader, 14 mars 1966, p. 32
Extrait in SHANNON, Joshua, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150

MELLOW, James R.

« Everything Sculpture Has, My Work Doesn't » (sur Donald Judd)
New York Times, 10 mars 1968

NAVES, Mario

« H.C. Westerman »
The New York Observer, 23 octobre 2007
<http://mnaves.wordpress.com/2007/10/23/2503/>

NORDLAND, Gerald

« Pop Goes the West »
Arts Magazine, New York, février 1963, p. 60-61

O'DOHERTY, Brian

« Recent Openings »
The New York Times, 21 décembre 1963, p. 20

O'DOHERTY, Brian

« Recent Openings » (*Judd*, Green Gallery, New York, 1963)
The New York Times, 19 janvier 1964

PERREAULT, John

« Union-Made. Report on a Phenomenon »
Arts Magazine, vol. 41, n°5, New York, mars 1967, p. 26-31

PERREAULT, John

« Plastic Ambiguities »
The Village Voice, 7 mars 1968, p. 19

PORTER, Fairfield

« Stankiewicz Makes a Sculpture »
Art News, New York, septembre 1955, p. 36-39, 62-63

RAINOR, Vivien

« The Current Scene. The Art of Assemblage »
Arts Magazine, New York, novembre 1961, p. 18-19

ROBINS, Corinne

« Object, Structure or Sculpture : Where are We ? »
Arts Magazine, vol. 40, n°9, New York, septembre-octobre 1966, p. 33-37

ROBINS, Corinne

« Floating Sculpture »
Art in America, vol. 56, n°2, New York, mars-avril 1968, p. 72-75

ROSE, Barbara

« How to Look at John Chamberlain's Sculpture »
Art International, vol. 7, n°10, Lugano, janvier 1964, p. 36-38

ROSE, Barbara

« New York Letter » (*Judd*, Green Gallery, New York, 1963)
Art International, vol. 8, n°1, Lugano, 15 février 1964, p. 41

ROSE, Barbara

« New York Letter » (sur Dan Flavin)
Art International, vol. 8, n°5-6, Lugano, été 1964, p. 80

ROSE, Barbara

« Looking at American Sculpture »
Artforum, février 1965, p. 34

ROSE, Barbara

« Donald Judd »
Artforum, juin 1965, p. 32

ROSE, Barbara

« ABC Art »
Art in America, New York, octobre-novembre 1965
Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 274-297
Traduction in GINTZ, Claude (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, Paris, 1979

ROSE, Barbara

« Shall We Have a Renaissance ? »
Art in America vol. 55, n°2, New York, avril 1967, p. 30-43

ROSE, Barbara

« Problems of Criticism : The Politics of Art, Part I »
Artforum, New York, février 1968

ROSE, Barbara

« Blowup – The Problem of Scale in Sculpture »
Art in America vol. 56, n°4, New York, juillet-août 1968, p. 80-91

ROSE, Barbara

« Problems of Criticism : The Politics of Art, Part II »
Artforum vol. 7, n°5, New York, janvier 1969

ROSE, Barbara

« Don Judd : The Complexities of Minimal Art »
Vogue, New York, mars 1969, p. 105
Extrait in SHANNON, Joshua, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150

ROSE, Barbara

« Problems of Criticism : The Politics of Art, Part III »
Artforum, New York, mai 1969

ROSENBERG, Harold

« La chute de Paris »
Partisan Review, New York, 1940
Essai remanié in ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Londres & New York, 1962.
Traduction française in HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en Théorie*, Hazan, Paris 1997, p. 602-606

ROSENBERG, Harold

« Defining Art »

The New Yorker, 25 février 1967

Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995), p. 298-307

ROSENBLUM, Robert

« Castelli Group »

Arts Magazine, vol. 31, n°8, New York, mai 1957, p. 53

ROSENBLUM, Robert

« Pop Art and Non-Pop Art »

Art and Literature, n°5, été 1965, p. 80-93

Reproduit in ROSENBLUM, Robert, *On Modern American Art. Selected Essays*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1999

SALOMON, Alan

« The New Art »

Art International, Lugano, 25 septembre 1963, p. 37-38.

Extrait traduit in SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain*, Tome 2 « Les années soixante », Éditions Carré, Paris, 1990, p. 168-169

SANDLER, Irving

« The New Cool-Art »

Art in America vol. 53, n°1, New York, février 1965, p. 96-101

SAWIN, Martica

« In the Galleries. H. C. Westermann »

Arts Magazine, New York, mai-juin 1961, p. 86

SECKLER, D.G.

« Folklore of the Banal »

Art in America, vol. 50, New York, hiver 1962, p. 58

SELZ, Peter

« Variety : Pop Goes the Artists »

Partisan Review, New York, été 1963

SELZ, Peter, et PARIS, Harold

« West Coast Report : Funk Art »

Art in America vol. 55, n°2, New York, avril 1967, p. 92-98

SHARP YOUNG, Mahonri

« The Great Gromboolian Plain »

Apollo, juillet 1968, p. 65

Extrait in SHANNON, Joshua, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2009, p. 150

SWENSON, G.R.

« The New American 'Sign Painters' »

Art News, New York, septembre 1962

SWENSON, G.R.

« Reviews and Previews »

Art News, vol. 62 New York, février 1964, p. 20

TILLIM, Sidney

« In the Galleries. Jasper Johns » (Leo Castelli Gallery, New York,, 31 janvier – 28 février 1961)

Arts Magazine, New York, mars 1961, p. 51-52

TILLIM, Sidney

« Month in Review. The New American Dreamers »
Arts Magazine, New York, février 1962, p. 34-37

TILLIM, Sidney

« New York Exhibitions : In the Galleries. Jim Dine, Peter Saul, James Rosenquist »
Arts Magazine, New York, mars 1962, p. 46-47

TILLIM, Sidney

« New York Exhibitions. In the Galleries : The New Realists »
Arts Magazine, New York, décembre 1962, p. 44

TILLIM, Sidney

« New York Exhibitions : Month in Review »
Arts Magazine, vol. 37, New York, mars 1963, p. 58-62

TILLIM, Sidney

« Schwitters : Dada as Fine Art »
Arts Magazine, vol. 38, n°3, New York, décembre 1963, p. 54-59

TILLIM, Sidney

« In the Galleries : Robert Morris »
Arts Magazine, vol. 38, n°3, New York, décembre 1963, p. 61-62

TILLIM, Sidney

« The New Avant-Garde »
Arts Magazine, vol. 38, New York, février 1964, p. 18-21

TILLIM, Sidney

« Warhol »
Arts Magazine, vol. 38, n°10, New York, septembre 1964, p. 62

TILLIM, Sidney

« Seven New Artists »
Arts Magazine, vol. 38, n°10, New York, septembre 1964, p. 62-63

TUTEN, Frederic

« American Sculpture of the Sixties. A Los Angeles 'Super Show' »
Arts Magazine, vol. 41, n°7, New York, mai 1967, p. 40-44

VENTURA, Anita

« Field Day for Sculptors »
Arts Magazine, vol. 38, n°1, New York, octobre 1963, p. 62-65

WAGSTAFF, Samuel J., Jr.

« Paintings to Think About »
Art News, vol. 62, n°9, New York, janvier 1964, p. 38, 62

WALDMAN, Diane

« Holding the Floor » (Présentation de l'exposition *Carl Andre* (Diane Waldman, Curator) au Solomon R. Guggenheim Museum, New York)
Art News, vol. 69, n°6, New York, octobre 1970, p. 60-62 et 75-79

WELLISH, Marjorie

« Material Extension in New Sculpture »
Art Magazine, New York, été 1971, p. 24-26

WOLFE, Clair

« Notes on Craig Kauffman »
Artforum, vol. 3 n°5, New York, février 1965, p. 21

WOLLHEIM, Richard

« Minimal Art », *Arts Magazine*, vol. 39, n°4, New York, janvier 1965
Reproduit in BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1968 (reprint 1995)

Collectif

« A Symposium on Pop Art » (Colloque organisé au Museum of Modern Art en décembre 1962)
Arts Magazine, New York, avril 1963, p. 35-45
Reproduit in MADOFF, Steven Henry (ed.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1997, p. 65-81

J. A.

« Young Masters of Understatement »
Art News, New York, mars 1966

ANONYME

« The Homosexual in America »
Time (éditorial), New York, 21 janvier 1966

ANONYME

« Art : The Slice-of-Cake School »
Time, New York, 11 mai 1962

ANONYME

« Art : Something New is Cooking – Jarring Blend of Billboard Pieces »
Life Magazine, New York, 15 juin 1962

ANONYME

« You Bought It. Now Live With It : The Country's Leading Collectors of Pop Art Enthusiastically Fill Their Home With It »
Life Magazine, New York, 16 juillet 1965
Reproduit in SANDLER, Irving, *American Art of the Sixties*, Harper and Row, New York 1988, p. 133-134 ; et in MORGAN, Robert C., *The End of the Art World*, « The Status of Kitsch », Allworth Press, New York 1998, p. 25

ANONYME

« Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States ? »
Life Magazine, New York, 8 août 1949

Articles parus dans des périodiques après 1975

ADAMS, Clinton

« An Informed Energy : Lithography and Tamarind »
Grapheion, Central Europe Gallery and Publishing House, Prague (République Tchèque), printemps 1997
<http://tamarind.unm.edu/adams.html#11>

BAKER, Kenneth

« Andre in Retrospect » (Compte-rendu de la rétrospective Carl Andre à l'Institute of Contemporary Art, Boston)
Art in America, New York, avril 1980, p. 87-95

BOIS, Yve-Alain

« Here to There and Back » (sur Barnett Newman)
Artforum, vol. 40, n°7, New York, mars 2002, p. 105

DAVAL, Jean-Luc

« Et si la sculpture n'était pas ce que l'on croit... »
Artpress, n°101 (Dossier « Sculptures dans la ville »), Paris, mars 1986, p. 28-31

DE DUVE, Thierry

« Performance Here and Now : Minimal Art, a Plea for a New Genre of Theatre »
Open Letter, n°5-6, été 1983, p. 255-256

DE DUVE, Thierry

« Petites réflexions sur la crise de l'art et la *réalité* du design »
Tr@verses n°1, juillet 1996
<http://www2.centrepompidou.fr/traverses/numero1/deduve.htm>

EVANS-CLARK, Ph.

« L'art monumental et son public aux Etats-Unis. Entretien avec Donald Thalacker »
Artpress, n°101 (Dossier « Sculptures dans la ville »), Paris, mars 1986, p. 25-27

FRANCLIN, Catherine

« L'élargissement de la problématique de l'art »
Artpress, n°101 (dossier « Sculptures dans la ville »), Paris, mars 1986, p. 9-15

GADDY, James

« Shadow Boxer »
PRINT Magazine, juillet – août 2007
http://www.printmag.com/design_articles/shadowboxer/tabid/229/Default.aspx

HAPGOOD, Susan

« Reading Art History »
Art in America, New York, juillet 1990, p. 115-122, 181

Kuo, Michelle

« Industrial Revolution. On the History of Fabrication »
Artforum International, New York, vol. 46, n°2, octobre 2007, p. 306-314, 396

MARVEL, Bill

« Sculpture Holds its Message in Calm Restraint » (Compte-rendu de l'exposition Carl Andre, Dallas Museum of Fine Arts)
Dallas Times Herald, 24 juillet 1979, p. 2C- 7

MEYER, James

« Introduction » (à « Pop Art », de Clement Greenberg)
Artforum, New York, octobre 2004, p. 51

O'DOHERTY, Brian

« Inside the White Cube : Notes on the Gallery Space, Part I »
Artforum, vol. 14, n°7, New York, mars 1976

O'DOHERTY, Brian

« Inside the White Cube : Notes on the Gallery Space, Part II »
Artforum, vol. 14, n°8, New York, avril 1976

PACQUEMENT, Alfred

« Richard Serra, le constructeur »
Artpress, n°101 (Dossier « Sculptures dans la ville »), Paris, mars 1986, p. 22-24

SAUNDERS, Wade

« Not Lost, Not Found : Bill Bollinger »
Art in America, vol. 88, n°3, New York, mars 2000, p. 104-117, 143-144

Archives

Classeur « Carl Andre. Book One 1958-73 Sculpture Poems Installations »
Archives Paula Cooper Gallery, New York

Sites web consultés

Archives

CUMMINGS, Paul

« Oral History Interview with Larry Aldrich »

New York, 25 avril – 10 juin 1972

Archives of American Art, cassette n°6, fin de la face 1

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-larry-aldrich-12596#transcript>

KLÜVER, Billy

« Foreword »

E.A.T. – Archive of Published Documents

www.fondation-langlois.org/html/e:page.php?NumPage=306

Musées, Galeries, Fondations

The Chinati Foundation, Marfa (Texas)

<http://www.chinati.org/>

IFAR, International Foundation for Art Research, New York : <http://www.ifar.org/>

The Empire State Plaza Art Collection, Albany (NY)

<https://www3.ogs.state.ny.us/curatorial/artcollection/default.asp>

The Museum of Modern Art, New York : <http://www.moma.org/>

R Gallery, New York (sur Alexander Girard)

http://www.r20thcentury.com/biography_detail.cfm?designer_id=59

The Whitney Museum of American Art, New York : <http://whitney.org/>

Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris (catalogues des collections en ligne)

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Docs.nsf/0/24125893193A8805C1256DA300397E0C?OpenDocument&sessionM=4.2&L=1#>

Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne

<http://st-etienne.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=steti&qs=1>

Editeurs

Gemini G.E.L. : <http://www.nga.gov/gemini/essay.htm>

ULAE : <http://ulae.com/default.aspx>

Entreprises/ Marques déposées

Sur la société Milgo Art Systems (aujourd'hui Milgo Bufkin)

<http://www.milgo-bufkin.com/algorithm/index.html>

Sur la société Treitel-Gratz, Co.

<http://www.gratzindustries.com>

Sur la marque « Sapolin »

<http://www.trademarkia.com/sapolin-70037945.html>

Sur la marque « SculptMetal »

<http://www.pineapplegrove.com/PRODUCTS-Signage-SculptMetal.asp>

Index des termes spécifiques et des noms cités

- ABC Art* 16, 129, 151, 153, 170, 176, 183, 255, 312, 715, 765 (bib.)
- ADAMS, Alice 718
- ADAMS, Clinton 621 (note), 624 (note), 625, 626
- ADAMS GREEN, Samuel 657 (note), 658 (note)
- ADORNO, Theodor W. 8 (table), 31, 37 (note), 38-41, 51, 56, 59, 62, 749 (bib.),
750 (bib.)
- ADRIAN, Dennis 410 (note), 415, 416 (note), 417 (note), 741 (bib.)
- Aetna Silk Screen Products* 453, 456
- AGEE, William C. 311, 340, 341 (note), 346 (note), 730 (bib.)
- AITKEN, Doug 702
- ALBERS, Anni 96, 631
- ALBERS, Josef 337, 436, 570, 626, 631, 646
- ALBRIGHT, Thomas 392, 393 (note), 394 (note), 400, 401, 402
- ALCOLEA, Ramon 544
- ALDRICH, Larry 247, 665, 770 (bib.)
- ALLOWAY, Lawrence 19 (note), 85 (note), 116 (note), 134, 526, 616 (note), 617,
618, 676, 678 (note)
- Amsco Corporation* 635, 645
- ANDRE, Carl 10 (table), 170, 174, 233, 234, 234-254, 254, 264, 271, 279, 319,
368, 369, 721, 722 (note), 723 (bib.), 755 (bib.), 763 (bib.), 767 (bib.),
768 (bib.), 769 (bib.)
- ANDREJEVIC, Milet 300, 354 (note)
- ANDRICH, Roman 544
- ANGELICO, Fra 78
- ANSELMO, Giovanni 19
- ANTREASIAN, Garo 625
- APPLE, Billy 386, 389
- ARAKAWA, Shusaku 371
- D'ARCANGELO, Allan 628
- ARENS, Egmont 81
- ARMSTRONG, Richard 424 (note), 427, 428

ARNESON, Robert 11 (table), 390-405, 405, 409, 437, 724 (bib.), 759 (bib)
Art and Technology 641-642, 704, 706, 707, 709, 710, 711
Art in Architecture Program 656

ARTSCHWAGER, Richard 11 (table), 15, 18, 170, 179, 367, 368, 387, 388, 389,
422-437, 492, 493, 499, 504, 724 (bib.), 726 (bib.), 755 (bib.), 761 (bib.)
Art Workers Coalition 711, 719

Ashton, Dore 172, 173 (note), 476 (note), 477 (note)
Assemblage 16, 25, 53, 123, 133, 228, 256, 421, 422

Atget, Eugene 167

Avery, Milton 88

Babakhanian, Arthur 721

Baer, Jo 176, 721, 177 (note)

Baj, Enrico 167

Baker, Elizabeth C. 262

Ballantine, Peter 344

Barclay, Marion H. 556 (note), 560 (note), 561 (note), 562 (note), 563 (note),
564 (note), 681 (note), 734 (bib.)

Barr, Alfred H. 26, 27, 172

Batchelor, David 338, 339, 340

Battcock, Gregory (bib.) : 732, 734, 742, 748, 755, 756, 759, 765, 766, 768

Bauhaus 29, 65, 67, 87, 89, 96, 121, 179 (note), 185, 186, 202, 233, 337,
436, 593, 648, 706, 743 (bib.), 744 (bib.), 745 (bib.), 752 (bib.)

Bearden, Romare 94

Becker, Howard S. 393, 398 (note), 403 (note), 404, 405

Bell, Larry 11 (table), 118 (note), 131, 219, 220, 246, 371, 372, 390, 421,
437, 438, 439-451, 652, 684, 703, 704 (note), 726-727 (bib.)

Bell, Tiffany 273 (note), 274, 275, 279 (note), 280, 546, 547 (note), 548, 549,
729 (bib.)

Bellamy, Richard 236, 237 (note), 248, 478

Benezra, Neal 391 (note), 392 (note), 394 (note), 395, 396 (note), 397, 402,
403, 404 (note), 405 (note), 724 (bib.)

Bengston, Billy Al 440, 442, 570, 571, 592

Benjamin, Walter 31, 34, 35 (note), 79, 749-750 (bib.)

Benjamin Moore 454
 Bereal, Ed 194, 229, 230
 Berkson, William 151, 755 (bib.)
 Berman, Wallace 229, 230-231
Bernstein Brothers Sheet Metal, Inc. 246, 319, 321-323, 327, 328, 334,
 343 (note), 344, 348, 659, 661, 666, 670, 721
Beryl's Studio 494
 Beuys, Joseph 19, 357
 Birillo, Ben 389
Black Mountain College 208, 436, 752 (bib.)
 Blackburn, Robert 622
 Bladen, Ronald 11 (table), 118 (note), 171, 357, 368, 421 (note), 502, 504,
 523, 531-552, 566, 573, 606, 662, 671, 682, 683, 684, 687, 726-727 (bib.),
 760 (bib.)
 Bochner, Mel 270 (note), 606, 720-721, 755 (bib.)
 Bois, Yve-Alain 507 (note), 521, 523, 768 (bib.)
 Bontecou, Lee 257, 406, 422 (note), 622
Bonwit Teller 459
 Borchardt-Hume, Achim 70, 71, 72 (note), 73 (note), 74 (note), 75 (note), 77 (note),
 78 (note), 737-738 (bib.)
 Bourdon, David 249, 250, 357, 460, 461 (note), 575, 576 (note), 577,
 578 (note), 579 (note), 658, 723 (bib.), 744 (bib.), 755 (bib.)
 Bourgeois, Louise 718
 Bradshaw, David 628
 Brancusi, Constantin 99, 105, 112, 235, 242, 245, 249, 535, 611, 746 (bib.),
 749 (bib.)
 Braque, Georges 33, 49, 109, 111, 291, 390
 Brecht, George 162, 168, 380, 381, 384, 385, 756 (bib.)
 Breer, Robert 487 (note), 671, 700, 706
 Breuer, Marcel 311
Brillo 9 (table), 66, 80-82, 610
 Brown Baker, Richard 200, 350 (note), 416 (note), 421 (note), 739 (bib.)
 Browne, Byron 94
 van Bruggen, Coosje 471 (note), 482 (note), 644 (note), 702, 720 (note),

736 (bib.)

Buonarrotti, Michelangelo 78

Burdick, Charles L. 571

Buren, Daniel 19

Byars, James Lee 168, 708

Cage, John 165, 171, 353, 382 (note), 417, 468, 705 (note), 706, 721

Calder, Alexander 105, 194, 226, 535, 553, 672, 689, 742 (bib.)

CalPolymers 639

Carlson & Co. 635, 659, 689, 701, 702, 711, 717

Caro, Anthony 109, 146, 157, 170, 194, 226, 246, 504

Castelli, Leo 18, 116 (note), 124, 136, 138, 165, 175, 238 (note), 248, 273, 286 (note), 287 (note), 325, 327, 331 (note), 342, 344 (note), 350 (note), 351 (note), 373, 374 (note), 383 (note), 388, 430, 431, 460, 463, 492, 493, 545, 627, 668, 680, 731 (bib.), 754 (bib.), 755 (bib.), 761 (bib.), 766 (bib.)

Castleman, Riva 621 (note), 628 (note), 634, 635, 639 (note), 650, 653 (note), 744 (bib.)

Celant, Germano 483, 497 (note), 736 (bib.)

Céline, Louis-Ferdinand 466, 468

César (Baldaccini) 223

Cézanne, Paul 109, 146, 162, 163 (note), 714, 747 (bib.)

Chamberlain, John 10 (table), 124, 136, 138 (note), 155, 162, 192 (note), 194, 196, 208-226, 226, 227, 228, 257, 406, 412 (note), 446, 563, 565, 633, 652, 653, 654, 708, 727 (bib.), 742 (bib.), 756 (bib.), 764 (bib.)

de Chasseay, Eric 65 (note), 66 (note), 78, 89, 90 (note), 92, 93 (note), 743 (bib.), 751 (bib.)

Chicago, Judy (Gerowitz) 571, 718, 728 (bib.)

Chinati Foundation 179, 261 (note), 265 (note), 280 (note), 329 (note), 345, 729 (bib.), 730 (bib.), 731 (bib.), 770 (bib.)

Christo (Javacheff) 18, 388, 431 (note), 492 (note), 710, 761 (bib.)

Clark, T.J. 64, 93

Claustres, Annie 21, 81 (note), 166 (note), 746 (bib.)

Clements, Geoffrey 492

de Cointet, Guy 444

Colpitt, Frances 21, 263, 319 (note), 365 (note), 449, 509, 512, 513 (note),
523, 553, 559, 565 (note), 596, 600, 601, 666 (note), 669 (note), 675, 678,
702, 708, 709 (note), 751 (bib.), 962 (bib.)

Combine-Artist 230, 231, 232, 370, 371, 373

Combine-painting 19, 133, 146, 183, 228, 229 (note), 230, 289, 580

Compton, Michael 67, 68, 69, 70, 364, 448, 737 (bib.), 743 (bib.)

Conner, Bruce 229, 231, 626

Constructivisme 9 (table), 10 (table), 87, 96, 113, 163, 186, 192, 233, 240,
245 (note), 258, 260, 291, 360, 706

Cooper, Paula 236 (note), 237 (note), 427 (note), 665, 680, 769 (bib.)

Coplans, John 126, 153, 167, 319, 396, 397, 600, 601, 602, 608, 666,
667 (note), 730 (bib.), 732 (bib.), 742 (bib.), 755 (bib.)

Cornell, Joseph 167, 256, 380, 411, 421, 756 (bib.)

Cowles Communications, Inc. 708

Crehan, Hubert 197, 755 (bib.)

Cummings, Paul 665, 725 (bib.), 770 (bib.)

Dada 9 (table), 16, 96, 97, 98, 111, 113, 122, 146, 147, 149, 152, 163,
164, 165, 167, 182, 186, 192, 194, 204, 205, 207, 230, 231, 232, 238, 256,
257, 263, 300, 307, 308, 357, 368, 401, 499, 714, 746 (bib.), 748 (bib.),
767 (bib.)

Daley, Richard J. 519, 520 (note), 529, 530 (note)

Danto, Arthur 582, 750 (bib.)

Daphnis, Nassos 506

Darby Bannard, Walter 244 (note), 246, 300, 355 (note)

Davies, Hugh Marlais 188, 671 (note), 688, 693, 694, 695 (note), 696 (note),
697 (note), 703 (note), 744 (bib.)

Davis, Gene 85

Davis, Ron 440

Davis, Stuart 87, 88, 109, 174, 176

Debord, Guy 143, 750 (bib.)

De Forest, Roy 398

Degas, Edgar 133

Delfiner, Judith 164, 165, 230 (note), 746 (bib.)

De Maria, Walter 662, 722 (note)

Demuth, Charles 175, 176, 177

Deskey, Donald 660

De Staebler, Stephen 393

De Stijl 29, 96, 121, 122 (note), 186, 593

Deyab, Larry 544, 545, 549

Dia Foundation 215 (note), 283

Dine, Jim 120 (note), 126 (note), 138, 139, 140, 142, 150 (note),
153 (note), 161, 168, 257, 371, 379 (note), 399 (note), 466, 468, 490, 622,
623, 628, 756 (bib.), 767 (bib.)

Disney 89, 90, 642 (note), 707

Di Suvero, Mark 10 (table), 194, 196, 205-208, 225, 226, 227, 327, 551,
559, 563, 565, 566, 633, 658, 672, 728 (bib.), 746 (bib.), 760 (bib.)

Donadio, Emmie 198, 199, 227, 738 (bib.), 739 (bib.)

Dondero, George 43, 44, 749 (bib.)

Douanier Rousseau 174

Dove, Arthur 167

Dubuffet, Jean 411, 466, 627

Duchamp, Marcel 16, 96, 124, 127, 128, 129, 133, 164, 165, 166, 167, 170,
171, 176, 182, 192, 197, 249, 257, 262, 350, 352, 356, 371, 375, 379, 389,
402, 411, 421, 477, 497, 499, 577, 591, 611, 612, 714, 751 (bib.), 756 (bib.)

Duchamp-Villon, Raymond 688, 689

Dunham, Carroll 623

Durkee, Stephen 142

Dwan, Virginia 214, 251, 362, 363, 439, 490 (note), 756 (bib.)

Eames, Charles & Ray 29, 491

E.A.T. (Experiments in Art and Technology) 232, 704, 705, 706, 711, 761 (bib),
770 (bib.)

Eccentric Abstraction 76, 373, 718, 763 (bib.)

École de New York 16, 77, 80, 148, 178, 182, 184, 187, 191, 470, 474, 622,
714, 754 (bib.), 755 (bib.)

École de Paris 48, 50, 58, 757 (bib.)

Escobar, Marisol 138 (note), 161, 375 (note), 622, 671, 679, 682, 742 (bib.)

Esman, Rosa 627, 628

Evans, Walker 167, 333

Everett, Roxanne 671, 673, 679, 680, 698, 700

Expressionnisme Abstrait 16, 18, 21, 23, 46, 50 53, 59, 64, 84, 85, 87, 107,
114, 127, 129, 134, 137, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 158, 161, 162,
163, 164, 175, 178, 180, 182, 184, 191, 193, 210, 224, 225, 244, 349, 380,
393, 398, 403, 414, 440, 450, 458, 466, 474, 531, 534, 535, 553, 570, 578,
591, 624, 694, 714, 752 (bib.), 754 (bib.)

Factory 11 (table), 422, 438, 443, 450, 452, 454-460, 460, 461,
462, 571

Felsen, Sidney B. 630, 637 (note)

Ferber, Herbert 193, 194, 501

Ferren, John 87

Ferrier, Jean-Louis 581, 582, 740 (bib.)

Ferus Gallery 442, 463, 591

Finch, Christopher 118, 119, 745 (bib.)

Finish Fetish 11 (table), 150, 413, 414, 420, 422, 442, 571, 592, 714

Fine, Ruth E. 621 (note), 627 (note), 630 (note), 631 (note), 634, 635,
636 (note)

Fineberg, Jonathan 396, 397 (note), 403 (note), 724 (bib.)

Fischer, John 67, 68, 71, 79, 756 (bib.)

Flanagan, Barry 19

Flatley, Jonathan 314, 315 (note), 745 (bib.)

Flavin, Dan 10 (table), 19, 162, 168, 171, 233, 234, 254-283, 289, 295,
300, 326, 357, 361, 368, 369, 499, 504, 505, 534, 670, 721, 728-730 (bib.),
762 (bib.), 763 (bib.), 765 (bib.)

Flavin, Sonja 256, 257, 265, 268, 271, 273, 280, 329 (note)

Fluxus 18, 168, 230, 355, 370, 380 (note), 381, 384, 385, 386 (note),
499

Follett, Jean 168, 193, 194, 197

Forakis, Peter 501, 503, 504, 658, 662, 664, 692

Formica 267, 268, 269, 387, 423 (note), 427, 428, 429, 432, 433, 434,
435, 436, 492, 493, 581, 583, 584 (note)

Fortune 56, 88, 90, 92

Four Seasons 67, 68, 69, 70, 71, 73, 78, 660
 Frank, Robert 134, 729 (bib.)
 Frankenthaler, Helen 283, 505, 622, 623, 646 (note), 647 (note), 743 (bib.)
 Frampton, Hollis 234, 235, 236, 237 (note), 238 (note), 239, 240, 254,
 723 (bib.)
 Francis, Sam 622, 626, 631
 Freedman, Doris C. 545 (note), 657
 Fried, Michael 100, 106, 109, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 136,
 138, 151, 155, 157, 166, 167, 173, 300, 302, 312, 359, 509, 520,
 752 (bib.), 756 (bib.)
 Friedman, Martin 118 (note), 188, 684, 686, 738 (bib.), 745 (bib.)
Front Populaire 32, 48, 52
 Frumkin, Allan 138, 407, 410, 411 (note)
F.S.A. (Farm Security Administration) 175
Futurisme 185, 706

Gablik, Suzi 19, 20 (note), 116, 743 (bib.)
 Gabo, Naum 98, 593, 594
 Gainsbourg, Serge 85
Gallaher Brothers 518
Garrett Corporation 708
 Geldzahler, Henry 116 (note), 176 (note), 246
 Gemini G.E.L. 12 (table), 232, 343, 489, 621, 627, 628 (note), 630-655,
 701, 702, 707, 717, 743 (bib.), 744 (bib.), 745 (bib.), 770 (bib.)
General Motors 339
 Giacometti, Alberto 96 (note), 98 (note), 99 (note), 102, 103, 105, 112,
 758 (bib.)
 Gigliotti, Davidson 578, 579 (note), 733 (bib.)
 Ginnever, Chuck 664, 742 (bib.)
 Girard, Alexander 26, 770 (bib.)
 Giza, Eddie 674, 698
 Glaser, Bruce 255, 260, 314, 332 (note), 368 (note), 729 (bib.), 732 (bib.)
 Glaser, Milton 721
 Glueck, Grace 313

Goerz, Jim	645
Goldston, Bill	623
Goldwater, Robert	74, 572
Gonzalez, Julio	104, 105, 108, 111, 112, 194, 195, 226, 227, 694, 697
<i>Good Design</i>	8 (table), 25-30, 491 (note), 715, 747 (bib.)
Goode, Joe	120 (note), 126 (note), 153 (note), 255, 379 (note), 633
Goossen, Eugene C.	116 (note), 172, 173, 734 (bib.), 742 (bib.)
Gorky, Arshile	49, 50, 87, 88, 710
Gottlieb, Adolph	50, 88, 89
Graham, Dan	577, 721
<i>Grande Société</i>	193
Gray, Camilla	96, 233, 245 (note), 260, 752 (bib.)
Green, Eleanor	682, 683
<i>Green Gallery</i>	10 (table), 138, 166, 175, 205, 240, 246, 259 (note), 262 (note), 267, 271, 272, 273, 289, 293, 296, 297 (note), 299-303 (expositions Judd), 304, 315, 316, 317, 319, 333, 336, 343, 354, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 478, 479, 489, 505, 531, 756 (bib.), 763 (bib.), 764 (bib.), 765 (bib.)
Greenberg, Clement	8 (table), 9 (table), 16, 21, 23, 25-63, 65, 86, 87, 88, 90, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 122, 123, 124, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 157, 158, 166, 178, 180, 193, 194, 227, 245, 246, 312, 360, 503, 505, 506, 509, 510, 515, 519, 520, 568, 714, 715, 742 (bib.), 747 (bib.), 748 (bib.), 751 (bib.), 752 (bib.), 757-759 (bib.), 769 (bib.)
Grinstein, Stanley	630
Grooms, Red	371, 466, 468, 469
Gropius, Walter	535
Grosman, Tatyana	622, 623
Grosvenor, Robert	118 (note), 176, 177 (note), 501, 503, 504, 536, 537, 551, 566, 573, 658, 664, 665, 671, 684, 687, 729 (bib.)
<i>Guerre du Vietnam</i>	57, 412, 710, 711 (note), 719 (note), 751 (bib.)
Guilbaut, Serge	16, 41, 42, 43 (note), 49, 87 (note), 88, 89, 91 (note), 92 (note), 93 (note), 94 (note), 95 (note), 752 (bib.)
Guston, Philip	148, 396, 506, 633

Haftmann, Werner	68, 71, 72 (note)
<i>Harley-Davidson</i>	326, 339, 570, 661 (note), 662
<i>Harper's Bazaar</i>	88, 89, 92, 93
Harrison Cone, Jane	313, 759 (bib.)
Harvey, James V.	9 (table), 80-82, 86
Haskell, Barbara	353 (note), 448, 488, 489 (note), 726 (bib.), 735 (bib.)
Hay, Alex	18 (note), 19, 388, 431 (note), 492 (note), 705 (note), 706, 761 (bib.)
Hayter, Stanley William	624
Heath, Edith	392
Heckscher, August	56, 58, 655, 742 (bib.), 745 (bib.)
Heizer, Michael	19, 633, 662, 722 (note)
Held, Al	283, 531, 534, 682
Herms, George	194, 229, 230
Hess, Thomas B.	84, 521, 542, 735 (bib.)
Hesse, Eva	19, 363 (note), 628, 718, 721
Higgins, Dick	207, 406, 412 (note), 742 (bib.)
<i>Highbrow</i>	25 (note), 30 (note), 52, 54 (note), 60 763 (bib.)
Hinman, Charles	246, 371, 372
Hofmann, Hans	50, 65, 505
Holt, Nancy	718
Holty, Carl	94, 95, 758 (bib.)
Hooten, Bruce	305, 306 (note), 732 (bib.)
Hopper, Edward	176, 305, 306
Hopps, Walter	126 (note), 153, 167, 396, 406, 412, 420, 514 (note), 516, 518, 591, 739 (bib.), 742 (bib.), 755 (bib.)
Horkheimer, Max	31, 37, 38, 39, 51, 56, 750 (bib.)
<i>Hudson Institute</i>	708
Hudson, Robert	118 (note), 398, 684
Huebler, Douglas	720
Hughes, Robert	313, 760 (bib.)
Hunt, Richard	194, 195, 266
Hunter, Sam	687, 693

Indiana, Robert 134, 135, 138, 142, 161, 168, 211 (note), 578, 627 (note),
662, 664, 671

Inman, Mary 389

Insley, Will 246

Ionic Research 441

Irwin, Robert 371, 372, 440, 442, 541 (note), 703, 704, 708

Ives, Norman 371

Jacobi, Fritz 533 (note), 535 (note), 536, 538 (note), 540 (note),
544 (note), 547, 550 (note), 687 (note), 727 (bib.)

Jacobsen, Arne 29

Janis, Sidney 72, 96, 152, 153, 175, 371, 458, 482, 486, 487, 490, 491,
492, 494, 497, 735 (bib.), 742 (bib.), 760 (bib.)

Jensen, Alfred 626, 721

Jensen, Bill 544, 623

John East Iron Works 556

Johns, Jasper 11 (table), 76, 122, 135, 138 (note), 144, 148, 155,
156 (note), 161, 165, 168, 229, 233 (note), 254, 257, 295, 351, 352 (note),
357 (note), 370, 371, 372 (note), 373-379, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389,
390, 395, 396 (note), 399, 401, 402, 427, 461, 467, 480 (note), 498, 499,
572 (note), 622, 623, 631, 635, 644, 645, 646, 647 (note), 729 (bib.),
743 (bib.), 766 (bib.)

Johnson, Ellen H. 151, 760

Johnson, Lyndon B. 56, 58, 657

Johnson, Philip 66, 67, 69, 70, 73, 229 (note), 330 (note), 660

Jones, Caroline A. 21, 32, 36 (note), 40 (note), 44, 184, 186 (note), 455,
458 (note), 459, 460 (note), 480 (note), 569 (note), 572, 747 (bib.), 752 (bib.)

Judd, Donald 10 (table), 18, 19, 29, 76, 116, 118, 130, 131, 132, 150,
162, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 179, 205, 206, 207, 213, 217, 218, 224,
225, 233, 234, 246, 247, 263, 265, 277, 283-349, 356, 357, 358, 359, 360,
361, 368, 369, 388, 389, 407, 421, 431, 432, 443, 467, 492, 493, 499, 504,
505, 511, 512, 513, 514, 519, 520, 534, 535, 536, 538, 540, 545, 559, 562,
563, 565, 570, 604, 606, 607, 633, 652, 654, 659, 661, 662, 664, 666, 668,
669, 670, 671, 684, 687, 694, 710, 720, 721, 730-732 (bib.), 744 (bib.),

746 (bib.), 748 (bib.), 754 (bib.), 756 (bib.), 759 (bib.), 760 (bib.),
760-761 (bib.), 762 (bib.), 764 (bib.), 765 (bib.)

Judd, Roy Clarence 316, 317, 320, 326, 606 (note)

Judson Gallery 262 (note), 467, 468, 470

Junk Sculpture 10 (table), 16, 146, 181, 183, 191, 192, 194, 195, 208,
213, 373, 501, 714, 715

Kadishman, Menashe 671, 692

Kahnweiler, Daniel-Henri 109

Kaiser Steel Corporation 707

Kaltenbach, Stephen 628

Kant, Emmanuel 31

Kaprow, Allan 74, 135, 193, 194, 229, 231, 371, 380, 381,
382 (note), 385, 386 (note), 466, 468, 469, 740 (bib.), 761 (bib.)

Kauffman, Craig 12 (table), 440, 442, 574, 578, 590-605, 659, 684,
732 (bib.), 767 (bib.)

Kaufmann, Edgar Jr. 27-28

Keim Precision Mirrors 441

Kelly, Ellsworth 118 (note), 168, 355 (note), 506, 507 (note), 512,
562, 563, 566, 652, 654-655, 671, 675, 680, 684, 687, 693, 697, 702, 710,
732-733 (bib.)

Kennedy, John Fitzgerald 15, 56, 58, 319

Kenny, Brian 580 (note), 584, 585 (note)

Kerouac, Jack 134, 729 (bib.)

Keyser, Frank 586, 587

Kienholz, Edward 19, 138 (note), 167, 229, 230, 231, 396, 633, 649,
651

King, Philip 170

Kipp, Lyman 664, 692, 742 (bib.)

Kitsch 8 (table), 9 (table), 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 44, 50, 52, 53, 59, 60, 64, 85, 86, 87, 95, 98, 103, 105, 108, 109, 122,
135, 138, 140, 144, 145, 150, 156, 187, 227, 255, 257, 258, 369, 435, 714,
757 (bib.), 768 (bib.)

Kline, Franz 50, 148, 175, 192, 207, 208, 210, 225 (note)

Klüver, Billy 232, 461, 462, 704, 705 (note), 761 (bib.), 770 (bib.)

Knickerbocker Machine & Foundry, Inc. 585, 589 (note), 629
 Knoll, Florence 29
 de Kooning, Willem 50, 79, 88, 147, 148, 192, 210, 218, 225 (note), 633
 Koons, Jeff 435, 702, 711
 Kootz, Samuel 87, 93, 94
 Kosuth, Joseph 19
 Kozloff, Max 121, 122, 123, 138, 139, 140, 156, 174, 175, 406, 408,
 409 (note), 411 (note), 414 (note), 417, 418, 419 (note), 420, 421, 741 (bib.),
 742 (bib.), 761 (bib.)
 Kramer, Hilton 140, 150, 178, 304, 305, 709, 761-762 (bib.)
 Krausher, Leon 162, 163 (note)
 Krauss, Rosalind 59, 60, 97, 99, 209 (note), 306, 352, 353, 734 (bib.),
 752-753 (bib.), 762 (bib.)
 Kricke Norbert 689
Krofft Enterprises 635, 641 (note), 642, 707
 Kron, Joan 612
 Kuehn, Gary 718
 Kuo, Michelle 21, 525, 594 (note), 659, 660 (note), 661, 662 (note),
 663 (note), 665 (note), 670, 671 (note), 711, 769 (bib.)
 Kusama, Yayoi 162, 300, 355 (note)
 Kuspit, Donald B. 151, 729 (bib.), 762 (bib.)

Laing, Gerald 607, 614, 615, 616, 617 (note), 618, 733 (bib.), 754 (bib.)
L.A. Look 150, 422, 440, 442, 590, 592
La Paloma 635, 701
 Lambert, Phyllis 70
 Langsner, Jules 119, 120, 121, 762 (bib.)
 Lassaw, Ibram 193, 194, 205 (note), 501
 Lawson, Thomas 495, 736 (bib.), 737 (bib.)
 Lebensztein, Jean-Claude 109, 747 (bib.)
 Lee, Ann 179
 Leen, Nina 521
 Léger, Fernand 49, 88, 92, 174, 177, 199, 285, 648
 Leider, Philip 172, 173, 263, 450, 451, 504, 762 (bib.)

Leino, Lily 54, 55 (note), 759 (bib.)

Levine, Les 12 (table), 574, 574-580, 580, 604, 607, 706, 733 (bib.),
742 (bib.), 755 (bib.), 760 (bib.)

Levine, Marilyn 400

LeWitt, Sol 19, 170, 263, 264 (note), 356, 368, 512, 536, 538, 566,
661, 662, 720, 721, 722 (note)

Lichtenstein, Roy 19, 84, 119, 120 (note), 125, 126 (note), 135, 138, 142,
151, 153 (note), 161, 162, 168, 384, 389, 390, 399, 402, 534, 604, 628, 631,
635, 646 (note), 647, 648, 662, 671, 710, 733 (bib.), 743 (bib.), 755 (bib.)

Liberman, Alexander 93, 168, 557, 570, 572, 659, 660, 742 (bib.)

Life Magazine 17, 56, 90, 91, 149, 162, 163 (note), 521, 575, 576 (note),
577 (note), 578 (note), 579 (note), 618, 755 (bib.), 768 (bib.)

Lincoln Viner, Frank 718

Lindsley, Carol 600, 601, 602, 762 (bib.)

Lippard, Lucy R. 76, 174, 248 (note), 249, 250, 260 (note), 262, 313,
314 (note), 328 (note), 332 (note), 357, 360 (note), 368 (note), 527, 536, 718,
720, 728 (bib.), 732 (bib.), 742 (bib.), 745 (bib.), 753 (bib.), 762-763 (bib.)

Lippincott, Donald 522, 527, 530, 562, 671, 673, 674, 675, 677, 678, 679,
680, 681 (note), 688, 692, 698, 699, 700, 745 (bib.)

Lippincott, Inc. 13 (table), 363, 519 (note), 527, 528 (note), 550, 551,
560 (note), 561, 563 (note), 564 (note), 643, 660, 664, 671-700, 701, 702,
703, 717

Lippincott, Jonathan 526 (note), 529 (note), 657 (note), 668 (note), 671 (note),
672, 673, 674, 676 (note), 678, 680 (note), 684 (note), 688 (note) 695 (note),
748 (bib.), 753 (bib.)

Lipton, Seymour 193, 195, 501

Lissitsky, El 98, 259, 535

Livingston, Jane 706

Livingstone, Marco 382 (note), 383 (note), 581 (note), 582 (note), 740 (bib.),
741 (bib.), 753 (bib.)

Lobell, John 664, 763 (bib.)

Loewy, Raymond 81, 660

Lolita 135

Long, Richard 19

Loran, Erle	151, 763 (bib.)
Louis, Morris	85, 146, 167, 173, 271, 505, 506
<i>Lowbrow</i>	30 (note), 55 (note), 60, 763 (bib.)
Lowengrund, Margaret	621
Lozingot, Serge	627, 633
Luginbühl, Bernhard	689
Luce, Henry	56
Lucie-Smith, Edward	54, 728 (bib.), 759 (bib.)
<i>Lucky Strikes</i>	219
Lynes, Russell	30, 763 (bib.)
Macdonald, Dwight	30, 40, 43, 763 (bib.)
<i>Macy's</i>	87, 276, 277
Magar, Anthony	501, 658
Magritte, René	401, 421, 428
Malanga, Gerard	454 (note), 455, 462
Malevitch, Kasimir	171, 172, 176, 258, 259
Malraux, André	57
Mangold, Robert	570, 721
Man Ray (Emmanuel Rudnitsky, aka)	167, 401, 631
Mansourov, Pavel	259
van der Marck, Jan	20 (note), 529 (note), 530
Marcks, Gerhard	102
Marden, Brice	427, 570, 571
Marfa	179, 225, 261 (note), 265 (note), 284 (note), 285 (note), 286 (note), 287 (note), 289 (note), 290 (note), 294 (note), 298 (note), 299 (note), 300 (note), 306 (note), 309 (note), 311 (note), 316 (note), 318 (note), 321 (note), 322 (note), 325 (note), 329 (note), 330 (note), 331 (note), 335 (note), 336 (note), 338, 341 (note), 345, 348, 349 (note), 422 (note), 730 (bib.), 731 (bib.), 770 (bib.)
Marini, Marino	102, 103
Martin, Agnes	512
Martin, Know	534
Marvel, Bill	242, 243 (note), 764 (bib.), 769 (bib.)

Marzona, Egidio 533 (note), 534 (note), 535, 536 (note), 537 (note),
538 (note), 540 (note), 541 (note), 544, 547 (note), 549 (note), 550 (note),
687 (note), 727 (bib.)

Mason, John 390, 396

Matisse, Henri 48, 65, 78 (note), 580, 591, 751 (bib.)

Max's Kansas City Bar 577

McCarthy, Joseph 41, 43, 44, 185

McCracken, John 318, 438, 440, 442, 571, 602, 604, 607, 702, 703 (note)

McDevitt, Jan 424 (note), 425 (note), 426 (note), 427, 429, 430 (note),
431 (note), 432, 433 (note), 725 (bib.)

McDonald, Robert 590, 591, 598, 732 (bib.)

McElroy, Robert R. 480, 491

McIver, Loren 87

Meadmore, Clement 551, 561, 563, 566, 662, 671, 679, 684, 687, 692, 693,
696, 697

Melchert, Jim 393, 398, 399 (note)

Mellor, David Allan 614, 617 (note), 733 (bib.)

Mellow, James R. 311, 312 (note), 764 (bib.)

de Menil, John & Dominique 76

Merchandise Mart 27, 28

Meyer, James 21, 29, 30, 144, 145, 146, 148 (note), 168, 139, 172,
173 (note), 174 (note), 245, 246, 253, 256 (note), 257, 272 (note), 285 (note),
300, 301, 302 (note), 304, 305 (note), 306 (note), 310, 314 (note), 326 (note),
327 (note), 354 (note), 355 (note), 356 (note), 357, 358, 359, 360 (note), 361,
503 (note), 505, 506 (note), 507 (note), 508 (note), 509 (note), 512 (note),
514 (note), 714 (note), 721 (note), 746 (bib.), 753 (bib.), 758 (bib.), 769 (bib.)

Michaud, Eric 62, 63, 79, 83, 738 (bib.), 753 (bib.)

Middlebrow 8 (table), 30 (note), 34, 38, 39, 44, 50, 51, 52, 54,
55 (note), 56-58, 59, 60, 63, 145, 763 (bib.)

Mid-Island Sign Company 584, 585 (note), 604

Mike Smith Studio 701, 702

Milgo Art Systems 663, 665, 693 (note), 700, 701, 702, 717, 770 (bib.)

Milgo Industrial 13 (table), 659, 663-665, 689

Milkowski, Antoni 244, 742 (bib.)

Miller, Larry	382 (note), 384, 385 (note), 386 (note), 740 (bib.)
Mills, Paul	396
<i>Minimal Art</i>	8 (table), 16, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 29, 30, 52, 54, 55, 59, 63, 76, 86, 96, 106, 107, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 127, 128, 129, 132, 144, 149, 150, 154, 157, 158, 162, 163, 167, 168, 170 172, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 188, 228, 304, 308, 312, 373, 422, 436, 499, 502, 503, 504, 505, 506, 534, 536, 537, 573, 606, 714, 715, 718, 732 (bib.), 734 (bib.), 742 (bib.), 745 (bib.), 748 (bib.), 751 (bib.), 755 (bib.), 756 (bib.), 759 (bib.), 762 (bib.), 765 (bib.), 766 (bib.), 768 (bib.), 769 (bib.)
<i>Modern Art Foundry</i>	521, 522, 557 (note), 560 (note)
Moholy-Nagy, Laszlo	96, 167, 172, 530, 593, 594, 618, 747 (bib.), 752 (bib.)
Mondrian, Piet	88, 92, 98, 126, 153, 281
de Montaigne, Michel	120
Monte, James	407, 408 (note)
Moore, Henry	102, 103, 105, 600, 694
Morley, Malcolm	19
Morris, Robert	10 (table), 19, 117 (note), 118, 130, 162, 168, 170, 171, 176, 177 (note), 213, 233, 234, 246, 247, 300, 304 (note), 312, 314 (note), 327 (note), 349-367, 421 (note), 499, 504, 505, 508, 511, 512, 534, 535, 538, 540, 542, 563, 565, 607, 662, 664, 669, 671, 679, 684, 687, 692, 694, 710, 733-734 (bib.), 746 (bib.), 755 (bib.), 761 (bib.), 767 (bib.)
Moses, Robert	206, 467, 667
Motherwell, Robert	50, 96, 182, 256, 283, 506, 622, 624, 646 (note), 647 (note), 743 (bib.), 748 (bib.), 758 (bib.)
Murphy, Gerald	109, 176, 177
Murray, Elizabeth	623
Murray, Robert	11 (table), 118 (note), 246, 247, 449, 501, 503, 520, 522, 526, 527, 528, 529, 551, 553, 565, 566, 626, 660, 671, 675, 679, 680, 681, 682, 684, 687, 692, 693, 694, 696, 697, 726 (bib.), 734 (bib.), 742 (bib.), 763 (bib.)
Myers, Forrest	501, 503, 504, 658, 662, 664, 671, 687, 688, 706, 742 (bib.)
Nadelman, Elie	411, 412 (note)
Name-Linich, Billy	462, 703

Namuth, Hans	184
<i>N.A.S.A. (National Aeronautics and Space Administration)</i>	462
<i>National Endowment for the Arts</i>	57, 58, 622, 657, 681
<i>National Endowment for the Humanities</i>	57
<i>National Foundation for the Arts and Humanities</i>	57
Nauman, Bruce	577, 628, 633, 718
Nelson, Georges	29
<i>Neo-Dada</i>	10 (table), 16, 18, 122, 123, 138, 150, 158, 163, 165, 166, 167, 181-184, 187, 190, 192, 193, 194, 204, 205, 210, 211, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 233, 234, 249, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 262, 263, 293, 295, 303, 304, 308, 309, 314, 353, 354, 356, 357, 358, 367, 368, 370, 401, 416, 421, 472, 499, 582, 715, 716
Neri, Manuel	396
Nevelson, Louise	257, 572 (note), 626, 671, 680, 687, 693, 696, 699, 742 (bib.), 756 (bib.)
Newman, Barnett	9 (table), 11 (table), 50 51, 66, 77, 83-86, 86, 168, 207, 288, 345, 502, 506, 507, 509, 512, 519-530, 551, 554, 557, 559, 562, 563, 565, 566, 622, 661, 662, 671, 676-678, 680, 682, 683, 684, 687, 692, 735 (bib.), 742 (bib.), 746 (bib.), 751 (bib.), 754 (bib.), 755 (bib.), 768 (bib.)
Newman, James	420
<i>New Realism (ou New Realists)</i>	18, 117, 119, 134, 152, 192, 458, 490, 491, 714, 742 (bib.), 767 (bib.)
<i>Nippon Marine Company</i>	517
Noguchi, Isamu	535, 553, 662, 672
Noland, Kenneth	85, 131, 146, 167, 173, 505, 506, 508 (note), 570
<i>Nouvelle Frontière</i>	15, 319
<i>Novelty Art</i>	25, 54, 150
Novros, David	570, 571
<i>Object-Makers</i>	10 (table), 11 (table), 118 (note), 168 (note), 233, 369, 371-373, 424 (note), 4225 (note), 429 (note), 430 (note), 431 (note), 433 (note), 437, 438, 443, 447, 498-500, 725 (bib.)
O'Brian, John	51, 52, 747 (bib.), 757-759 (bib.)
O'Doherty, Brian	303, 381, 382 (note), 764 (bib.), 769 (bib.)

O'Hara, Frank 374, 622

O'Keefe, Georgia 175, 177

Oldenburg, Claes 11 (table), 116, 123, 124, 135, 136, 138, 151, 155, 161, 162, 166, 229, 230, 232, 240, 257, 317, 367, 370, 371, 384, 385, 389, 401, 402, 403, 428, 431, 432, 435, 438, 443, 458, 465-498, 498, 499, 529, 562, 587, 604, 605, 607, 614, 620, 628, 629, 635, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 663, 664, 671, 680, 687, 692, 693, 696, 700, 702, 707, 710, 720, 725 (bib.), 735-737 (bib.), 742 (bib.), 755 (bib.), 756 (bib.), 760 (bib.)

Oldenburg, Pat (Muschinski) 317, 466, 467

Olitski, Jules 122, 123 (note), 131, 146, 167, 568

Ono, Yoko 355

Op'Art 19, 53, 149

Oppenheim, Meret 401

Otéro, José 323

Outterbridge, John 229, 230

Ozenfant, Amédée 18, 96, 424

Paik, Nan June 576

Paolozzi, Eduardo 167

Park Place 501, 503, 551, 657, 664, 679

Parti Communiste 32, 42, 56

Partisan Review 26 (note), 30 (note), 40, 43, 45 (note), 48 (note), 49 (note), 55, 88, 92, 97 (note), 99, 140, 141 (note), 520 (note), 568 (note), 757 (bib.), 758 (bib.), 763 (bib.), 765 (bib.), 766 (bib.)

Perreault, John 311, 764 (bib.)

Perriand, Charlotte 424

Petry, Michael 15, 753 (bib.)

Phillips, Peter 607, 614-619, 626, 733 (bib.)

Picasso, Pablo 48, 49, 65, 92, 104, 108, 109, 111, 112, 113 (note), 194, 195, 291, 390, 392, 469, 499, 523, 624, 689, 694

Plagens, Peter 398, 399, 401, 442, 448, 449, 709, 710, 711, 753 (bib.)

Planet Plastics 594, 689

Polk Smith, Leon 626

Pollock, Jackson 21, 49, 50, 64 (note), 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94 (note),

101, 105, 106, 184, 207, 211, 228, 288, 396, 466, 521, 554, 568, 570, 571,
624, 714, 758 (bib.), 761 (bib.), 768 (bib.)

Pontus-Hulten, Karl Gunnar 462, 705

Poons, Larry 300, 355 (note), 534

Pop Art 9 (table), 16, 17, 18, 19, 20, 25, 30, 53, 54, 59, 63, 76, 81,
82, 84, 85, 86, 96, 106, 107, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 126, 129,
132, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144-149, 149, 150, 151,
154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 174, 175, 176,
177, 178, 180, 181, 183, 184, 188, 192, 210, 228, 230, 236, 263, 304, 373,
385, 386, 388, 389, 390, 394, 399, 400, 401, 402, 403, 417, 418, 422, 436,
451, 478, 504, 571, 578, 582, 606, 618, 628, 714, 715, 718, 743 (bib.),
748 (bib.), 751 (bib.), 753 (bib.), 755 (bib.), 756 (bib.), 758 (bib.), 762 (bib.),
763 (bib.), 766 (bib.), 768 (bib.), 769 (bib.)

Porter, Fairfield 201, 202 (note), 203 (note), 204 (note)

Post-Painterly Abstraction 16, 19, 506

Potts, Don 710, 718

Précisionnisme 9 (table), 175, 176-178

Price, Kenneth 292 (note), 390, 406, 412 (note), 476 (note), 592, 626,
742 (bib.), 756 (bib.)

Prieto, Anthony 390, 392, 393, 394

Primary Structures 19, 53, 76, 151, 157, 170, 172, 249, 312, 334 (note), 358,
362, 504, 515, 534, 535 (note), 549, 572, 718, 742 (bib.), 755 (bib.)

Quant, Mary 53

Raetz, Markus 19

Rand Corporation 708

Randell, Richard 684

Ratliff, Marc 467

Rauschenberg, Robert 19, 76, 127, 133, 135, 138 (note), 142, 151, 155,
156 (note), 161, 162, 167, 168, 170, 193, 194, 206, 218, 229, 230, 232,
233 (note), 254, 256, 289, 380, 382 (note), 387, 393 (note), 401, 402, 417,
461, 467, 480 (note), 580, 622, 623, 631, 632, 645 (note), 646 (note),
647 (note), 649, 650662, 704, 705 (note), 706, 710, 737 (bib.), 743 (bib.),

	756 (bib.)
Ray, Charles	702
Raynor, Vivien	133, 134 (note)
<i>Ready-made</i>	9 (table), 10 (table), 98, 106, 108, 114, 124, 127, 163, 165, 166, 167, 176, 186, 187, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 208, 210, 211, 223, 226, 227, 228, 231, 233, 238, 243, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 256 (note), 258, 262, 263, 288, 289, 293, 295, 314, 329, 338 (note), 361, 368, 369, 370, 373, 374 (note), 379, 380, 383, 386 (note), 387, 389, 402, 423, 420, 436, 453, 456, 482, 497, 499, 507, 521, 522, 565, 582, 584, 585, 611, 612, 613, 649, 652, 716
Reid, Norman	75
Reinhardt, Ad	127, 128, 129, 154, 168, 170, 506, 507, 509
Rice, Dan	69
Rice Pereira, Irene	87
Rich, Sarah K.	83, 84, 85 (note), 86 (note)
Riley, Bridget	616
de Rivera, José	689
Rivers, Larry	135, 138 (note), 161, 209, 622
Rochlitz, Rainer	34, 749 (bib.)
Rodia, Simon	396
Rodin, Auguste	99, 100 (note), 379, 489, 546, 752 (bib.)
Rodtchenko, Alexandr	337, 427
Rooks, Michael	409, 410 (note), 411, 413 (note), 415 (note), 416 (note), 417 (note), 419, 421, 422 (note), 741 (bib.)
Rosati, James	551, 563, 566, 671, 675, 679, 684, 687, 691, 692, 693, 696, 697, 699
Rose, Barbara	61, 63, 118 (note), 129, 130 (note), 151, 153, 154, 155, 170, 171, 176, 177, 178, 188, 210, 246, 247, 252, 255, 261, 262, 290 (note), 304, 310, 313, 314 (note), 327 (note), 466 (note), 467 (note), 468 (note), 469 (note), 470 (note), 471 (note), 472, 474 (note), 475 (note), 478, 489, 490, 493, 494 (note), 558, 559, 593, 604 (note), 664, 684, 685 (note), 688, 689, 690, 691, 692, 693, 696, 727 (bib.), 746 (bib.)
Rosen, Nancy	688
Rosenberg, Harold	48, 151, 159, 307, 308, 748 (bib.), 753 (bib.),

765-766 (bib.)

Rosenblum, Robert 61, 116 (note), 150, 159, 160, 161, 162, 165, 270, 275,
749 (bib.), 766 (bib.)

Rosenquist, James 19, 116, 135, 138, 139, 142, 150 (note), 161, 389, 459,
490, 622, 623, 633, 710, 767 (bib.)

Rosenthal, Bernard 664, 691, 692, 742 (bib.)

Rosenthal, Nan 521, 522, 735 (bib.)

Rosenthal, Tony 671, 679, 682, 684, 687, 692

Rothenberg, Susan 623

Rothko, Mark 8 (table), 50, 51, 66, 66-80, 80, 83, 86, 88, 207, 288, 345,
346 (note), 512, 519 (note), 521, 554, 737-738 (bib.), 751 (bib.), 756 (bib.)

Rothko, Mell 69

Rousseau, Jean-Jacques 120

Rubin, William 61, 505, 508 (note)

Ruscha, Ed 120 (note), 126 (note), 153 (note), 626, 633

Ruskin, Mickey 218, 577

Russel, John 20 (note), 116, 743 (bib.)

Ryman, Robert 570

Saarinen, Eero 29, 689

Salomon, Alan R. 140, 156, 766 (bib.)

Samaras, Lucas 229, 300, 355 (note), 356 (note), 466, 671, 687, 693, 697,
702, 703 (note), 756 (bib.)

Sandler, Irving 10 (table), 87 (note), 116 (note), 140, 141 (note), 150,
156 (note), 163 (note), 174 (note), 191, 192, 197 (note), 200, 205 (note), 532,
534, 656, 742 (bib.), 746 (bib.), 753-754 (bib.), 755 (bib.), 761 (bib.),
766 (bib.), 768 (bib.)

Saret, Allan 628

Saul, Peter 135, 138, 139, 140, 150 (note), 767 (bib.)

Sawin, Martica 150, 738 (bib.), 766 (bib.)

Schapiro, Meyer 174

von Schlegell, David 671, 693, 697, 742 (bib.)

Schlesinger, Arthur 56, 57

Schwarz, Arturo 497, 611, 621 (note)

Schwitters, Kurt 96, 97, 98, 99 (note), 133, 167, 172, 230, 535, 580,
756 (bib.), 758 (bib.), 767 (bib.)

Sculp-metal 254 (note), 350 (note), 351 (note), 374, 375, 376, 377,
398 (note), 644, 645, 770 (bib.)

Seagram Building 66, 67, 68 (note), 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 527,
660, 682, 692, 737 (bib.), 738 (bib.)

Segal, George 74, 75 (note), 300, 355 (note), 381, 466, 490, 628,
738 (bib.)

Segre Iron Works, Inc. 672

Seitz, William 133, 176, 177 (note), 228, 256

Selz, Peter 140, 141, 766 (bib.)

Serota, Nicholas 287 (note), 288 (note), 290 (note), 291 (note), 292 (note),
294 (note), 332 (note), 338 (note), 340 (note), 344 (note), 345, 346 (note),
730 (bib.), 731 (bib.)

Serra, Richard 15, 19, 101, 333 (note), 337, 436, 443, 529, 628, 664, 670,
707, 749 (bib.), 769 (bib.)

Shackman, Dave 299 (note), 318

Shahn, Ben 631

Shakers 9 (table), 175, 179-180, 415, 416 (note), 418, 422, 423,
543, 743 (bib.), 744 (bib.), 745 (bib.), 754 (bib.)

Shannon, Joshua 21, 206, 233 (note), 296, 297 (note), 303 (note), 306,
307 (note), 311 (note), 312 (note), 313 (note), 315, 316 (note), 322,
323 (note), 329, 347, 348 (note), 467, 666 (note), 754 (bib.), 757 (bib.),
764 (bib.), 765 (bib.), 766 (bib.)

Sheeler, Charles 175, 176, 177

Shiff, Richard 331, 332 (note), 731 (bib.)

Sims, Patterson 657 (note), 668 (note), 671 (note), 672, 673 (note),
680 (note), 684 (note), 688, 695 (note), 748 (bib.), 753 (bib.)

Skolnik, Robert 273, 278

Slutsky, Robert 371, 372

Smith, David 9 (table), 10 (table), 21, 49, 102-107, 108, 111, 113, 124,
192, 194, 195, 196, 200, 204, 208, 225, 226, 227, 228, 233, 501, 503, 505,
553, 672, 694, 697, 722, 738 (bib.), 742 (bib.), 757 (bib.), 758 (bib.), 759 (bib.)

Smith, Richard 142

Smith, Roberta	283, 731 (bib.)
Smith, Tony	157, 168, 170, 244, 245, 357, 368, 502, 503, 504, 513, 536, 537, 544, 551, 566, 606, 671, 682, 683, 694, 700, 702, 703, 710, 742 (bib.)
Smithson, Robert	19, 326, 536, 721, 752 (bib.)
Snelson, Kenneth	721
Somer, Frederik	167
Sonnier, Keith	628, 633, 718, 722 (note)
<i>Stained Color Field</i>	85
<i>Stable Gallery</i>	81, 124, 150 (note), 157, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 608, 610 (note), 760 (bib.)
Stankiewicz, Richard	10 (table), 192 (note), 193, 194, 196, 196-205, 205, 206, 225, 226, 227, 563, 565, 572 (note), 738-739 (bib.), 742 (bib.), 755 (bib.), 764 (bib.)
Steinbach, Haim	435
Steinberg, Leo	20, 61, 749 (bib.)
Stella, Frank	19, 85, 101, 106, 131, 132, 133 (note), 168, 169, 173, 174, 175, 235, 242, 243, 245, 246, 260 (note), 309 (note), 314 (note), 320 (note), 329 (note), 332 (note), 368, 506, 534, 568, 569 (note), 647 (note), 571, 572, 631, 732 (bib.), 743 (bib.), 756 (bib.)
Stella, Joseph	167
Stevens, Roger	57
Stieglitz, Alfred	167
Still, Clifford	207, 288, 521
Stockebrand, Marianne	287, 290 (note), 291, 292, 294 (note), 329 (note), 344 (note), 345 (note), 730 (bib.), 731 (bib.)
Stockhausen, Karlheinz	721
Stone, Sylvia	118 (note), 684
Stout, Myron	283
Sugarman, George	531, 534, 566, 671, 675, 684, 687, 693, 696, 697, 698, 699
<i>Surréalisme</i>	96, 98, 113, 134, 146, 147, 149, 152, 164, 192, 194, 238, 305, 375, 401, 412, 428, 499, 501, 502, 714
Sweeney, J.J.	88

Swenson, G.R. 142, 143, 174, 582 (note), 618, 766 (bib.)

Sylvester, Julie 208, 209 (note), 210 (note), 211 (note), 212 (note),
214 (note), 215 (note), 216 (note), 217, 218, 219 (note), 220 (note),
221 (note), 222 (note), 223 (note), 224, 225 (note), 7227 (bib.)

Symbolisme 146, 147, 149

Szeeman, Harald 19, 743 (bib.)

Tamarind Lithographic Workshop, Inc. 12 (table), 621, 624-627, 630, 701,
702, 768 (bib.)

Tanglewood Press 12 (table), 343, 589, 621, 627-629, 701

Tatline, Vladimir 172, 258, 259, 297, 337, 357, 359, 360, 543

Thiebaud, Wayne 120 (note), 126 (note), 153 (note), 161, 631

Thierolf, Corinna 258 (note), 259 (note), 260 (note), 261 (note), 2664 (note),
265 (note), 266, 267 (note), 268 (note), 269 (note), 270 (note), 271 (note),
276, 277 (note), 278 (note), 279 (note), 281, 282 (note), 721 (note), 728 (bib.),
744 (bib.), 746 (bib.)

Thoreau, Henry David 345, 346 (note), 422

Tillim, Sidney 119, 132, 134 (note), 135, 136, 137, 138, 150, 175, 310,
371, 372, 373, 374 (note), 437, 766-767 (bib.)

Tinguely, Jean 133

Treitel-Gratz Co., Inc. 13 (table), 319 (note), 330 (note), 331, 335 (note), 524,
526, 557, 558 (note), 560 (note), 659, 659-663, 664, 678, 689, 700, 701,
770 (bib.)

Truitt, Anne 11 (table), 146, 168, 170, 171, 318, 421 (note), 502, 504,
505-518, 519 (note), 536, 563, 566, 739 (bib.), 759 (bib.)

Tuchman, Maurice 23 (note), 25 (note), 26 (note), 253 (note), 408 (note),
642 (note), 702, 703 (note), 706, 707 (note), 708, 710, 714 (note), 723,
742 (bib.), 743 (bib.), 745 (bib.), 746 (bib.), 759 (bib.)

Turrell, James 602, 703, 708

Tuten, Frederic 703, 708, 709, 767 (bib.)

Tuttle, Richard 19, 171, 606, 624 (note), 702, 703 (note)

Twiggy (Lesley Hornby, *aka*) 53

Twombly, Cy 168, 622

Tyler, Kenneth 626, 627, 630, 632, 633, 638 (note), 639, 640 (note),

641 (note), 643 (note), 644 (note), 645, 646 (note), 647 (note), 648 (note),
649 (note), 651 (note), 654 (note), 743 (bib.)

Tyler Graphics Limited 633

ULAE 12 (table), 621, 622-624, 626, 701, 770 (bib.)

Underhill, Bill 675

United States Steel Corporation 674

Valentine, DeWain 118 (note), 684

Van Der Rohe, Mies 67, 660

Van Doesburg, Theo 96, 98, 758 (bib.)

Viglione, Frankie 674

Vogt, Johannes 258 (note), 259 (note), 260 (note), 261 (note), 264 (note),
265 (note), 266, 267 (note), 268 (note), 269 (note), 270 (note), 271 (note),
276, 277 (note), 278 (note), 279 (note), 281, 282 (note), 728

Von Dutch, Kenny (Kenneth Howard, *aka*) 167, 571

Waldhauer, Fred 704

Waldman, Diane 242, 732 (bib.), 737 (bib.), 767 (bib.)

Wallowitch, Edward 454

Wagstaff, Samuel J. 168, 169, 171, 270, 743 (bib.), 767 (bib.)

Warhol, Andy 9 (table), 11 (table), 12 (table), 19, 66, 76, 80, 81, 82, 118,
120 (note), 124, 125, 126 (note), 138 (note), 142, 150 (note), 151, 153 (note),
154, 157, 161, 168, 171, 174, 262, 339, 340 (note), 384, 385, 389, 399, 401,
422, 435, 438, 443, 450, 452-465, 496, 497, 498, 499, 534, 571, 577, 578,
607, 607-613, 628, 633, 695, 705, 706, 707, 710, 739-740 (bib.), 755 (bib.),
756 (bib.), 760 (bib.), 767 (bib.)

Watts, Robert 11 (table), 18 (note), 19, 138, 139, 140, 370, 380-390,
422 (note), 431 (note), 492 (note), 498, 499, 740 (bib.), 761 (bib.)

Wayne, June 624, 625, 626

Weiner, Lawrence 20, 720

Weinrib, David 118 (note), 534, 684

Weisman, Marcia S. 521, 522 (note)

Welchman, John C. 411 (note), 442, 443, 447 (note), 448, 450, 726 (bib.)

Wesselmann, Tom	12 (table), 382 (note), 383, 399, 496, 574, 578, 580-590, 594, 604, 607, 620, 628, 700, 740-741 (bib.)
Westermann, H.C.	11 (table), 150 (note), 405-422, 422, 423, 426, 437, 447, 498, 741 (bib.), 742 (bib.), 756 (bib.), 760 (bib.), 766 (bib.)
<i>West Side Story</i>	58
Whitman, Robert	371, 383, 466, 704, 705 (note), 706
Wiley, William T.	398
Williams, Neil	246
Winters, Terry	623
Wollheim, Richard	127, 128, 129, 170, 768 (bib.)
Wood, Grant	175
Wotruba, Fritz	102
<i>WPA (Work Progress Administration)</i>	65, 66, 68, 78, 206 (note), 657
Wright, Frank Lloyd	27, 101, 660, 678, 694
Wyeth, Andrew	175
<i>Xerox</i>	721
Yakoulov, Gueorgui	360
<i>Zip</i>	9 (table), 66, 83-86, 524, 735 (bib.), 746 (bib.)
Zox, Larry	246, 329 (note)

ILLUSTRATIONS

Andre, Carl	p. 3 – 15
Arneson, Robert	p. 17 – 27
Artschwager, Richard	p. 29 – 45
Bell, Larry	p. 47 – 55
Bladen, Ronald	p. 57 – 83
Chamberlain, John	p. 85 – 103
Di Suvero, Mark	p. 105 – 109
Flavin, Dan	p. 111 – 141
Grosvenor, Robert	p. 143 – 149
Johns, Jasper	p. 151 – 169
Judd, Donald	p. 171 – 231
Kauffman, Craig	p. 233 – 251
Laing, Gerald, & Phillips, Peter	p. 253 – 259
Levine, Les	p. 261 – 277
Morris, Robert	p. 279 – 307
Murray, Robert	p. 309 – 327
Newman, Barnett	p. 329 – 341
Oldenburg, Claes	p. 343 – 379
Stankiewicz, Richard	p. 381 – 391
Truitt, Anne	p. 393 – 409
Warhol, Andy	p. 411 – 437
Watts, Robert	p. 439 – 447
Wesselmann, Tom	p. 449 – 459
Westermann, H. C.	p. 461 – 477

ANDRE, Carl
1935, Quincy (Massachusetts)
vit et travaille à New York



Last Ladder, 1959
(bois ; 214 x 15,6 x 15,6 cm.)
Collection Tate Modern, Londres



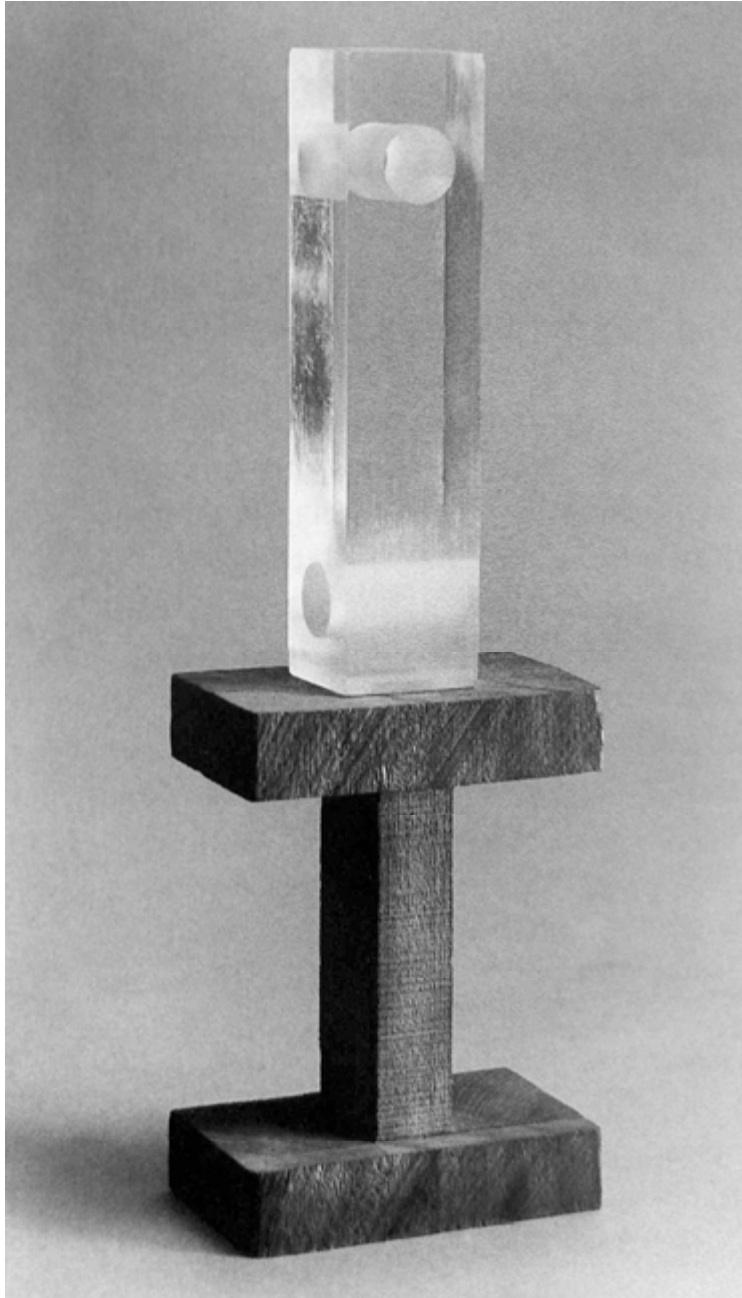
***Cedar Piece*, 1959 (détruite), reconstruite en 1964**

La version de 1959 était réalisée avec des tasseaux de bois d'environ 5 x 10 cm., tandis que la seconde version de 1964 ; reproduite ici, est composée de tasseaux de section carrée d'environ 10 cm. de côté (bois de cèdre ; 173,5 x 92 x 92 cm.)

Collection Museum für Gegenwartskunst, Bâle



***Pyramid (Square Plan)*, 1959 (détruite), reconstruite en 1970**
(pin ; 100 x 78,7 x 78,7 cm.)
Collection Dallas Museum of Art, Dallas, Texas

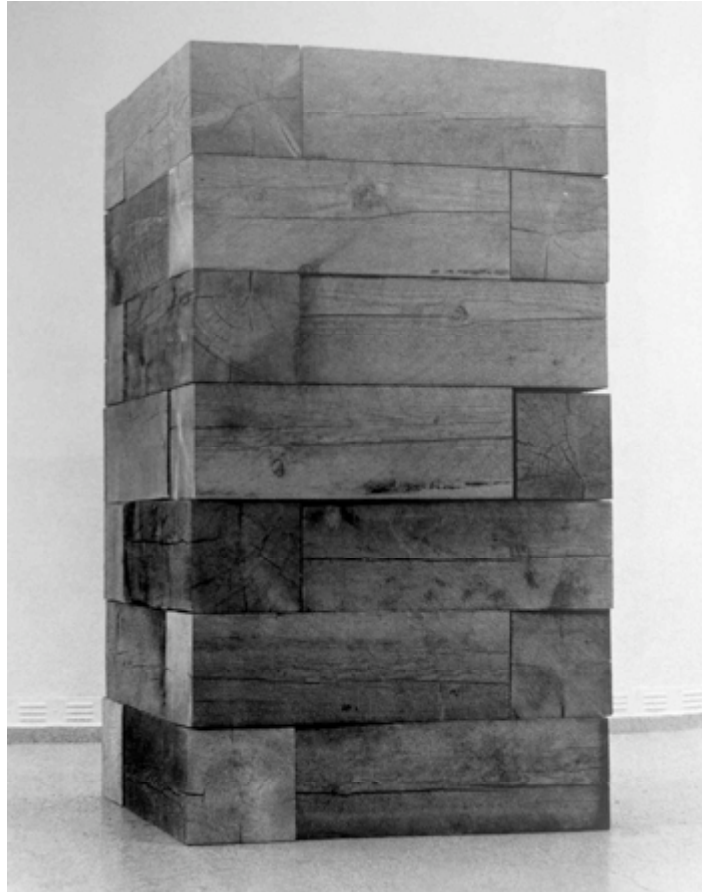


Maple and Plastic Exercise, 1959
bois, Plexiglas ; dimensions inconnues
Collection Barbara Andre, New York



Untitled (« Dog Turd » Sculptures), 1962
Œuvres détruites

Les titres ne sont pas de l'artiste, mais ont été attribués par Hollis Frampton, probablement pour pouvoir les identifier plus facilement sur les photographies.



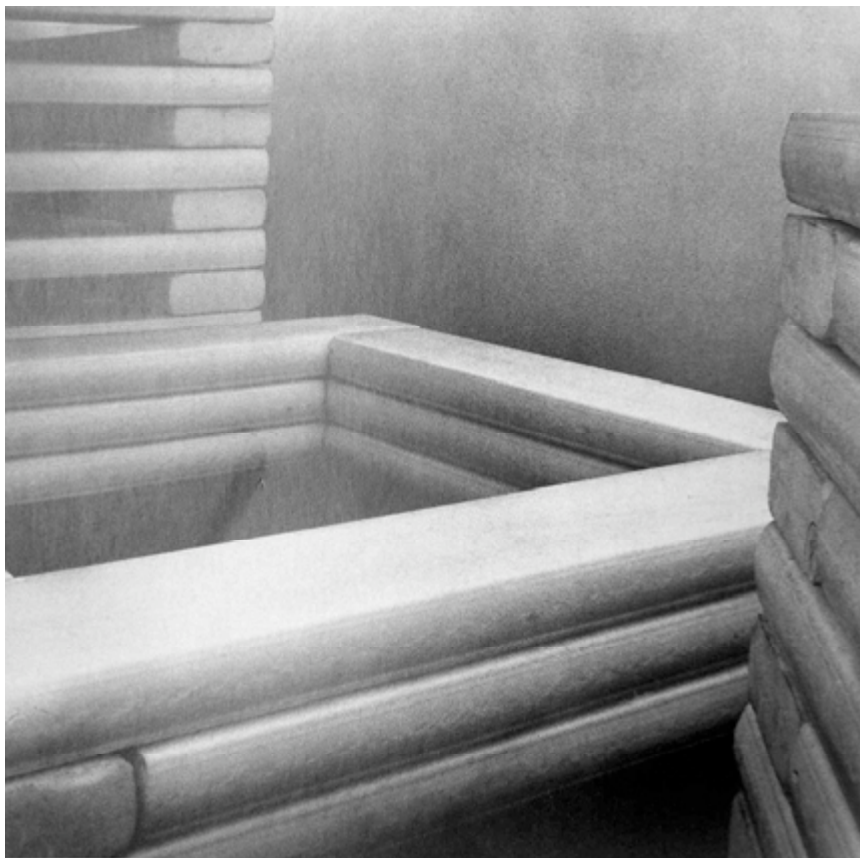
Well, 1964

Original détruit, refabriqué en 1970
bois ; 28 modules ; 213 x 122 x 122 cm.
Collection Museum Ludwig, Cologne

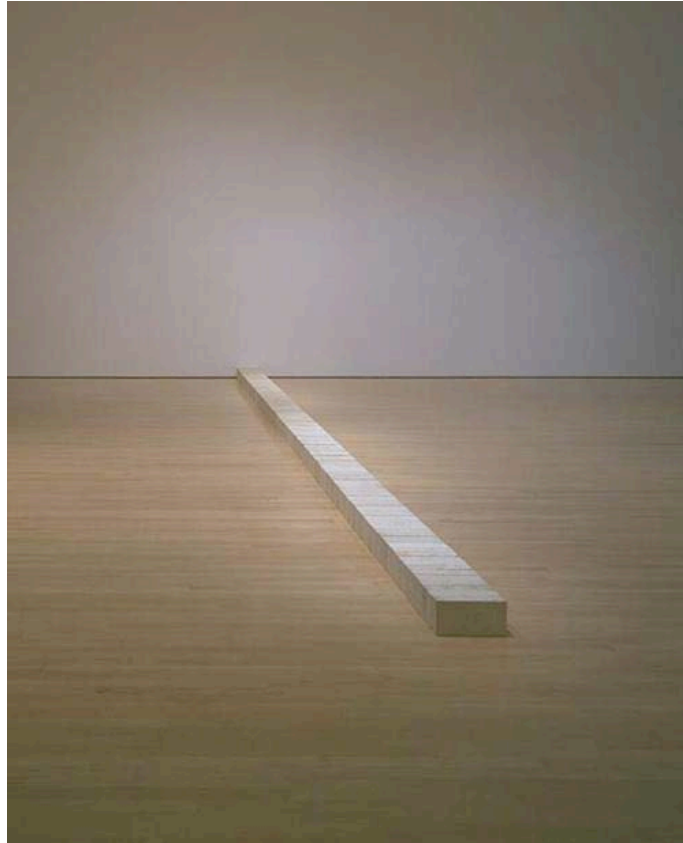


Redan, 1965

bois, 28 modules
Collection Art Gallery of Ontario, Toronto

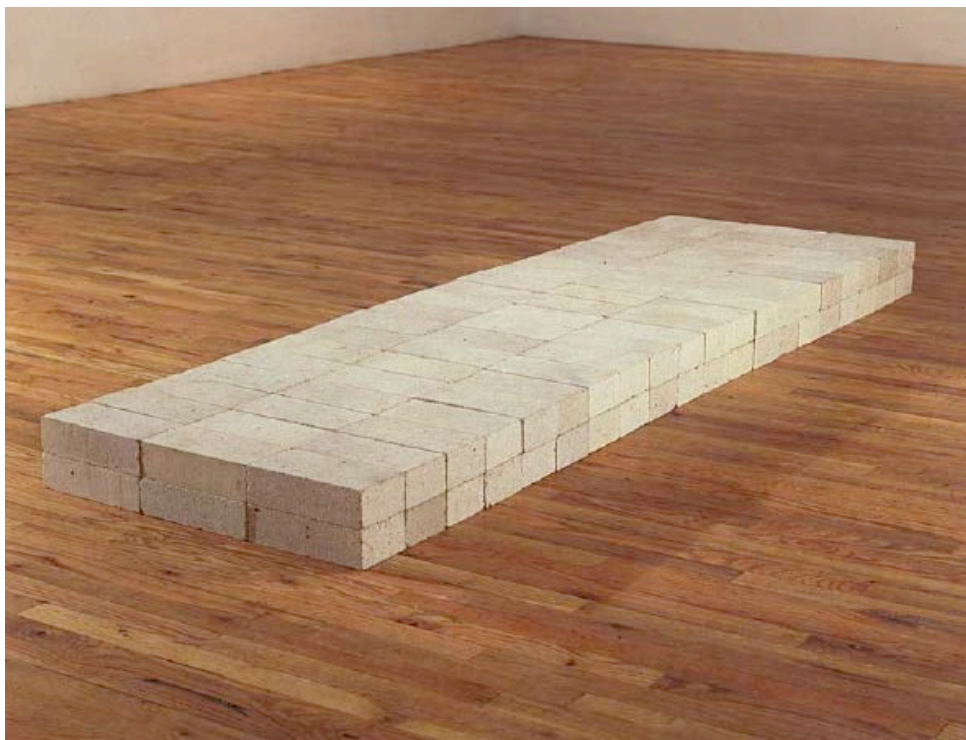


Vues de l'exposition personnelle, Tibor de Nagy Gallery, New York, 1965 :
Crib, Coin et Compound
polystyrène



Lever, 1966

137 briques réfractaires, 11,4 x 22,5 x 6,4 cm. chaque ;
dimensions totales 11,4 x 22,5 x 883,9 cm.
Collection National Gallery of Canada



Equivalent I, 1966/69

Briques réfractaires ; 120 unités ; 12,5 x 228 x 68,5 cm.
Collection Kunstmuseum, Bâle



Equivalent V, 1966/69

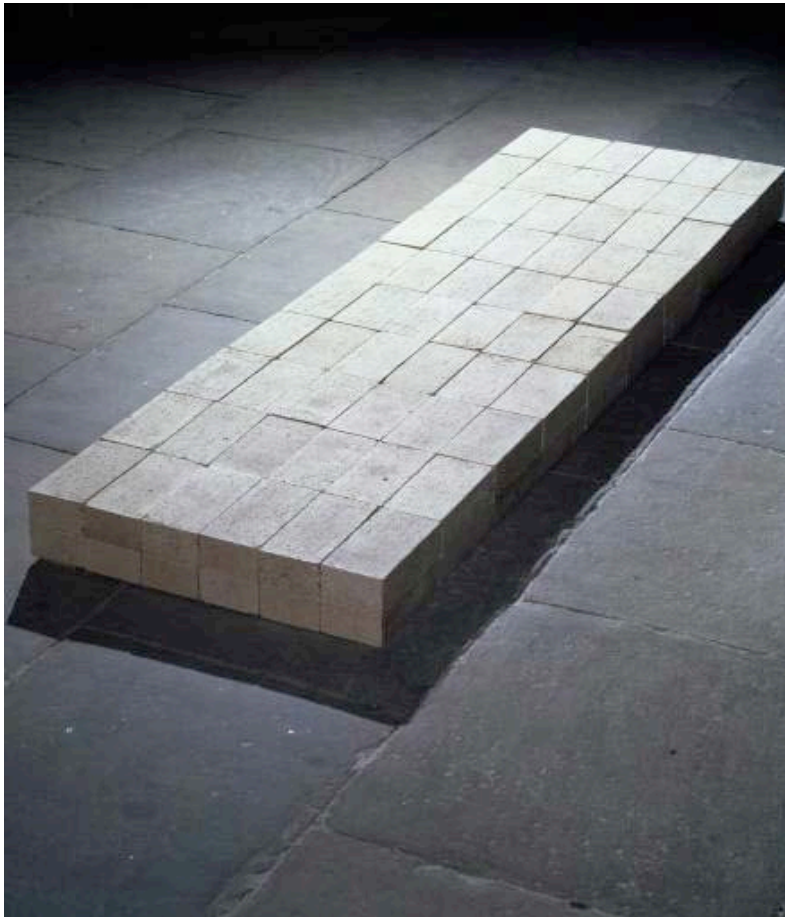
Briques réfractaires ; 120 unités ; 12,8 x 114,3 x 137,2 cm.
Collection The Museum of Modern Art, New York



Equivalent VI, 1966/69

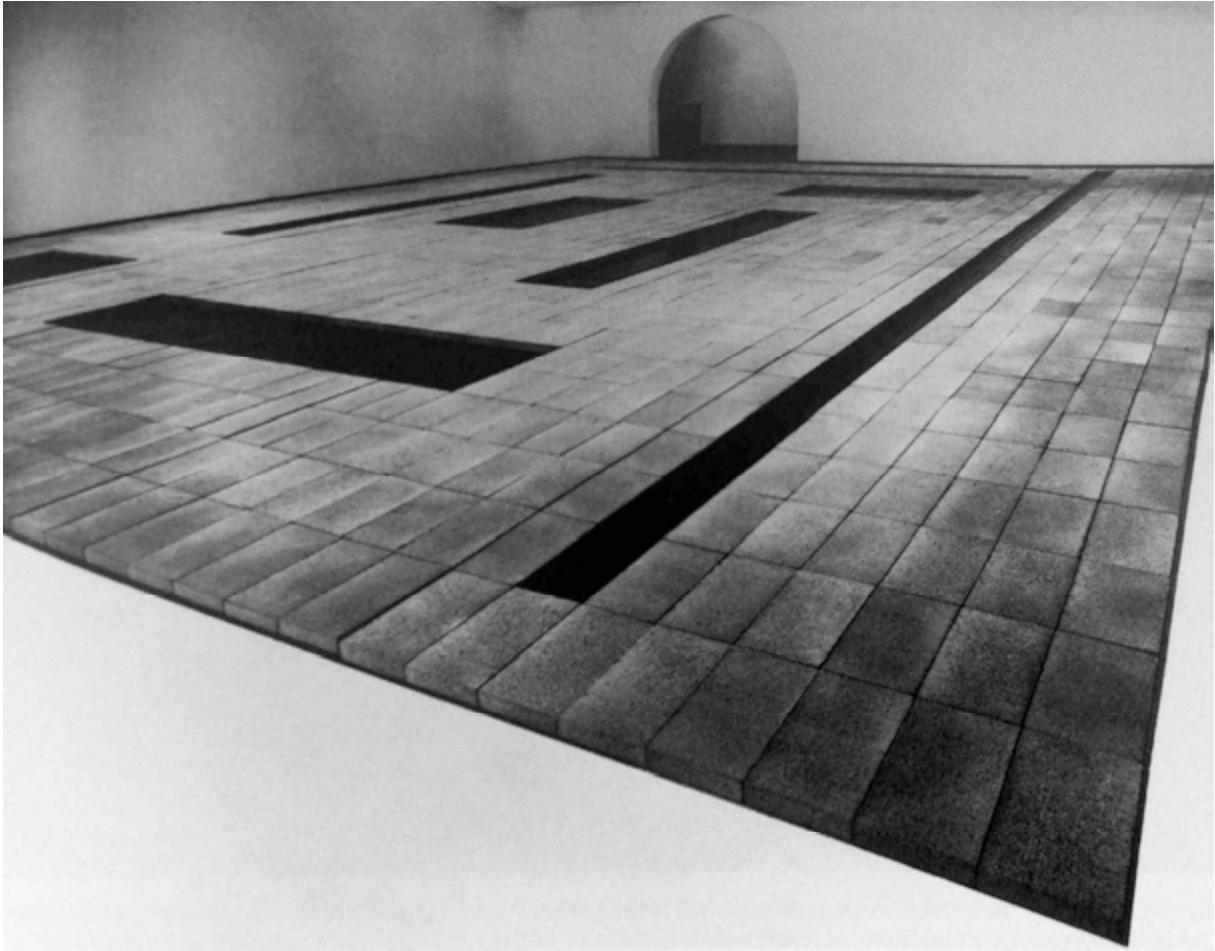
Briques réfractaires, 120 unités ; 12,5 x 274 x 57 cm.
Collection Saatchi, Londres

Dans la mesure où les *Equivalents* de 1966 sont constitués de briques silico-calcaires, et que l'exemplaire de la Collection Saatchi est, d'après la légende du catalogue, constitué de briques réfractaires, il s'agit en réalité d'une refabrication de 1969.



Equivalent VIII, 1966/69

Briques réfractaires, 120 unités ; 12,7 x 68,6 x 229,2 cm.
Collection Tate Modern, Londres



Eight Cuts

Vue de l'exposition personnelle de Carl Andre, Dwan Gallery, Los Angeles, 1967

Parpaing de béton ; environ 9 x 12 m.

Collection Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Suisse



37 Pieces of Work, 1969

vue de l'installation au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970
aluminium, cuivre, acier, magnésium, plomb, zinc ; 10,98 x 10,98 m.

Arneson, Robert
1930 – 1992, Benicia (Californie)



Untitled (vase), 1957
céramique vernissée, 35,5 cm. de haut
Collection Robert Arneson & Sandra Shannonhouse



No Deposit, No Return, 1961
céramique vernissée, 27,3 x 12,7 cm. de diamètre
Collection of Mr. And Mrs Paul C. Mills, Santa Barbara, California



Sign Post, 1961

céramique vernissée, 71,7 x 40,6 x 17,1 cm.
Richard L. Nelson Gallery and the Fine Arts Collection,
University of California, Davis, don de Fay Nelson



Noble Image, 1961

céramique vernissée, 78,7 x 47 x 21,6 cm.

Collection of Robert Arneson and Sandra Shannonhouse, Benicia, California



Funk John, 1963
grès, 91,5 x 71 x 50,8 cm.
œuvre détruite vers 1978



John with Art, 1964
céramique vernissée avec epoxy polychrome, 87,6 x 45,7 x 64,8 cm.
Collection The Seattle Art Museum, don de Manuel Neri



Heart Memorial Trophy, 1964
céramique vernissée. 54,6 x 19 x 14 cm.
Collection Brian Gross Fine Art Gallery, San Francisco, Californie



Two-Bit Artist, 1965
aluminium ; 45,7 cm. de diamètre
Collection particulière



Toaster, 1965
céramique vernissée, 15,2 x 28 x 17,8 cm.
Collection Allan Stone, New York



Typewriter 1966
céramique vernissée, 15,2 x 29,2 x 31,7 cm.
Allan Stone Gallery, New York



Typewriter, 1966
Dimensions et localisation actuelle inconnues



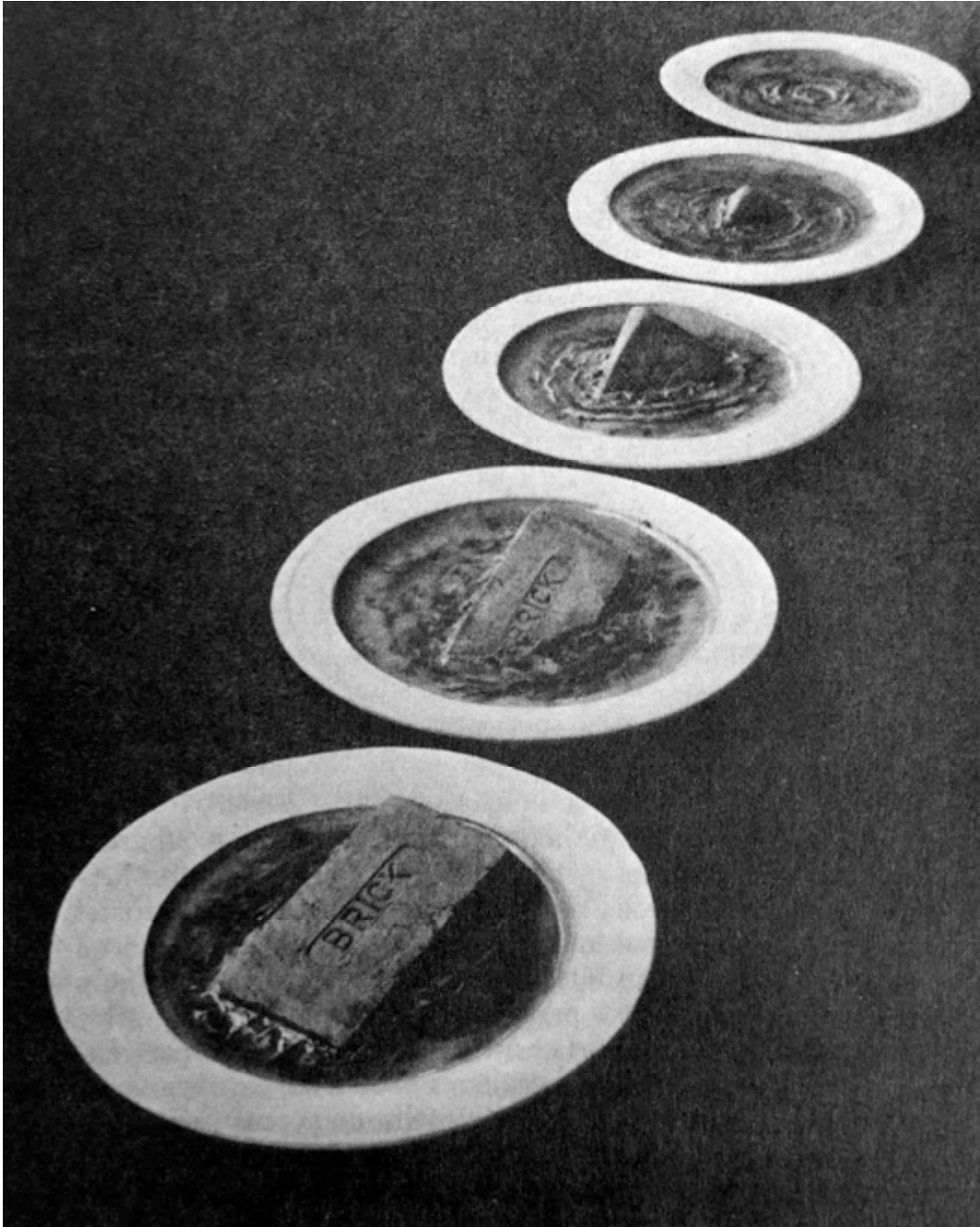
***Call Girl*, 1966**

céramique vernissée et *Sculp-metal*, 45,7 x 22,8 x 19 cm.
Collection Diana Fuller, San Francisco, Californie



***Tremendous Teapot*, 1969**

céramique vernissée, hauteur 20 cm.
Localisation actuelle inconnue



Plates with Sinkink Bricks, 1969

céramique vernissée ; dimensions et localisation actuelle inconnues

Artschwager, Richard
1923, Washington, D.C.
vit et travaille à New York



Bureau, 1956-59

bois de rose, 73,7 x 175,9 x 94,6 cm.

Passé en vente chez Phillips de Pury & Company, New York, le 8 décembre 2005.

Localisation actuelle inconnue

Source : <http://www.liveauctioneers.com/item/1465405> (consulté le 30 juillet 2011)

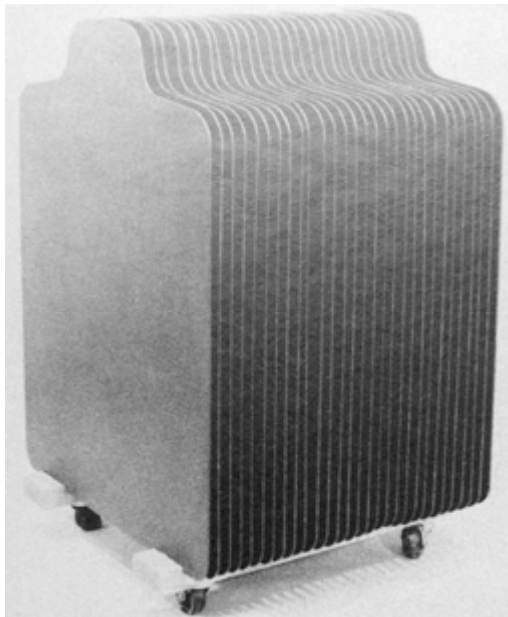


Untitled, vers 1950

Aquarelle et graphite sur papier ; 27,6 x 35,24 cm.
Collection David Nolan Gallery, New York



Richard Artschwager et l'un de ses menuisiers dans son atelier, vers 1960



Gorilla, 1961-1962 (deux vues)
peinture sur Masonite, bois, métal, roulettes de caoutchouc ; 119,4 x 81,3 x 82 cm.
The Israel Museum Collection, Jerusalem



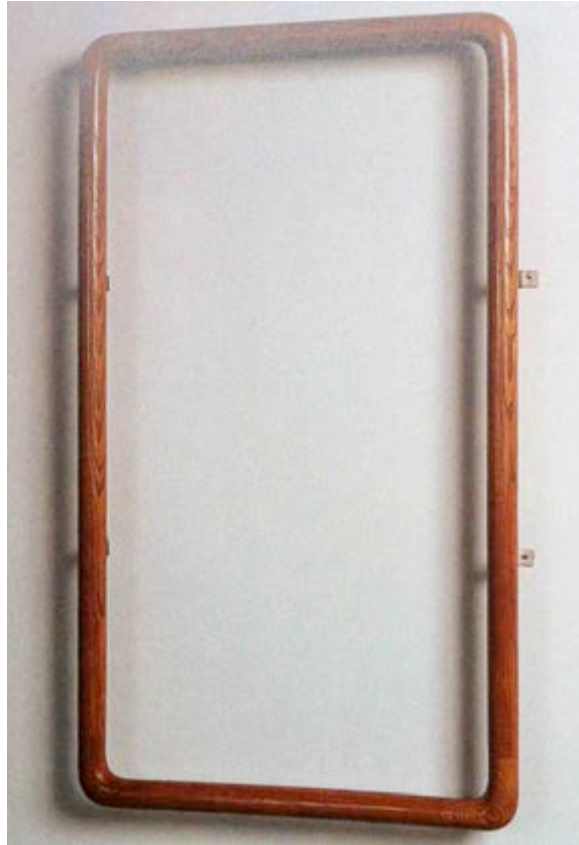
Cross, 1962

bois ; 61 x 35,5 x 2 cm.
Collection Ellen Phelan, New York



Mirror and Wood Construction, 1962

bois, miroir brisé, métal, 58,4 x 45,5 cm.
Collection de l'artiste, New York



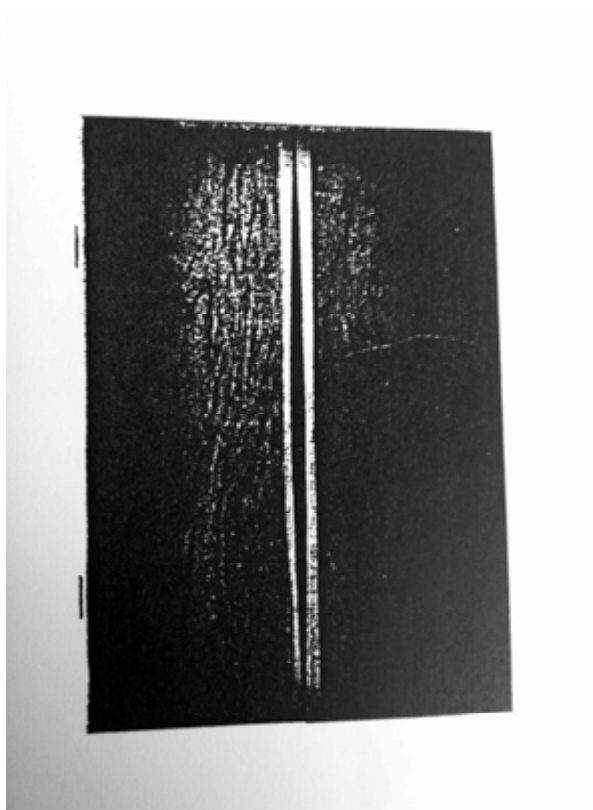
Handle, 1962
bois, 121 x 76 x 10 cm.
Collection Kasper König, Cologne



**Handle, photographié avec l'artiste Rémy Zaugg,
Kunsthalle de Bâle, 1985**



Untitled (Box), 1962
Formica et bois, 35,5 x 15,2 x 30,5 cm.
Collection privée



Untitled (Triptych), 1962
Formica, bois, charnières métalliques, dimensions (fermé) 96,5 x 68,6 x 12,7 cm.
Collection de l'artiste, New York



***Counter I*, 1962**

peinture acrylique, Formica, bois, roues en métal et caoutchouc, 122 x 39,4 x 63,5 cm.
Collection privée



Portrait I, 1962

peinture acrylique, bois, Celotex, roulettes métalliques, deux éléments (tableau, commode) ;
187 x 66 x 30 cm.

Collection Kasper König, Cologne



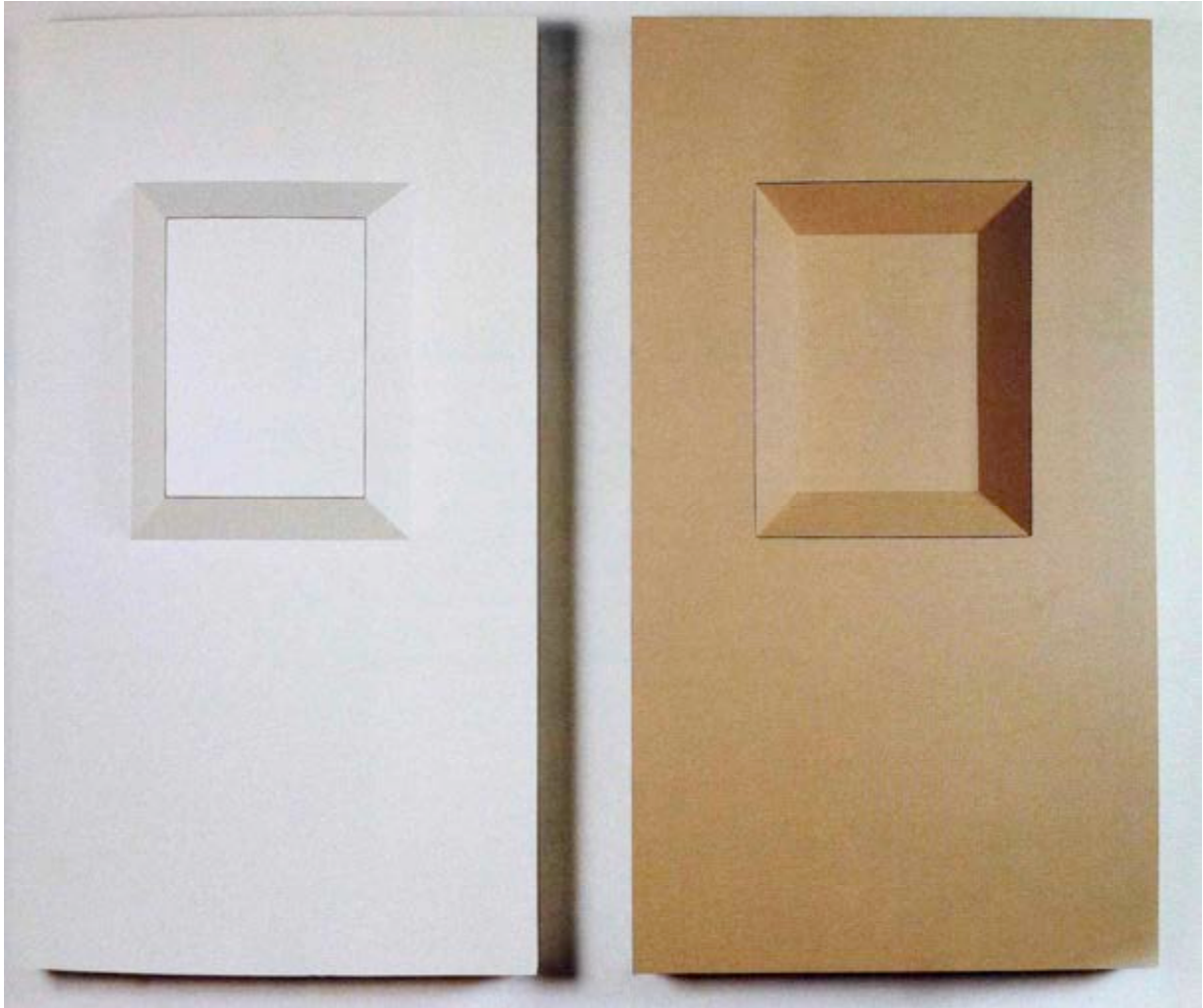
Table and Chair, 1962-63

peinture acrylique sur meubles en bois ;
deux éléments : table, 75 x 60,5 x 41 cm. ; chaise, 94 x 45 x 51,5 cm.
Collection Paula Cooper, New York



Chair, 1963

Formica sur bois ; 96 x 55 x 58 cm.
Collection Kunstmuseum, Wolfsburg



Expression and Impression, 1963 (reconstruite en 1987)
Formica sur bois, deux éléments, 135 x 77 x 16 cm. chacun
Collection privée



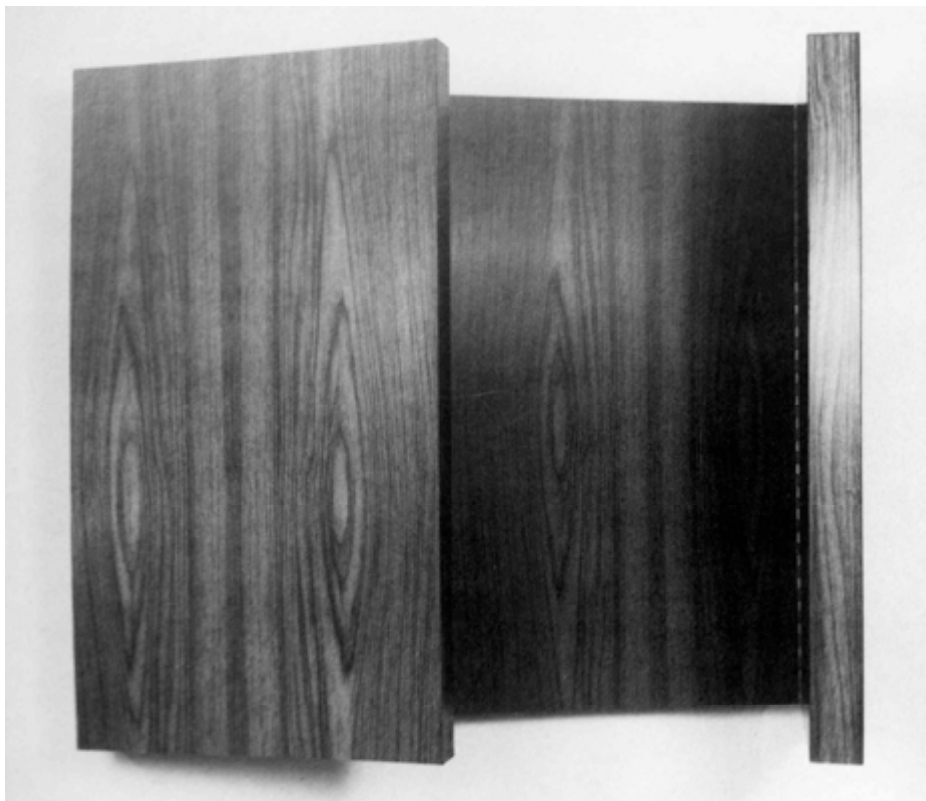
Table and Chair, 1963-64

(deux vues ; sur la seconde, au mur : Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1967)

Formica sur bois ;

deux éléments : chaise : 114,3 x 43,8 x 53,3 cm. ; table : 75,5 x 132 x 95,2 cm.

Collection Tate Modern, Londres



Triptych II (1964)

Formica sur bois, charnières métalliques ; 101,6 x 233,7 x 15,2 cm.
Collection Kent Fine Art Inc., New York

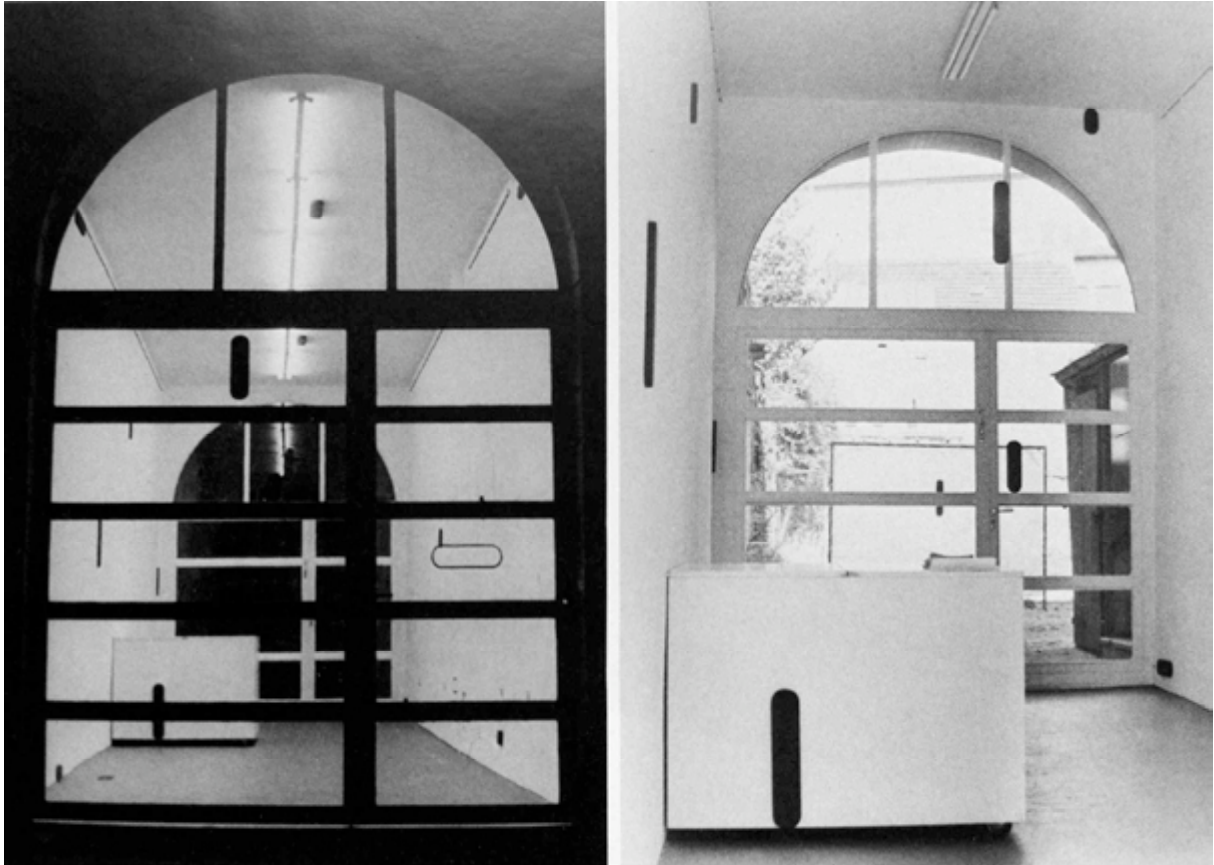


Table with Pink Tablecloth, 1964
Formica sur bois ; 64 x 112 x 112 cm.
Collection The Art Institute of Chicago



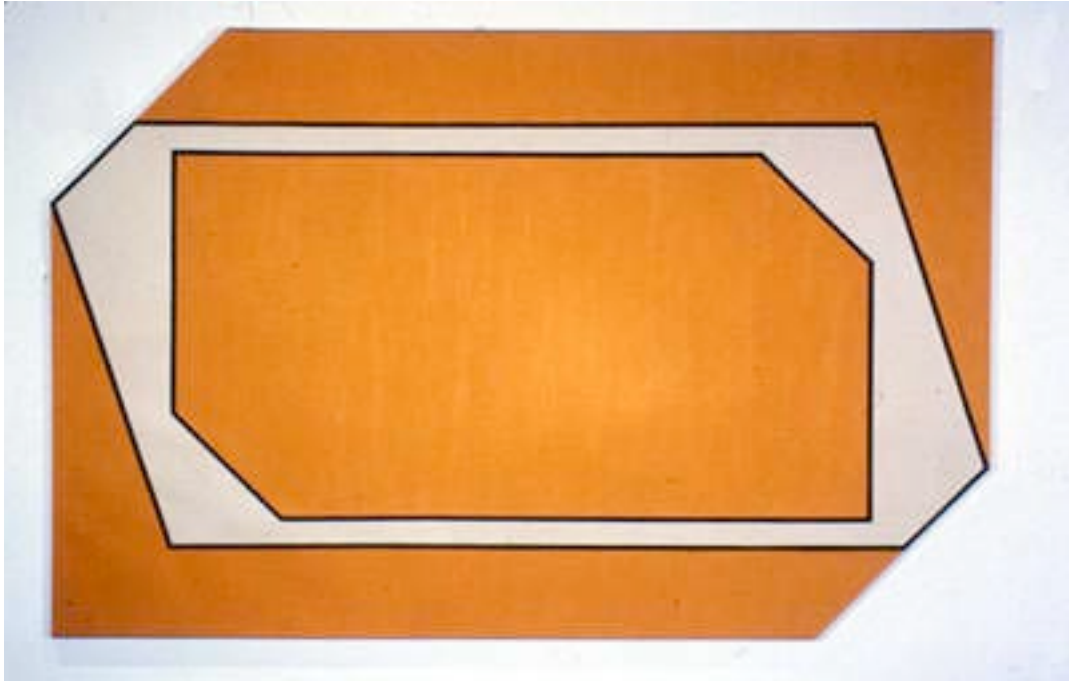
Description of a Table, 1964

Formica sur contreplaqué ; 66,4 x 81 x 81 cm.
Collection The Whitney Museum of American Art, New York

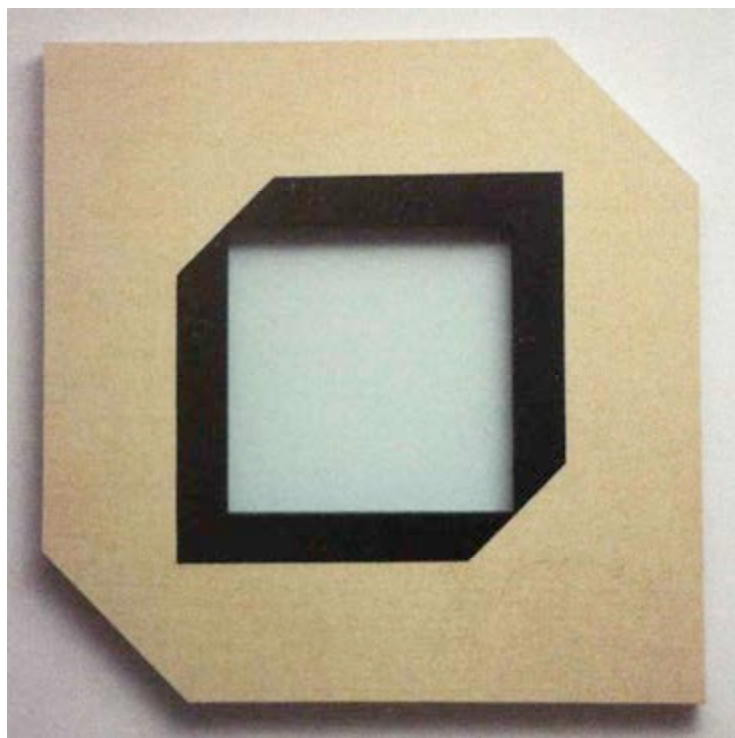


***Blps*, vues de l'installation, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 18 juin – 9 juillet 1968**

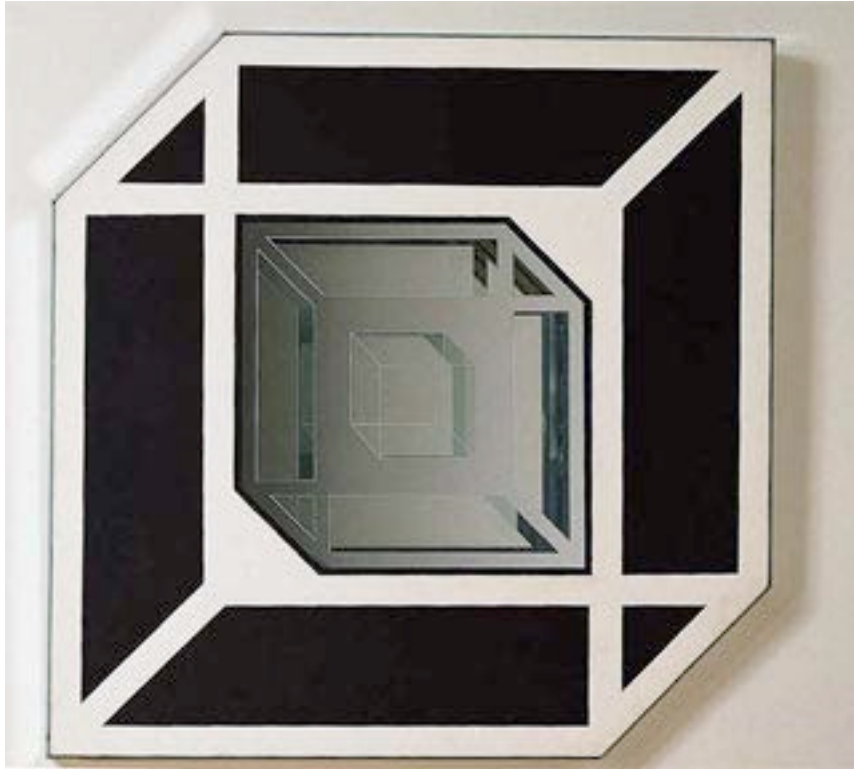
Bell, Larry
1939, Chicago (Illinois)
vit et travaille à Taos (Nouveau Mexique)



Lil'Orphan Annie, 1960
acrylique sur toile ; 229,2 x 351,1 cm.
Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique



Conrad Hawk, 1961
acrylique sur toile, verre ; 168,3 x 167,6 x 9,5 cm.
The Menil Collection, Houston



A Wisp of the Girl She Used to Be, 1963

huile sur toile, avec miroir et verre ; 123,2 x 123,2 x 7,6 cm.
Collection The Norton Simon Museum, Pasadena, Californie



Death Hollow, 1962-63

verre enduit, bois, chrome, verre cassé à l'intérieur ; 62,2 x 63,5 x 30,4 cm.
The Menil Collection, Houston



Larry Bell's House Part II, 1962-63
verre, miroir, bois ; 63,5 x 63,5 x 63,5 cm.
Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique



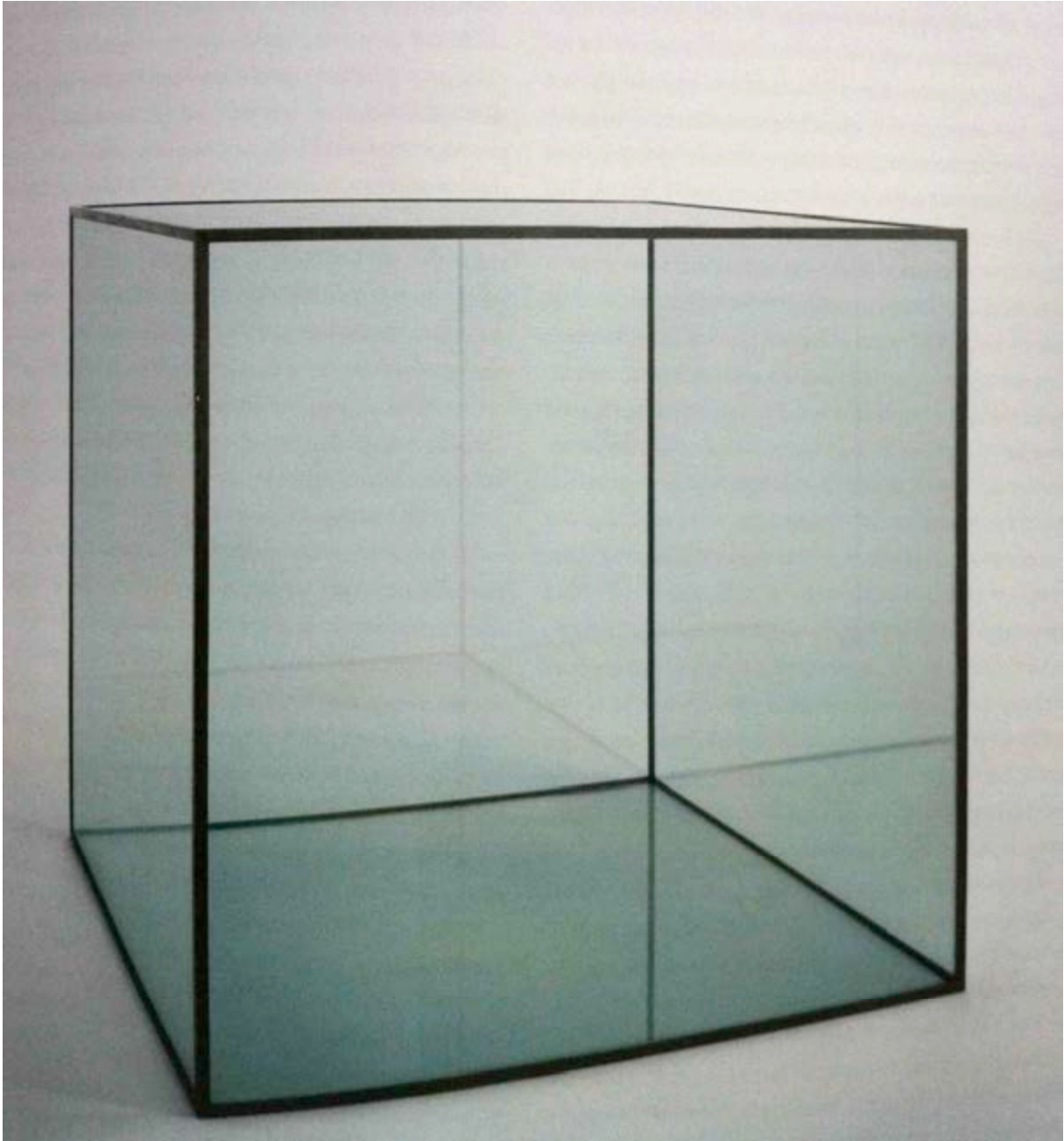
Untitled (Shadow Box), 1959

boîte en bois contenant un papier bleu et un verre cassé ; 32,7 x 29,8 x 12,1 cm.
Collection The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Don de Michael Asher



Untitled, 1962

verre, bois, peinture ; 34,9 x 32,4 x 22,2 cm.
Collection Tate Modern, Londres

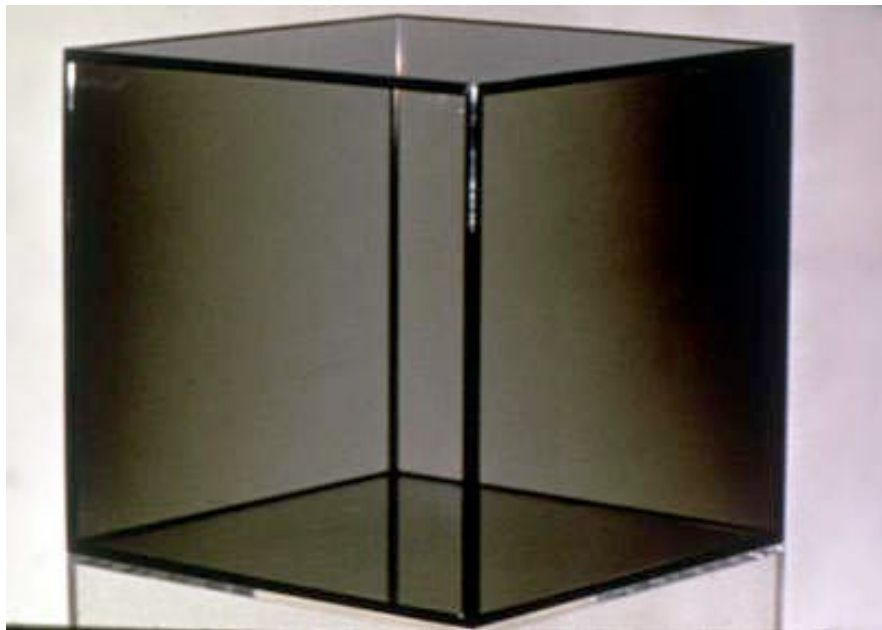


Memories of Mike, 1966
verre et métal ; 60 x 60 x 60 cm.
Collection Arnold Glimcher



Untitled, 1964

verre métallisé, peinture et cornières en métal ; 22,2 x 22,2 x 22,2 cm.
Collection Tate Modern, Londres

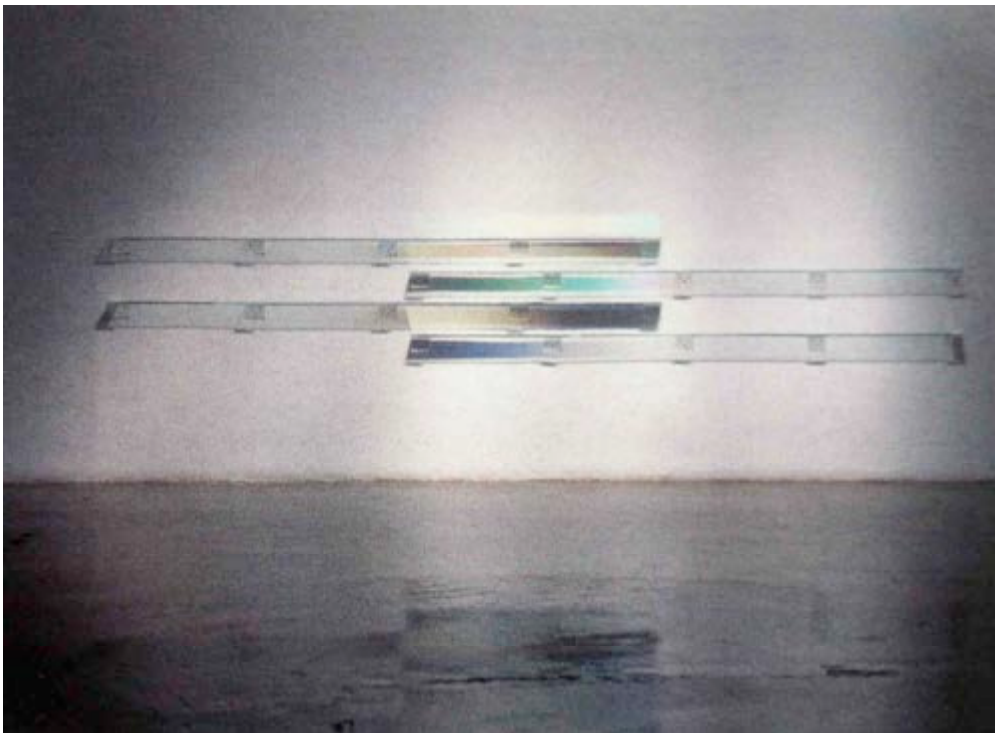


14" Cube, 1965

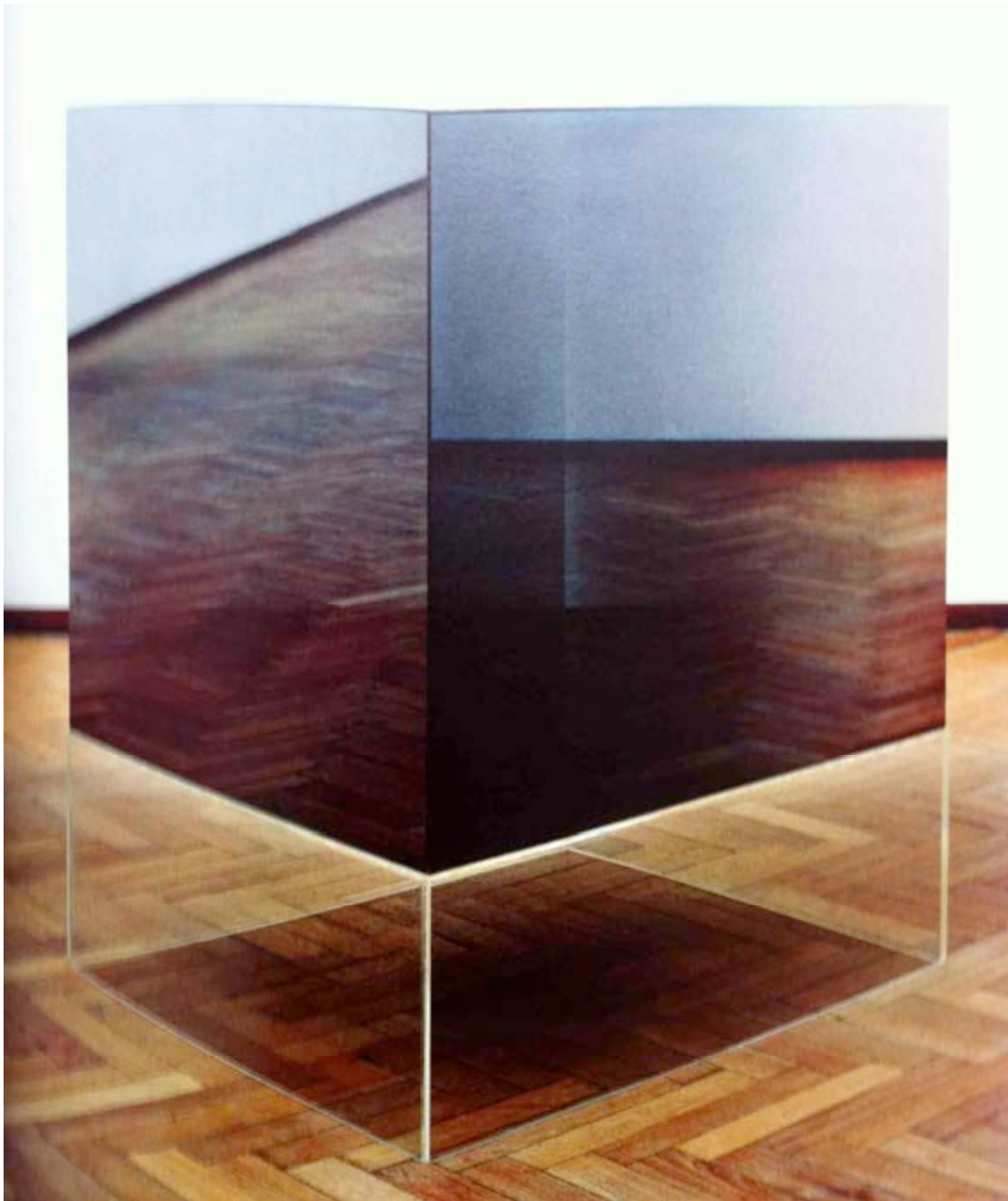
verre teinté au monoxyde de silicium et chrome ; 35,5 x 35,5 x 35,5 cm.
Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique



2" Shelf Piece, 1968-69
verre étamé ; 15 x 244 cm.
Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique



Gone but not Forgotten, 1969
4 étagères, verre ; 304,8 x 5,1 x 1 cm. chaque
Collection The Artist's Studio, Taos, Nouveau Mexique



Untitled, 1969

verre réfléchissant transparent ; 101,5 x 101,5 x 101,5 cm.
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

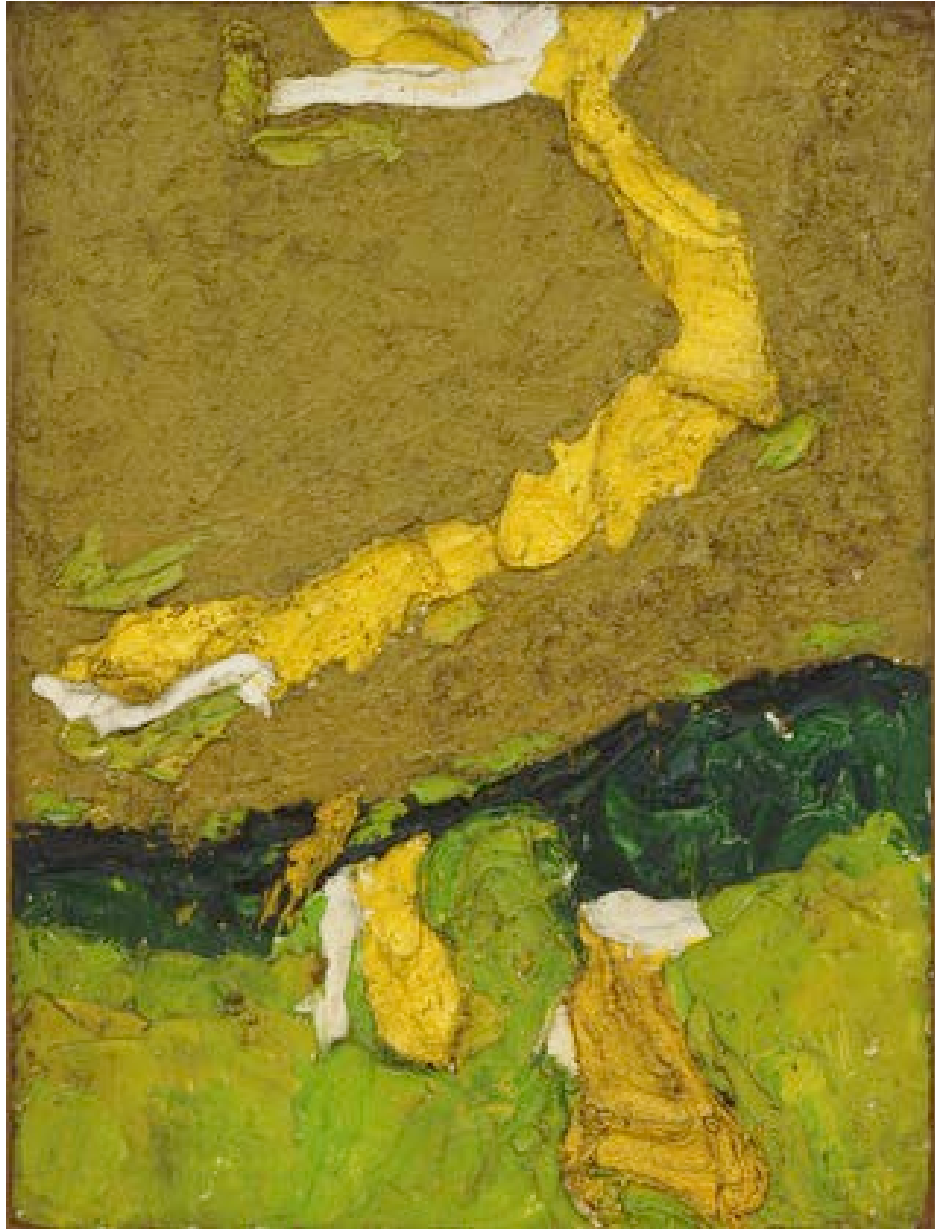
Bladen, Ronald
1918, Vancouver (Canada) – 1988, New York



Untitled n°9, White Painting, vers 1955

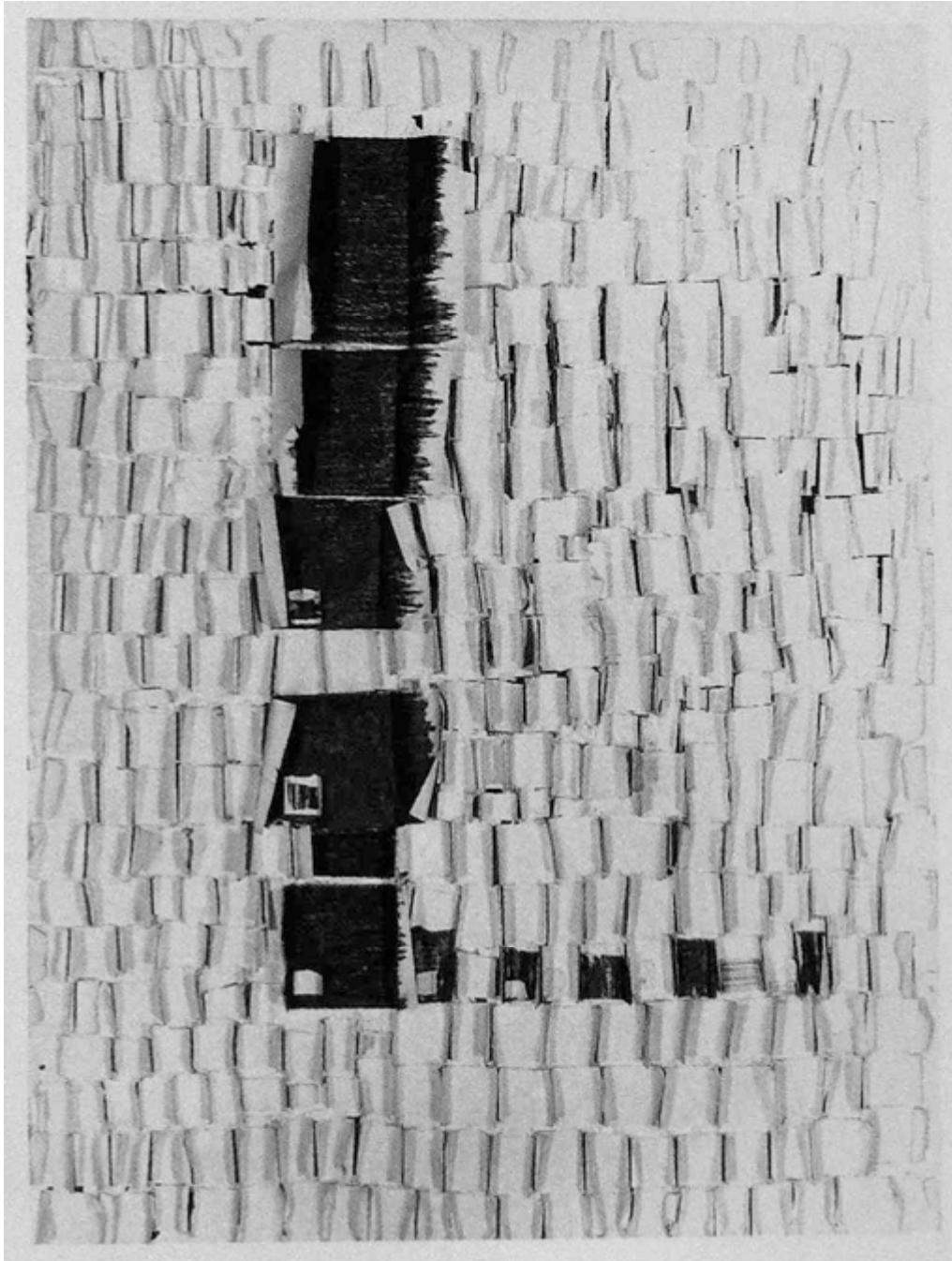
Peinture à l'huile sur panneau de particules ; 121,9 x 91,4 cm.

Collection Loretta Hayward Gallery, New York



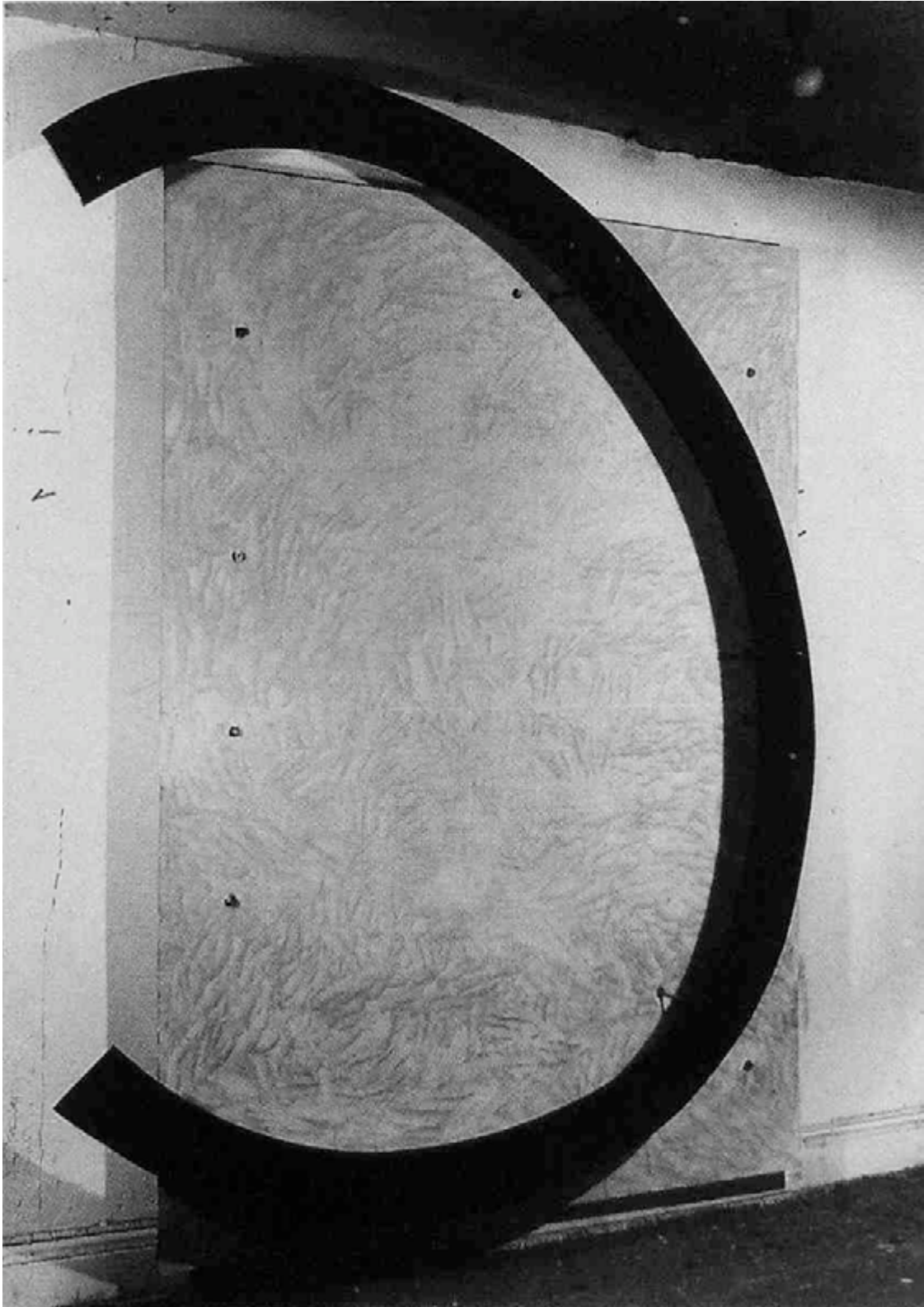
Untitled n°3, 1956-59

Peinture à l'huile sur panneau de particules ; 121,6 x 91,4 cm.
Collection The Museum of Modern Art, New York

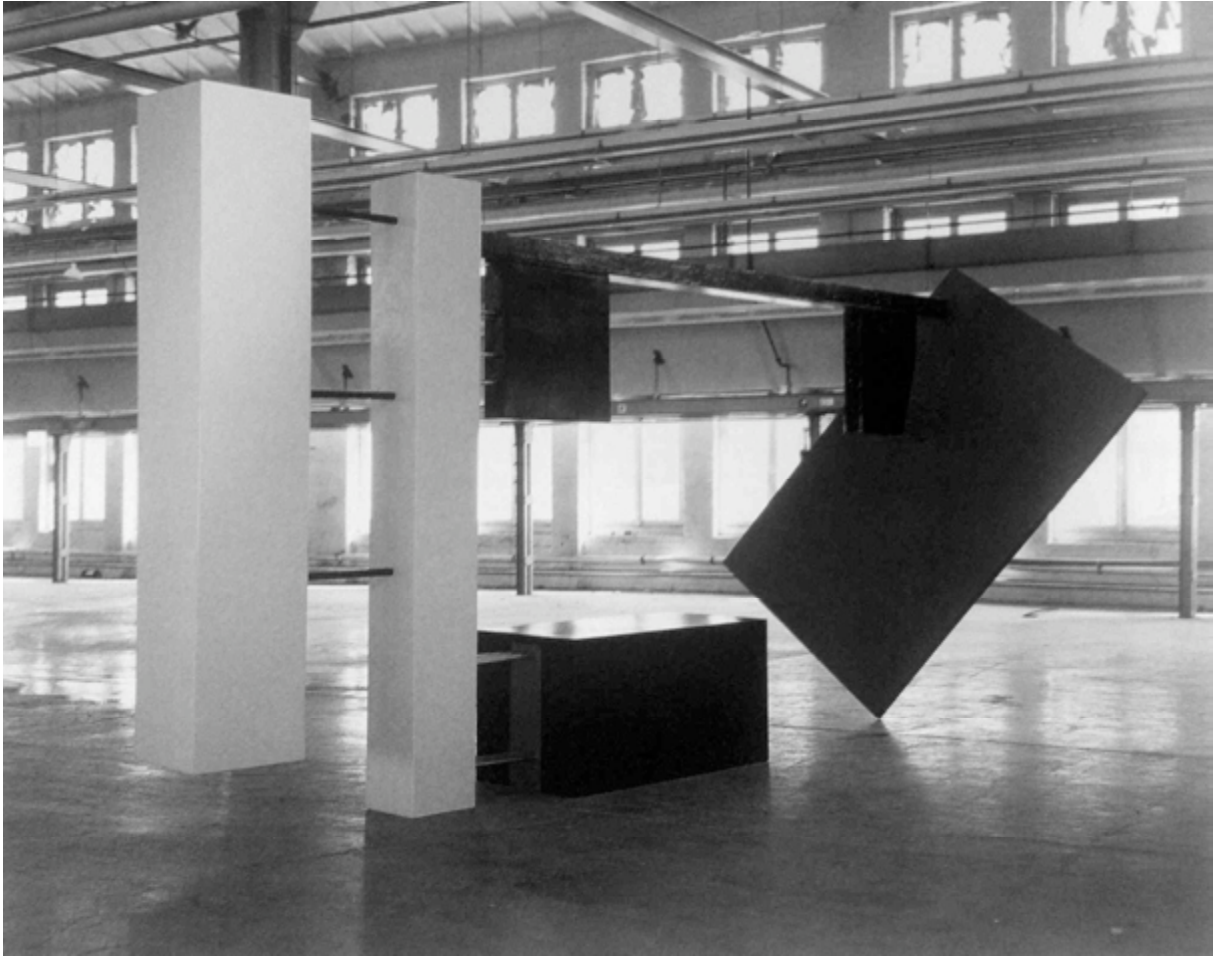


Black and White, 1960

Peinture à l'huile et papier plié sur panneau
Dimensions et localisation actuelle inconnues



Untitled Wall Relief, 1962
Peinture à l'huile sur contreplaqué, boulons
182,9 x 243,8 cm. (épaisseur inconnue)
localisation actuelle inconnue



Rambler, 1963-64

peinture laque sur bois, contreplaqué et acier ; 366 x 244 x 122 cm.
Collection Egidio Marzona, en prêt permanent au Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin



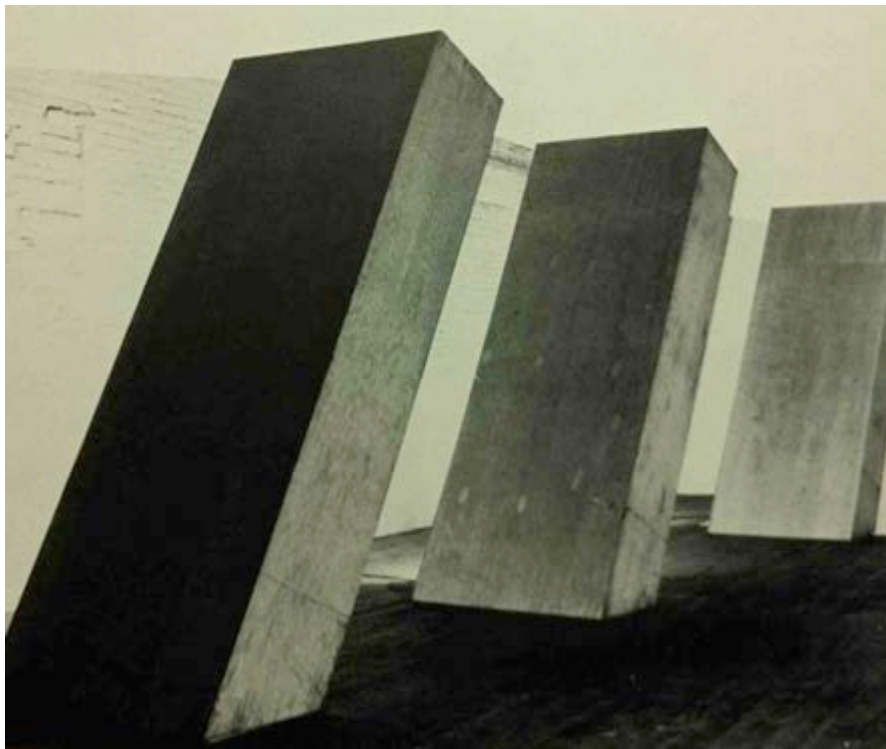
***White Z*, 1964**

peinture, bois, tiges de métal ; dimensions et localisation actuelle inconnues

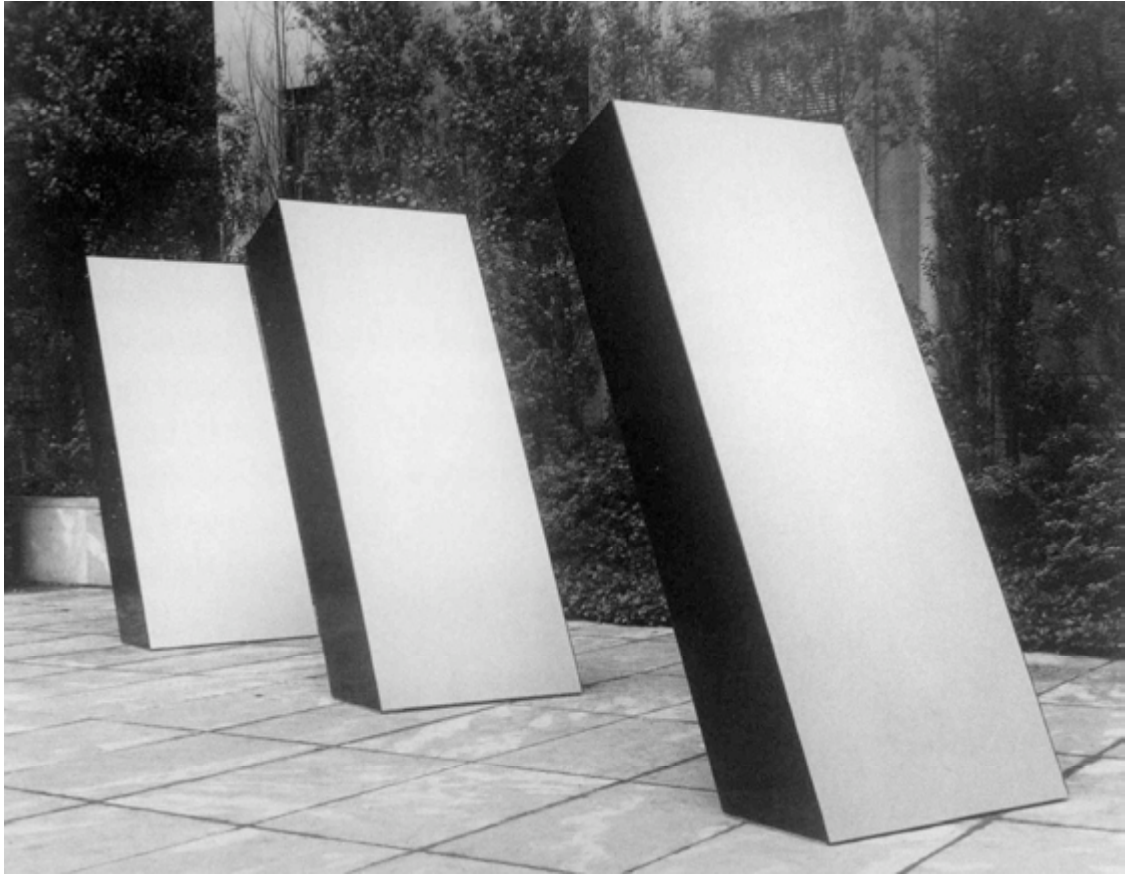


Three Elements, 1965

aluminium, bois de sapin, contreplaqué peint ; trois éléments, chacun : 284 x 122 x 53 cm.
Collection Staatliche Museen, Berlin (ancienne Collection Egidio Marzona)



Three Elements inachevé, New York, 1965



Three Elements, seconde version fabriquée en 1966-67

Aluminium ; trois éléments mesurant chacun 305 x 122 x 61.cm, espacés de 284 cm
Collection The Museum of Modern Art, New York



Rockers, 1965

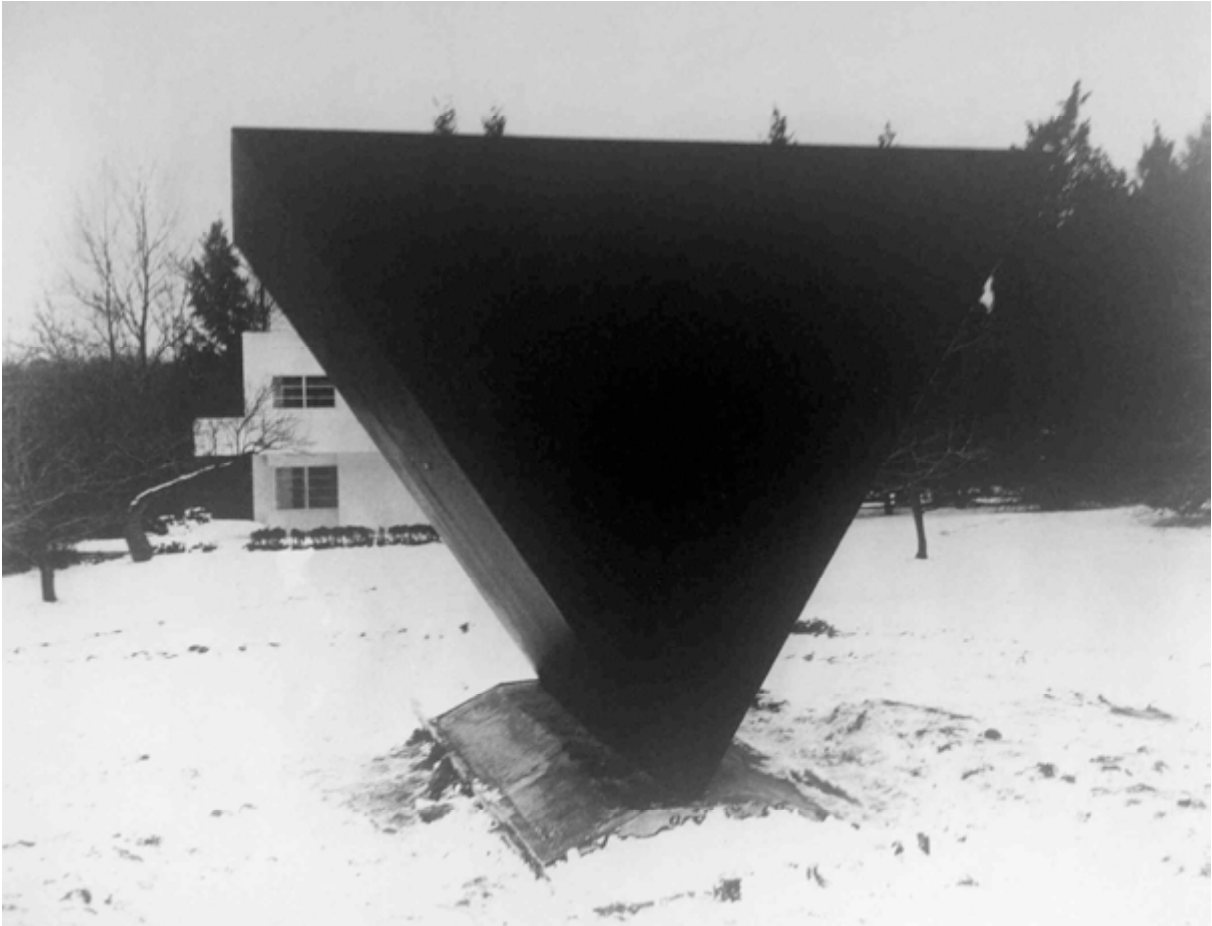
bois de sapin, contreplaqué peint ; 610 x 457 x 335 cm.
Collection Staatliche Museen, Berlin, ancienne Collection Egidio Marzona



Rockers, 1965

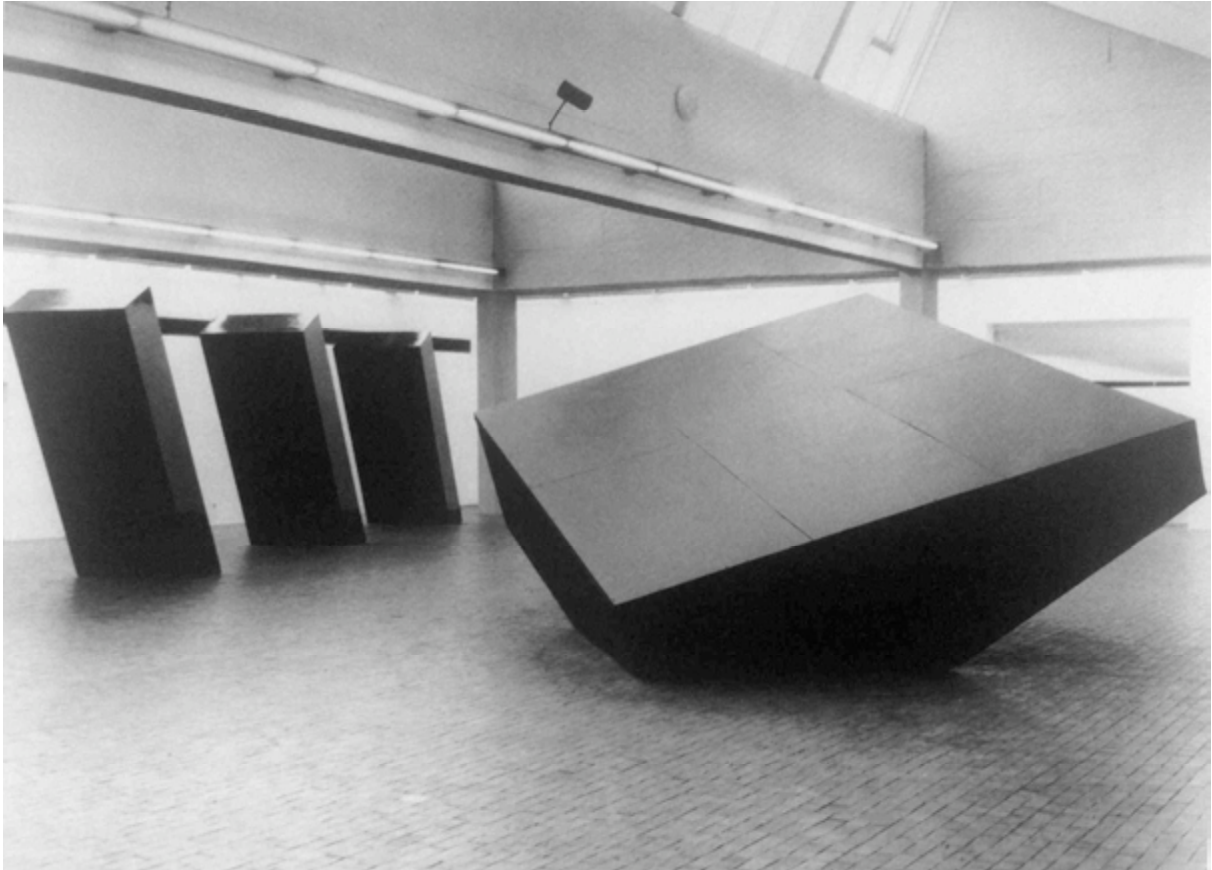


Rockers en cours de montage



Black Triangle, 1966-67

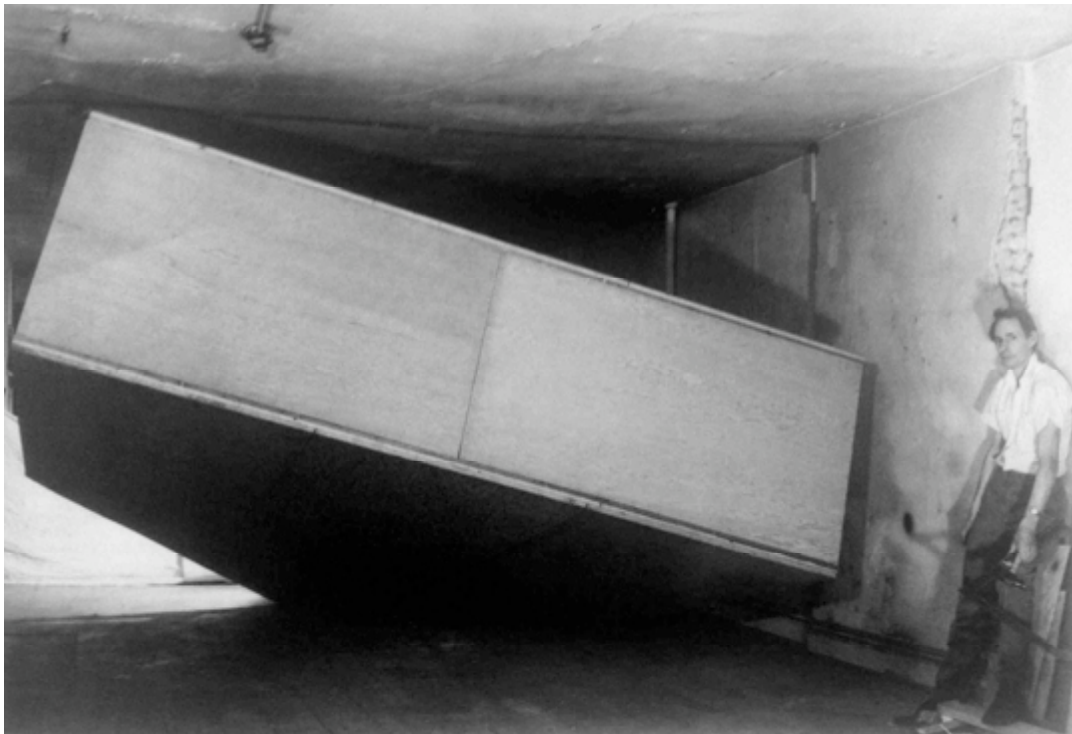
La version de 1966-67 a probablement été fabriquée en bois et contreplaqué. La version reproduit ci-dessus a sans doute été fabriqué en métal en 1969 ; elle est installé à New City en 1969. Dimensions et localisation actuelle inconnues



Untitled (Riff), 1967

Bois et contreplaqué ; dimension inconnues

Vue de l'exposition à l'Akademie der Künste, Berlin (Ouest), 1969 (au fond, *Three Elements*)
État et localisation actuelle inconnus



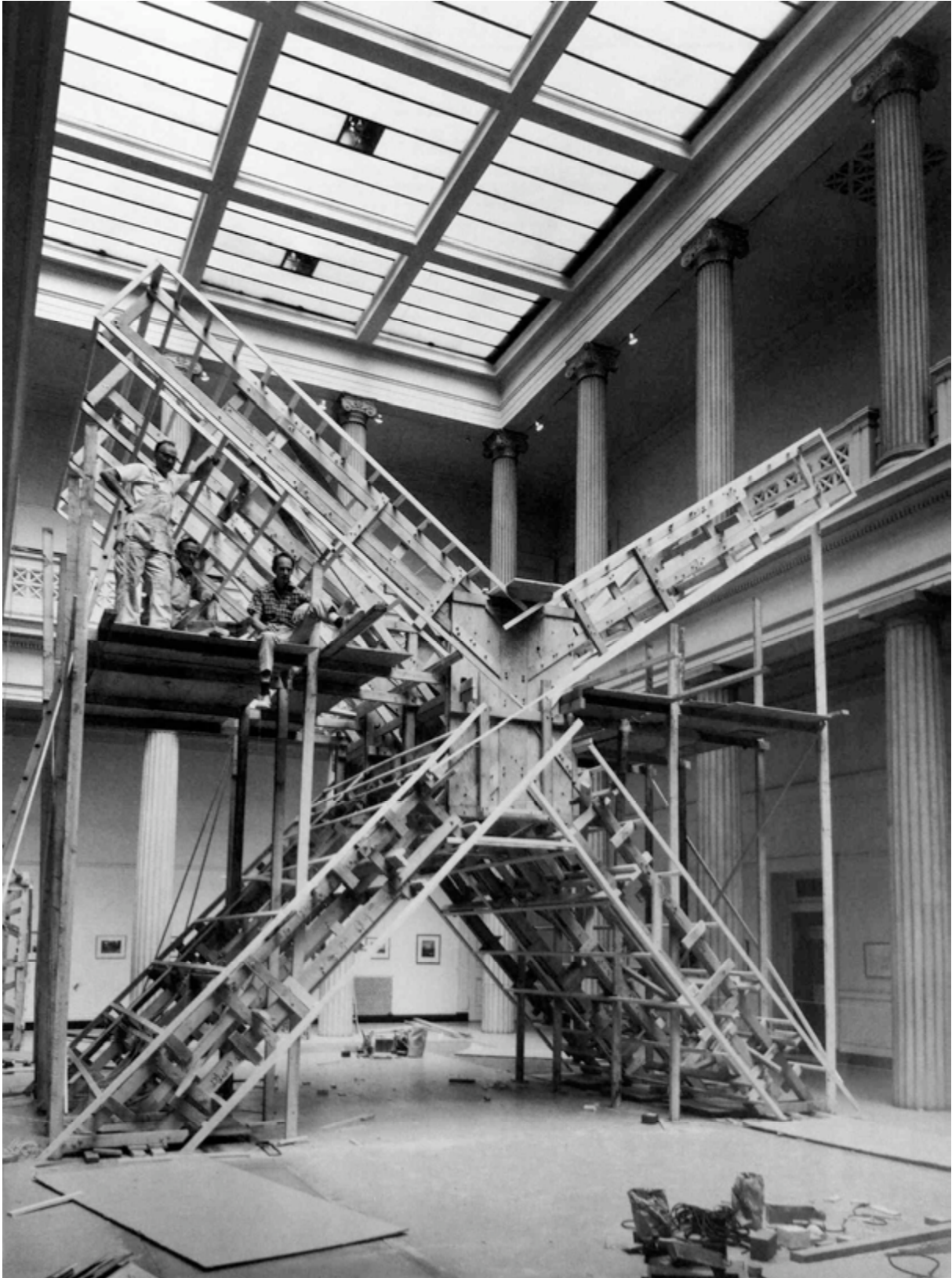
Ronald Bladen à côté d'*Untitled (Riff)* en cours de construction, Fischbach Gallery, New York, 1967



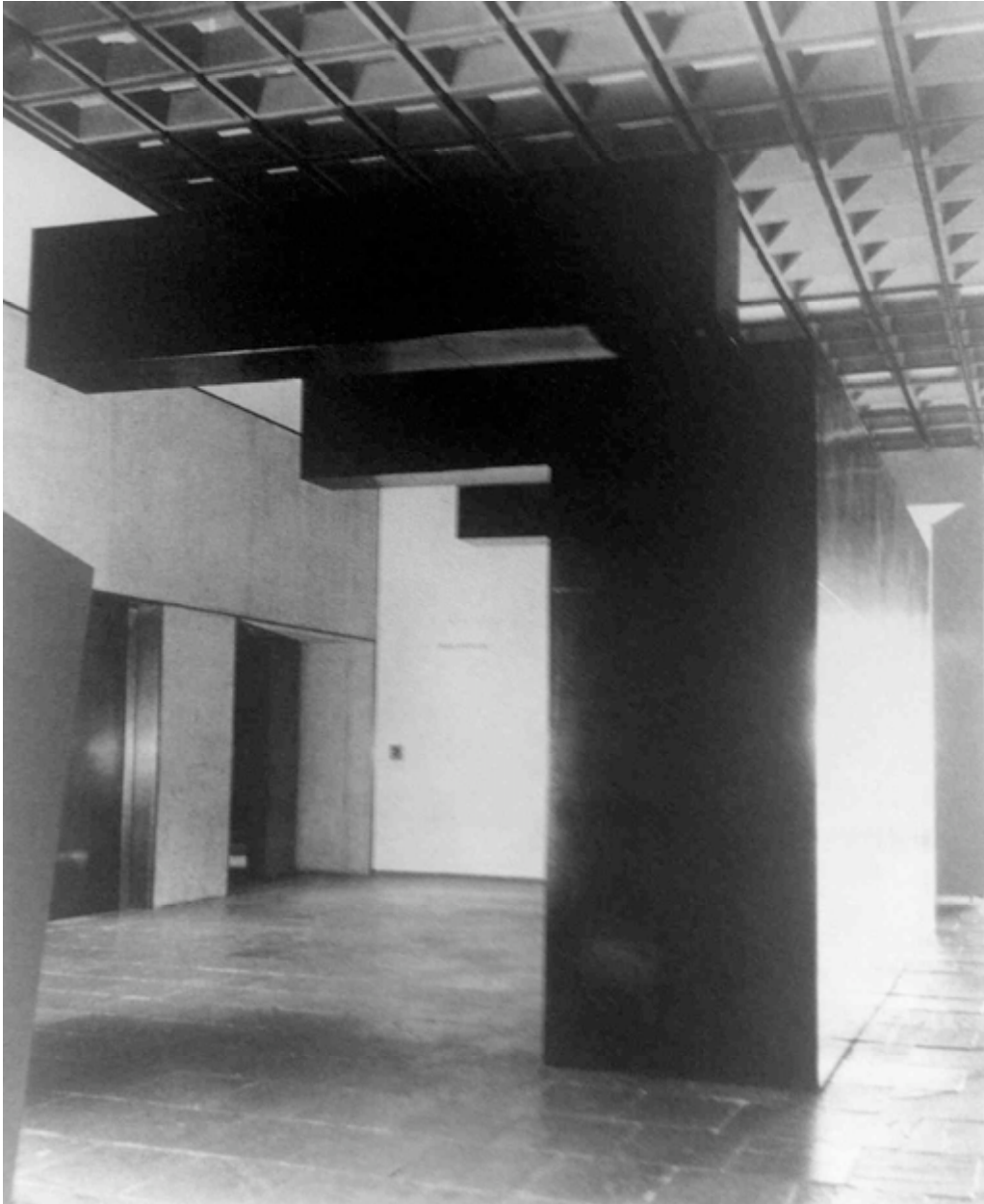
The X, 1967

Bois et contreplaqué peints

Vue de l'exposition *Scale as Content*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

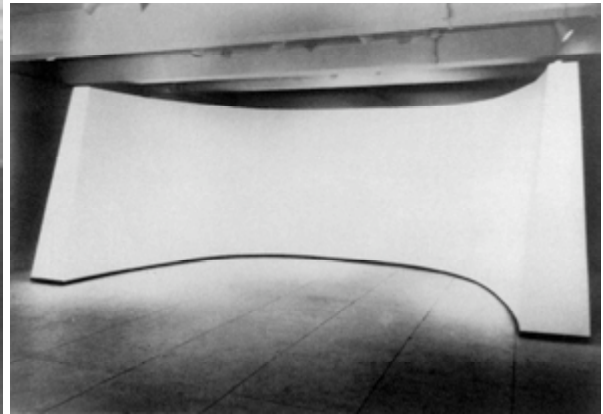
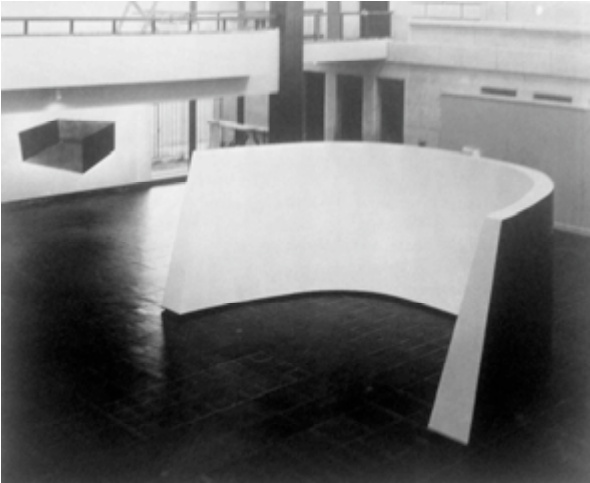


Ronald Bladen et ses assistants au cours de la construction de *The X*, 1967,
The Corcoran Gallery, Washington, D.C.



Barricade, 1968

Matériaux, dimensions, état et localisation actuelle inconnus
Vue de l'installation à l'*Annual Exhibition*, 1968, Whitney Museum, New York



***Untitled (Curve)*, 1969**
bois de sapin, contreplaqué peint ; 284 x 671 x 457 cm.
Collection Staatliche Museen, Berlin, ancienne Collection Egidio Marzona



Untitled (Curve) en cours de construction (deux vues)



The Cathedral Evening, 1969-71

bois de sapin, contreplaqué peint ; 300 x 900 x 720 cm.

Collection Staatliche Museen, Berlin, ancienne Collection Egidio Marzona



The Cathedral Evening en cours de construction dans l'atelier du peintre Al Held (ami de Bladen) sur la 5^{ème} Avenue, New York, 1969



The Cathedral Evening, 1969-1971

acier Cor-Ten peint ; 312,4 x 891,5 x 753,1 cm.

fabriqué par l'entreprise Lippincott, Inc.

Collection Empire State Plaza Collection, Albany, New York

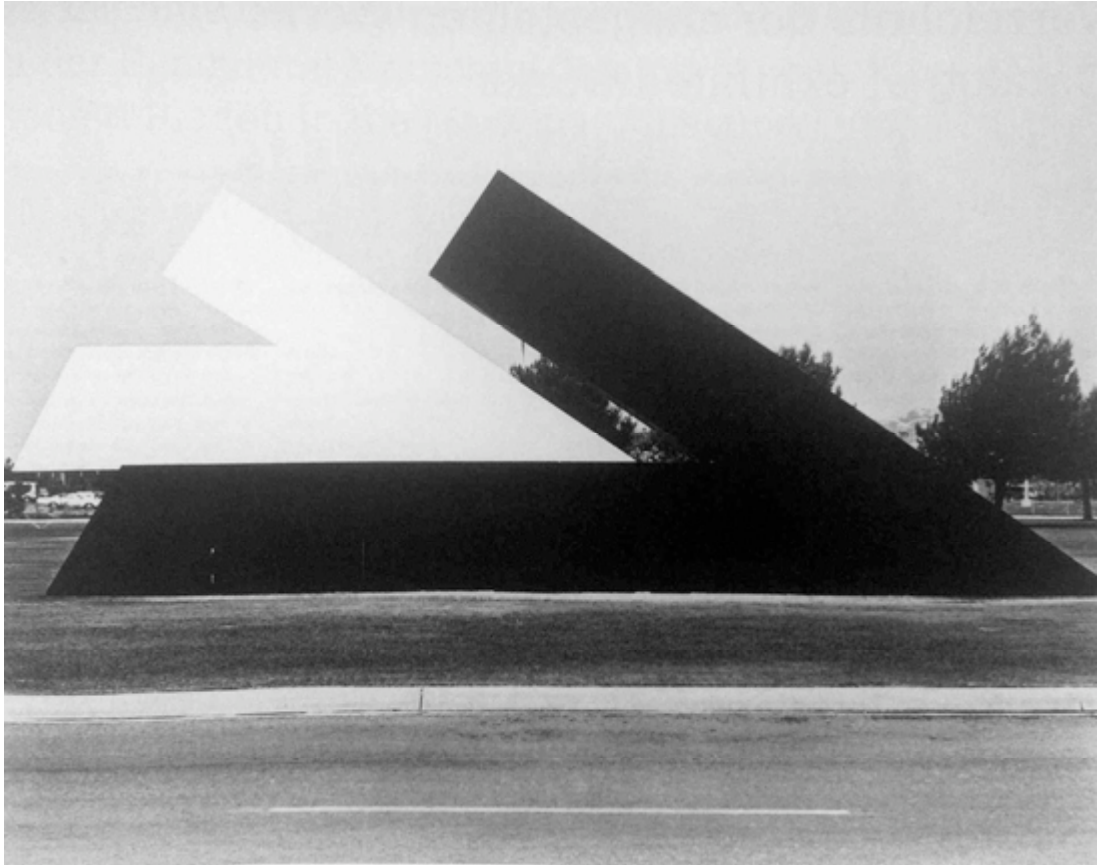


Boomerang, 1972

probablement en bois de sapin et contreplaqué peint ; dimensions inconnues
vue de l'exposition *Biennial Exhibition : Contemporary American Art*, (10 janvier – 18 mars
1973), Whitney Museum of American Art, New York



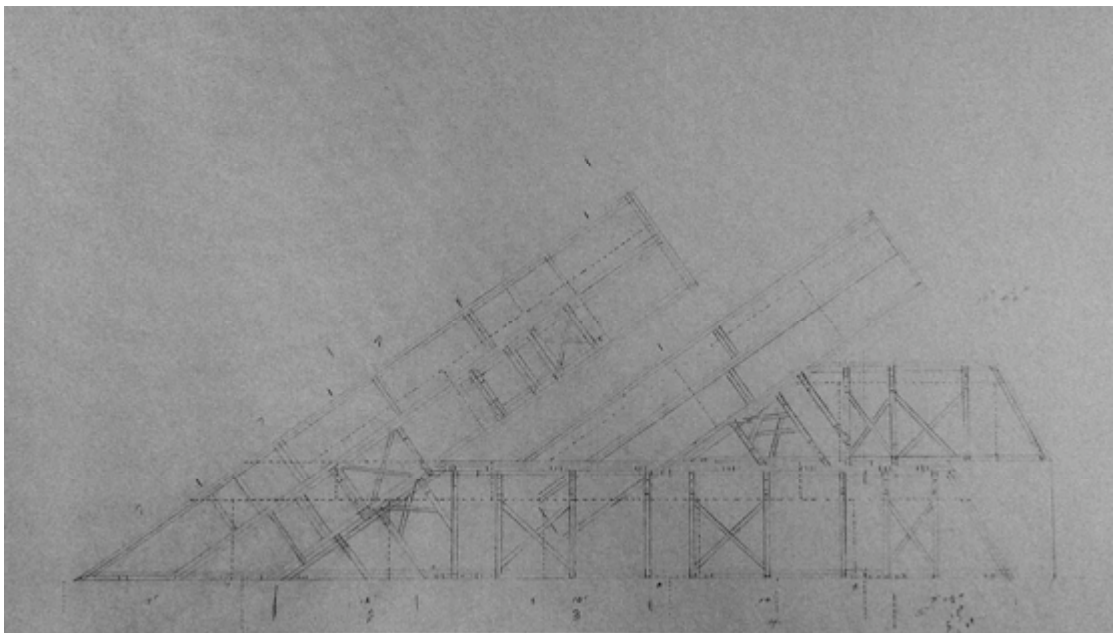
Boomerang, 1972, installée en plein air (exposition non identifiée)



Raiko 1, 1973

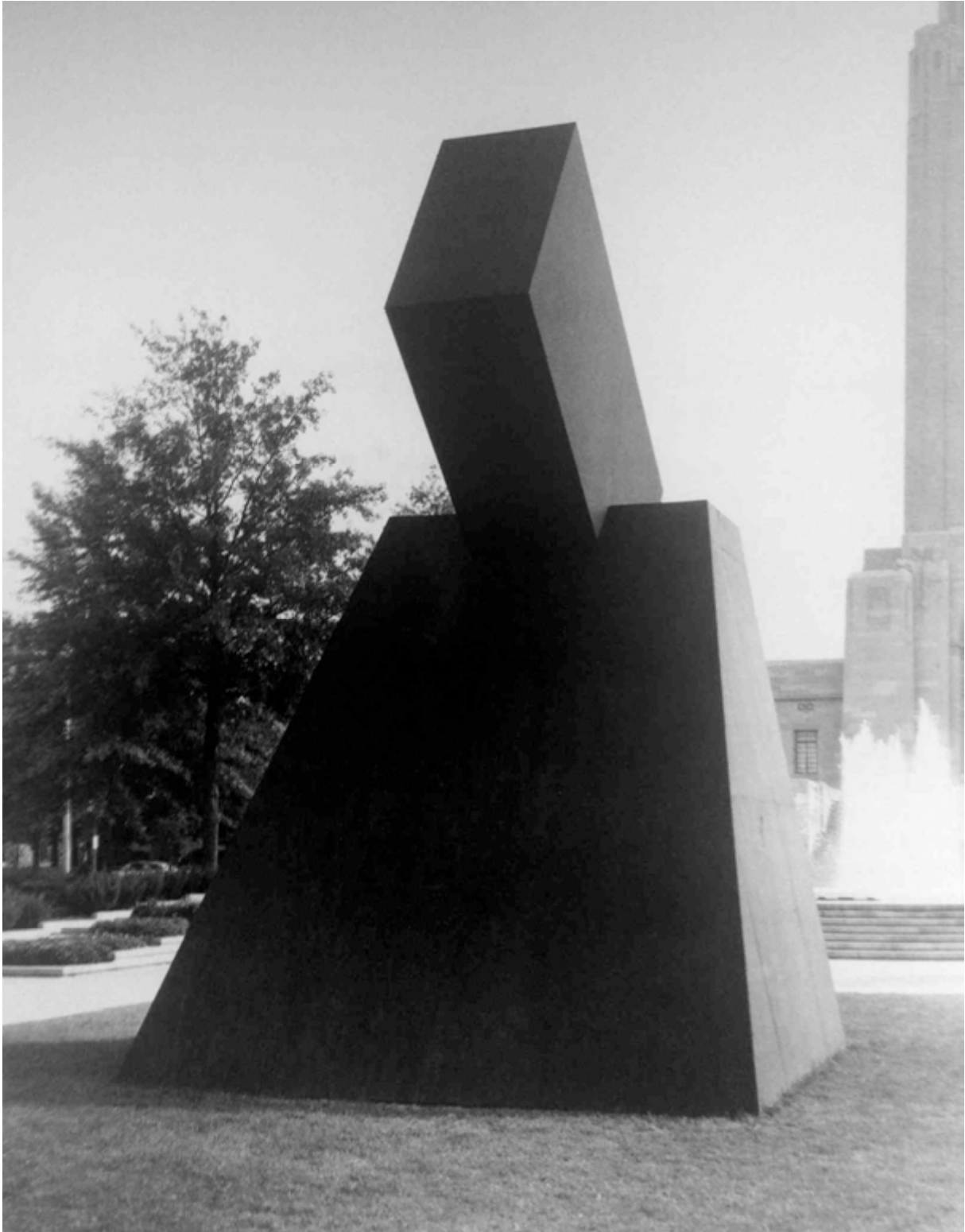
bois de sapin et contreplaqué peint ; 609,6 x 1615 x 243,8 cm.

Œuvre probablement détruite, réalisée à l'occasion de *Works in Space* : Stephen Antonakos, Ronald Bladen, Sam Gilliam, Robert Irwin, Dorothea Rockburn (9 février – 8 avril 1973), San Francisco Museum of Modern Art, Californie. L'illustration montre la seconde version de l'œuvre, fabriqué en aluminium peint en 1975 pour la Galerie Schmela à Düsseldorf ; fabricant et localisation actuelle inconnus



Raiko Construction, 1973

crayon sur papier ; 92 x 153 cm.
localisation actuelle inconnue



Coltrane, 1970

Probablement réalisée en bois et contreplaqué ; dimensions inconnues
Vue de l'installation à l'occasion de l'exposition *American Sculpture* (11 septembre – 15
novembre 1970), Sheldon Memorial Art Gallery, The University of Nebraska, Lincoln
(Nebraska)

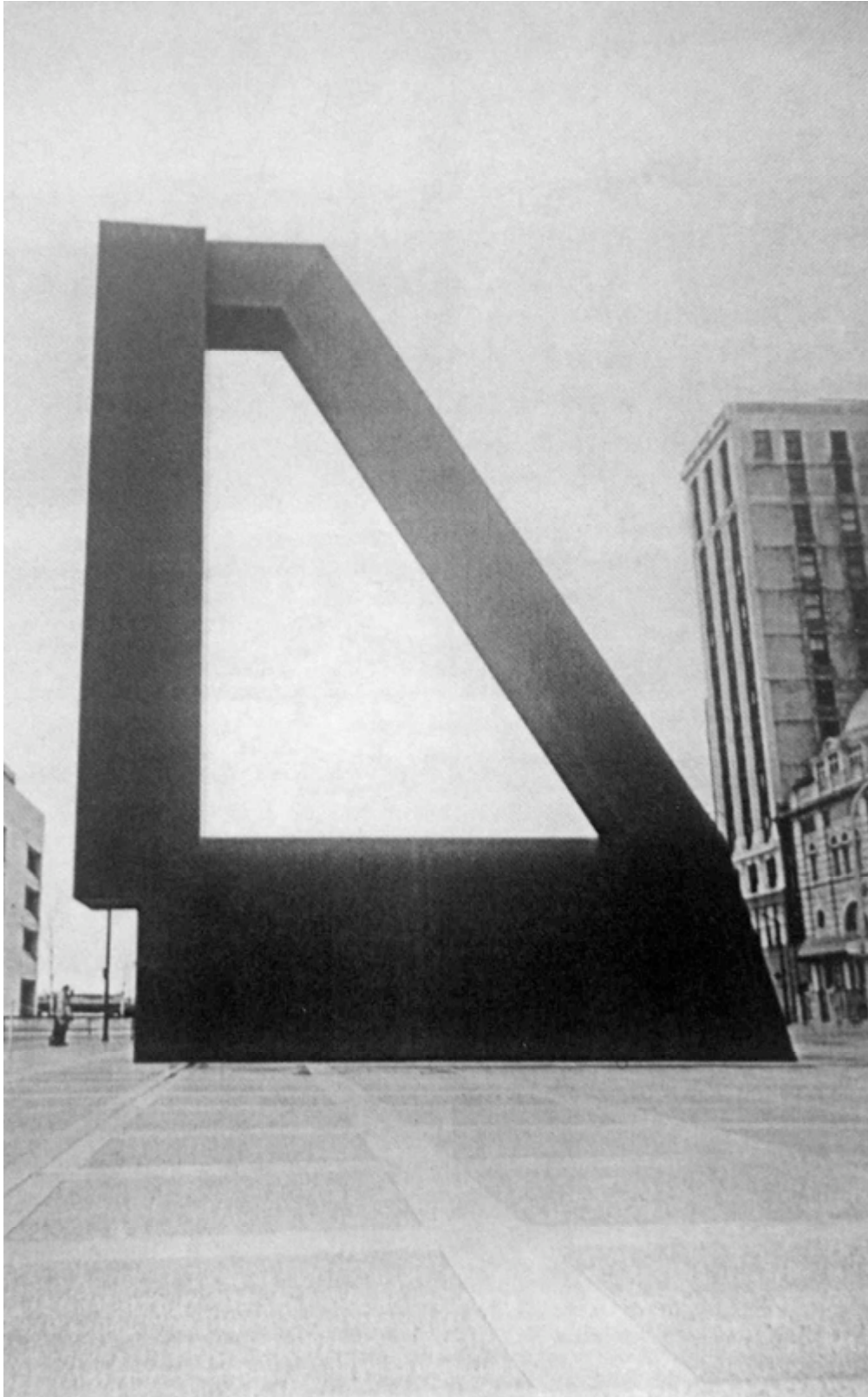
Œuvre probablement détruite à la fin de l'exposition



Kamasutra, 1977

Bois et contreplaqué ; 914,4 x 609,6 x 914,4 cm.

Vue de l'installation avant la mise en peinture (et noir et blanc), sur Doris C. Freedman Plaza, à l'angle sud-est de Central Park, New York, à l'occasion de l'exposition *Ronald Bladen : Outdoor Sculpture Proposals*, (19 septembre 1977 – 31 janvier 1978), The Hudson River Museum, Yonkers (New York), en collaboration avec le Public Art Council et les Park Departments de Westchester et de Manhattan



Vroom Sh-Sh-Sh, 1974

acier ; dimensions inconnues

Œuvre réalisée pour Buffalo (New York), Seneca St.
One HSBC Center Building Plaza (1969-1974, Skidmore, Owings and Merrill)



Black Lightning, 1981

Acier ; dimensions inconnues

Collection Seattle Center Sculpture Garden (Seattle, Washington)

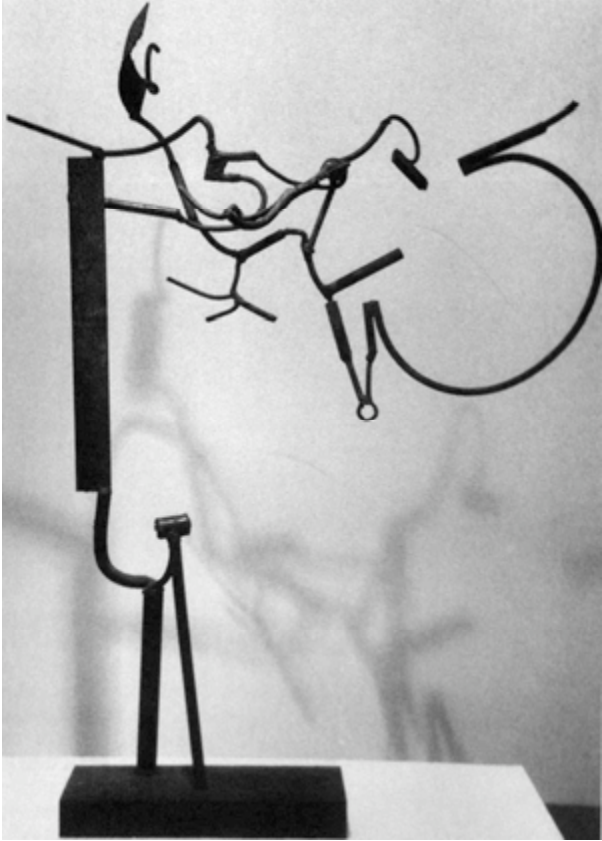


Host of the Ellipse, 1981

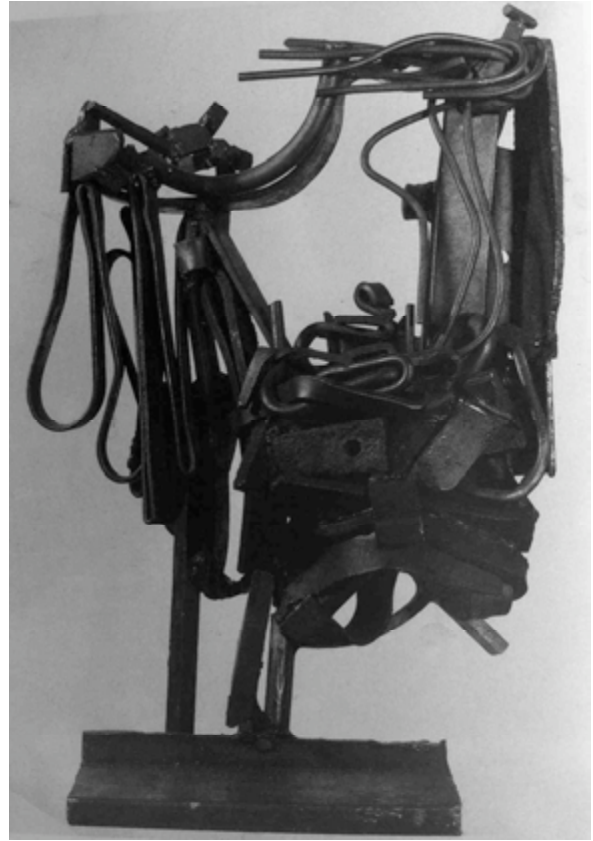
Métal ; deux parties (la plus haute : environ 19 m.)

Vues de l'installation à l'angle sud-est de West Mulberry Street et du Martin Luther King Jr. Boulevard, au pied du Metro West Social Security Administration Building de Baltimore (Maryland)

Chamberlain, John
1927, Rochester (Indiana) – 2011, New York



Calliope, 1954
Acier soudé, 132 x 94 x 61 cm.
Collection de l'artiste, prêt de longue durée
à la Weatherspoon Art Gallery,
University of North Carolina, Greensboro



Cord, 1957
acier soudé, 40,5 x 30,5 x 25,5 cm.
Collection Allan Stone, New York

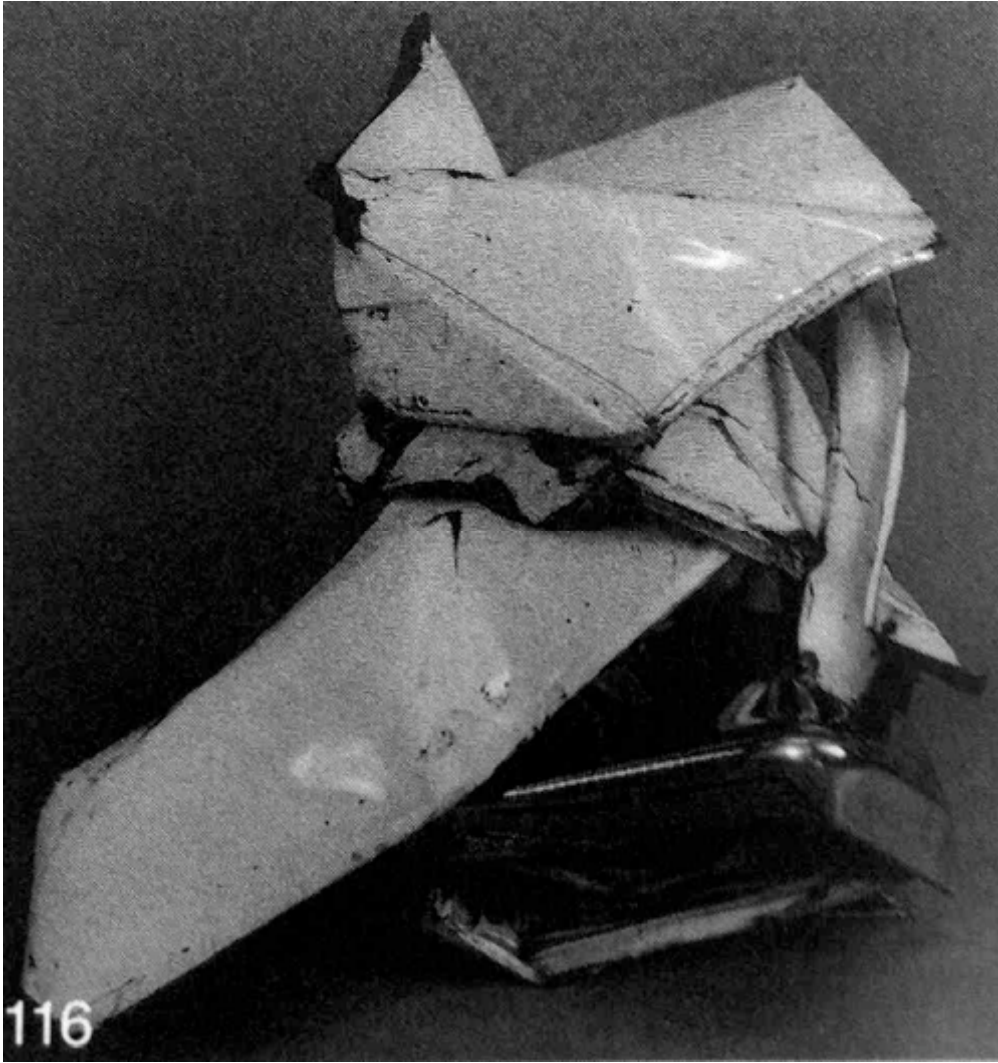


Shortstop, 1957

fer, acier peint et chromé, 147,5 x 112 x 45,5 cm.
Collection Dia Art Foundation, New York



Manitou, 1959
Acier peint soudé
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



Hidden Face, 1962

acier peint et acier chromé, 104 x 127 x 85 cm.
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



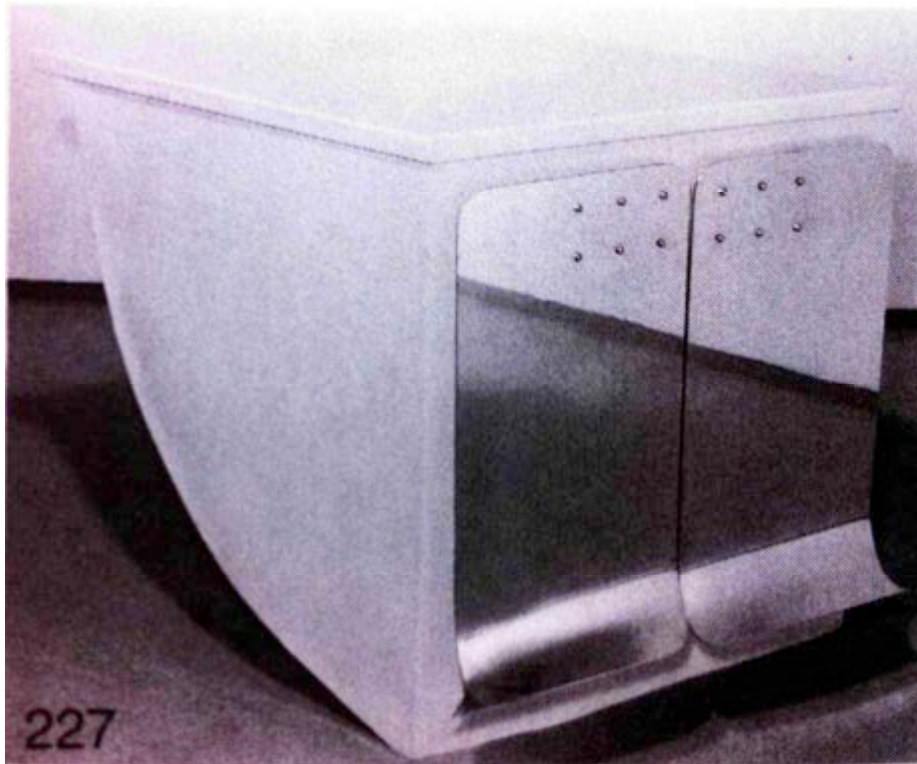
Untitled, 1963

acier peint et acier chromé, 79 x 95 x 71 cm.
Collection The Whitney Museum of American Art, New York



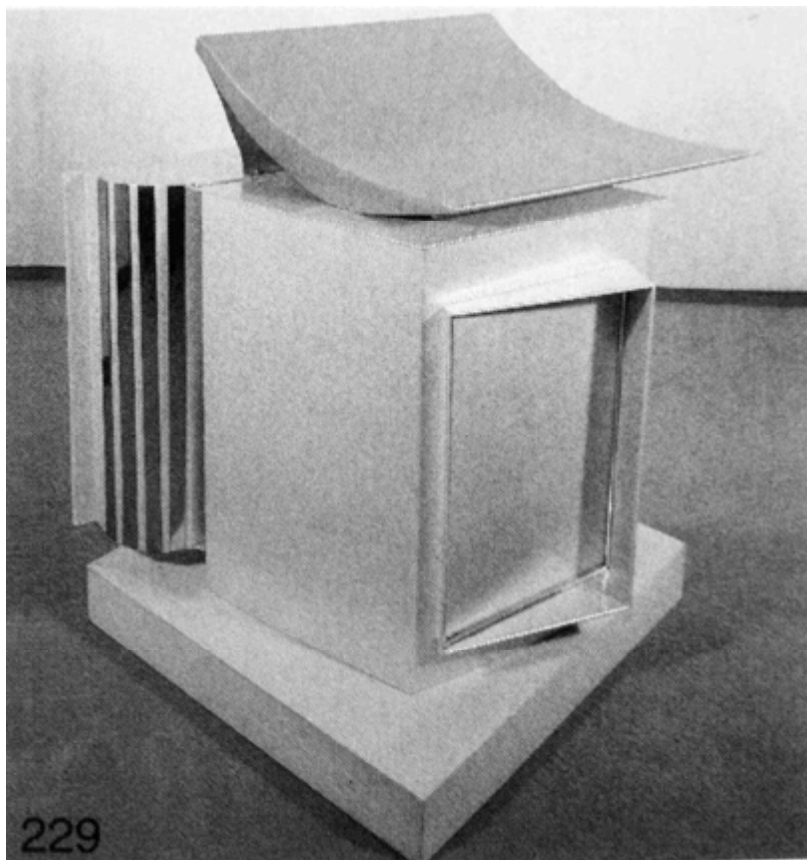
Tomahawk Nolan, 1965

acier peint et chromé ; 112 x 132 x 91,5 cm.
Collection The Museum of Modern Art, New York



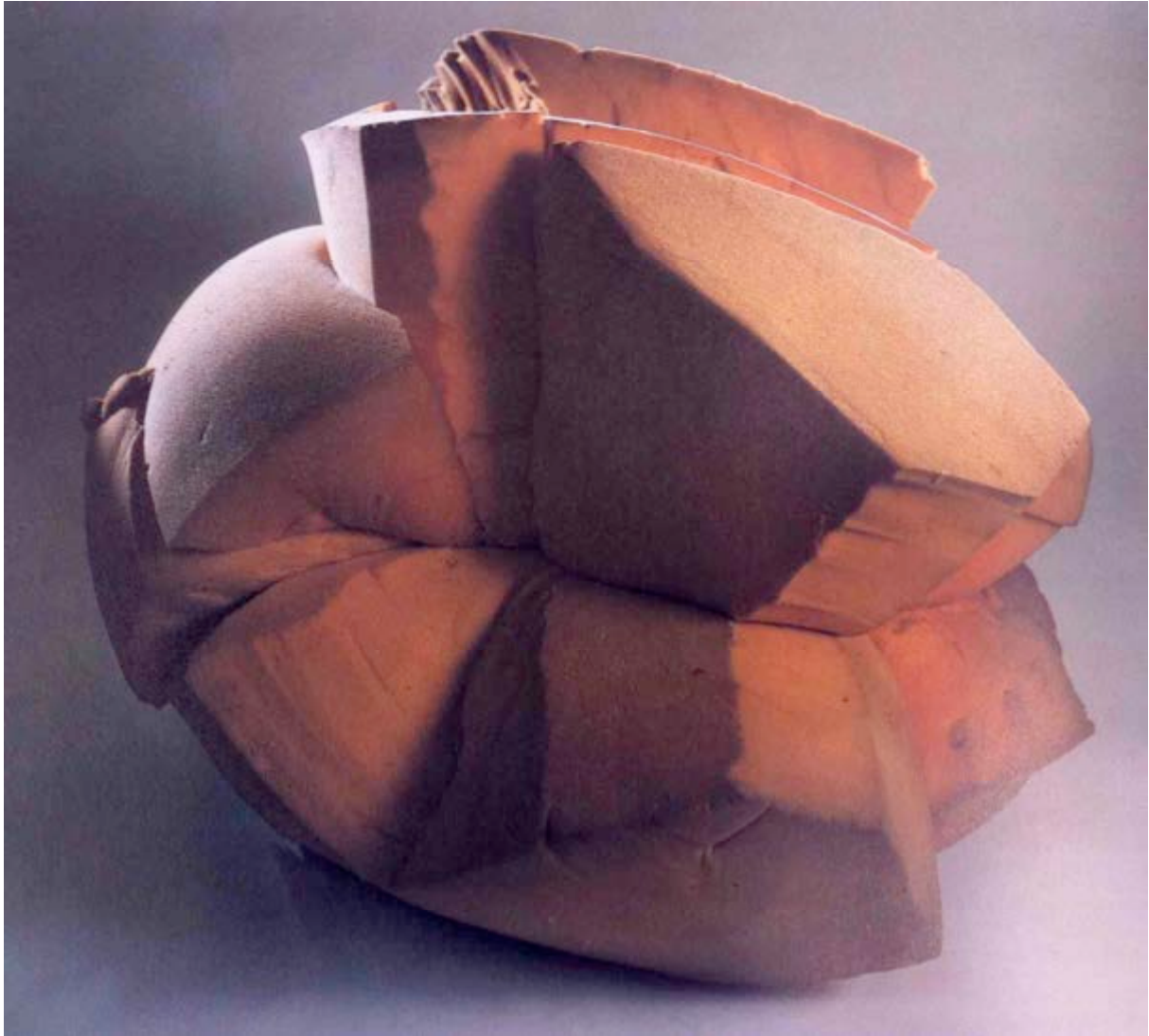
Cat-Bird Seat, 1966

fibre de verre peinte et sablée, laiton, sur structure en acier ; 104 x 152,5 x 89 cm.
Collection Virginia Dwan, New York



Nanny, 1966

fibre de verre peinte et sablée, acier chromé, sur structure en acier ; 112 x 122 x 142 cm.
Collection Virginia Dwan, New York



Untitled, 1967

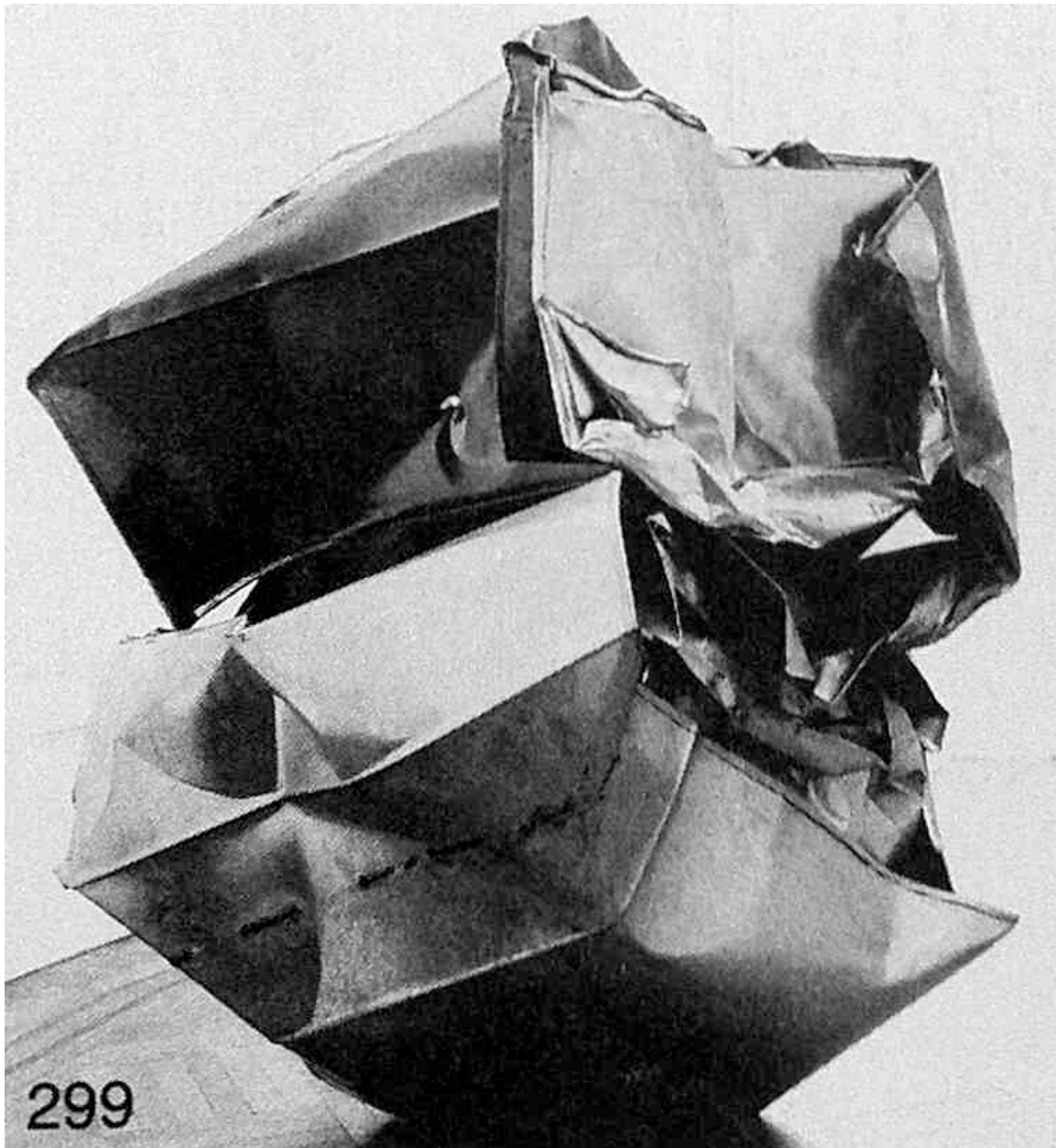
mousse d'uréthane et corde, 81,5 x 106,5 x 101,5 cm.
Collection Dia Foundation, Beacon, New York



Norma Jean Rising, 1967

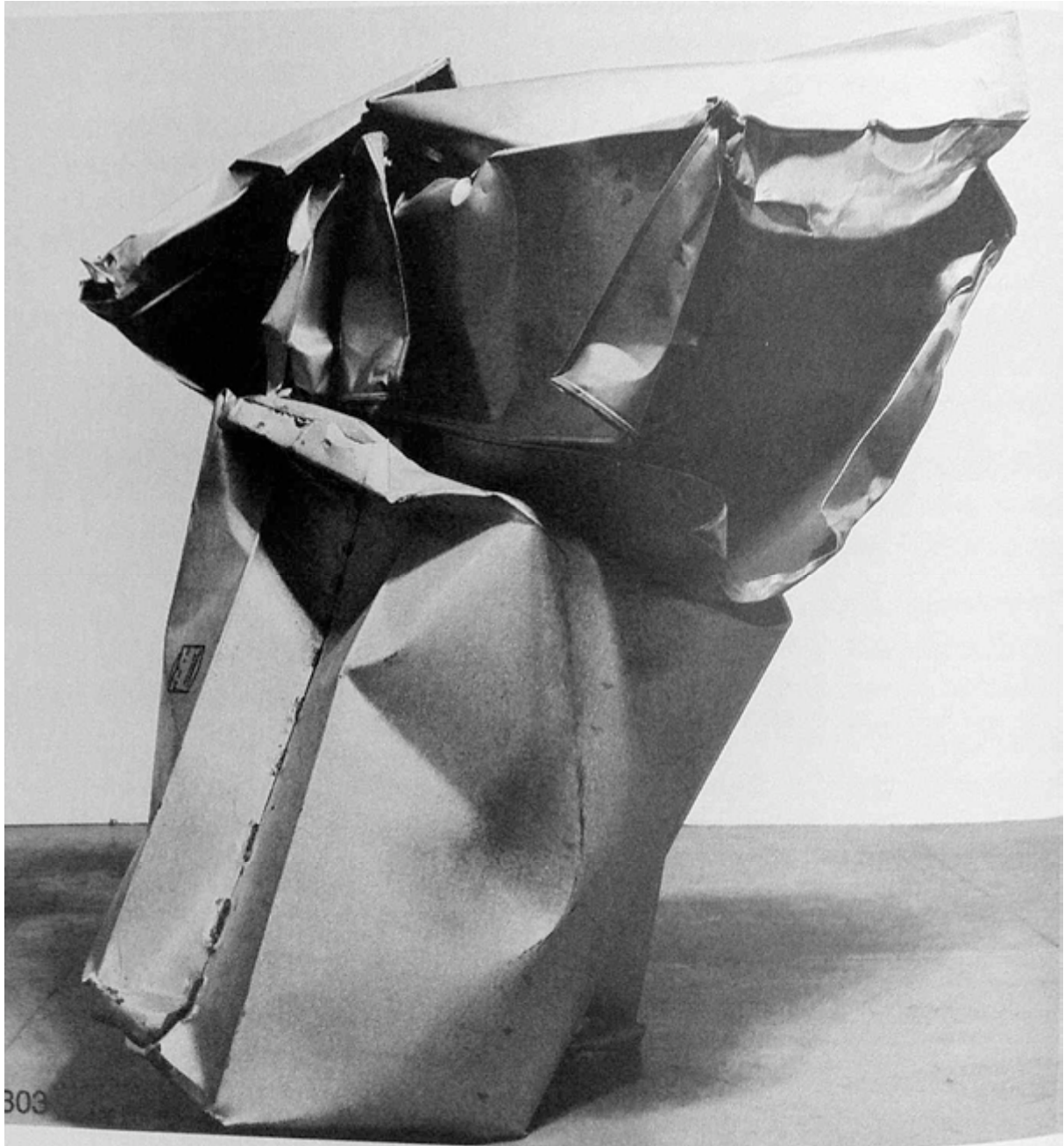
acier galvanisé, 166 x 113 x 100,5 cm.

refabriquée et peinte en noir par l'artiste en 1981, et rebaptisée *Norma Jean Risen*
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York

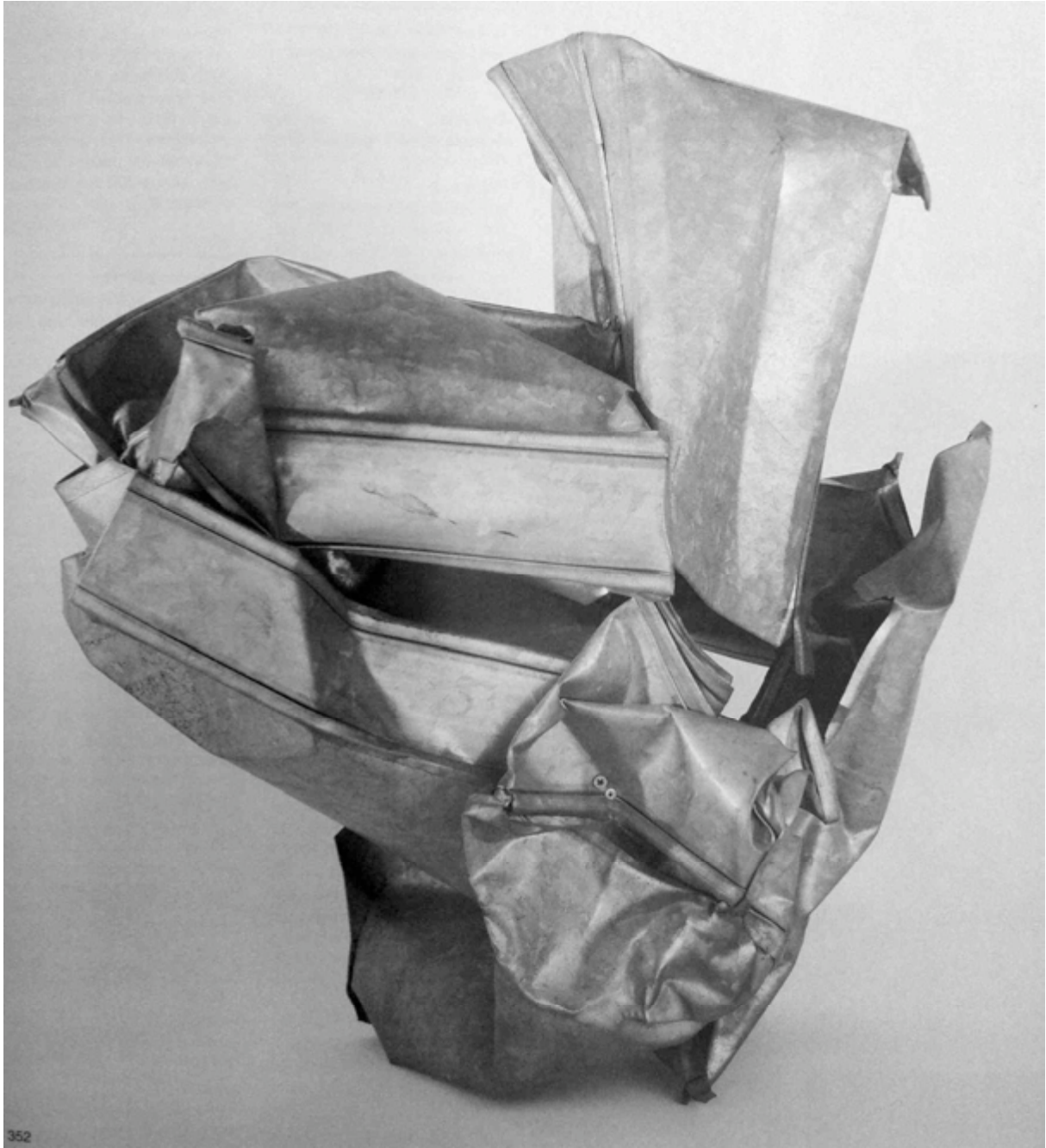


Royal Vantor, 1967

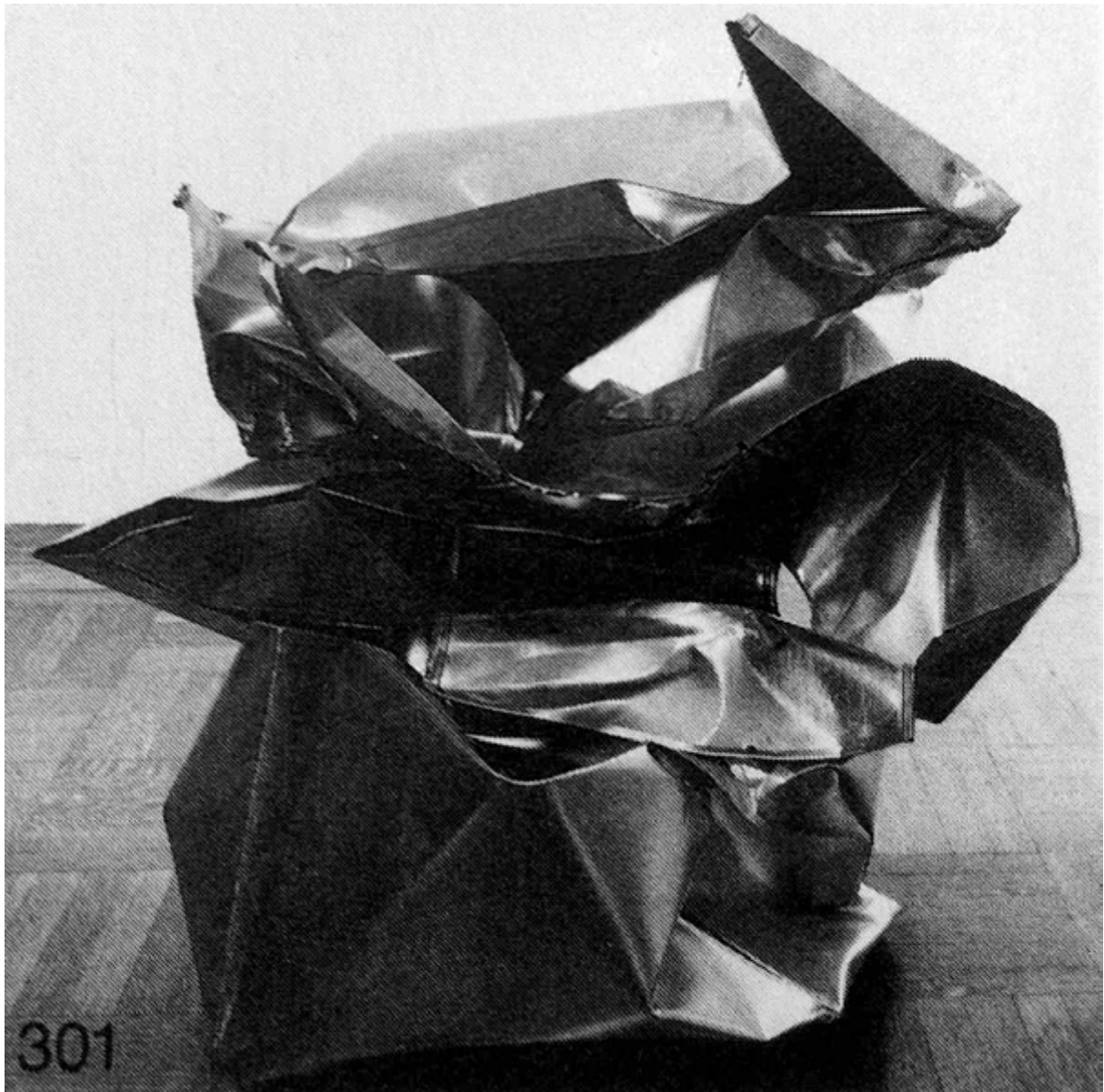
acier galvanisé, acier et aluminium ; 156 x 145 x 118 cm.
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



Ultrafull Private, 1967
acier galvanisé ; 169 x 146 x 138,5 cm.
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



Malaprop, 1969
acier galvanisé ; 61 x 59,5 x 31,5 cm.
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



Tippecanoe, 1967

acier galvanisé et acier inoxydable ; 101,5 x 106,5 x 91,5 cm.
Collection David Whitney, New York



Penthouse #44, 1969
Papier, aquarelle, résine ; 15 x 15 x 15 cm.
Etat et localisation actuels inconnus



Na-An-Tee, 1970

Résine polymère synthétique métallisée ; 73,5 x 155 x 89 cm.
Collection Madison Art Center, Madison, Wisconsin



Jam and Chunk, 1973

Feuille d'aluminium, résine polyester et peinture ; 25,5 x 33 x 28 cm.
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



Asarabaca, 1973

Feuille d'aluminium, laque acrylique, résine polyester ; 56 x 64,5 x 68,5 cm.
Collection Mark Twain Bancshares, Inc., Saint Louis, Missouri



Le Molé, 1971 (et vue page suivante)

résine polyester moulée recouverte d'aluminium et d'oxyde de silicium déposé par
vaporisation ; 17.8 x 19.1 x 17.8 cm.
édité par Gemini G.E.L., collaborateurs : Jeff Sanders, Robie ; 56 exemplaires

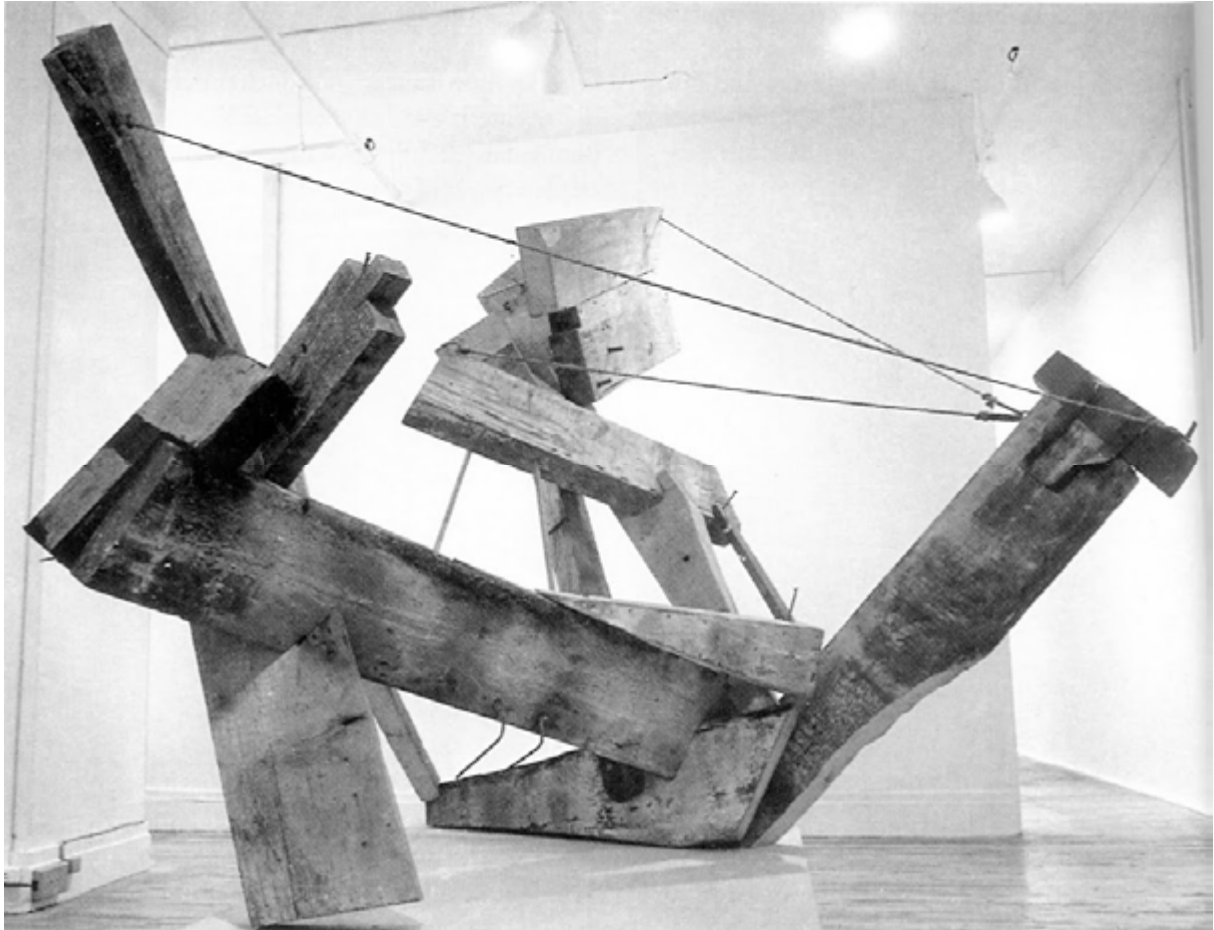


Le Molé, 1971

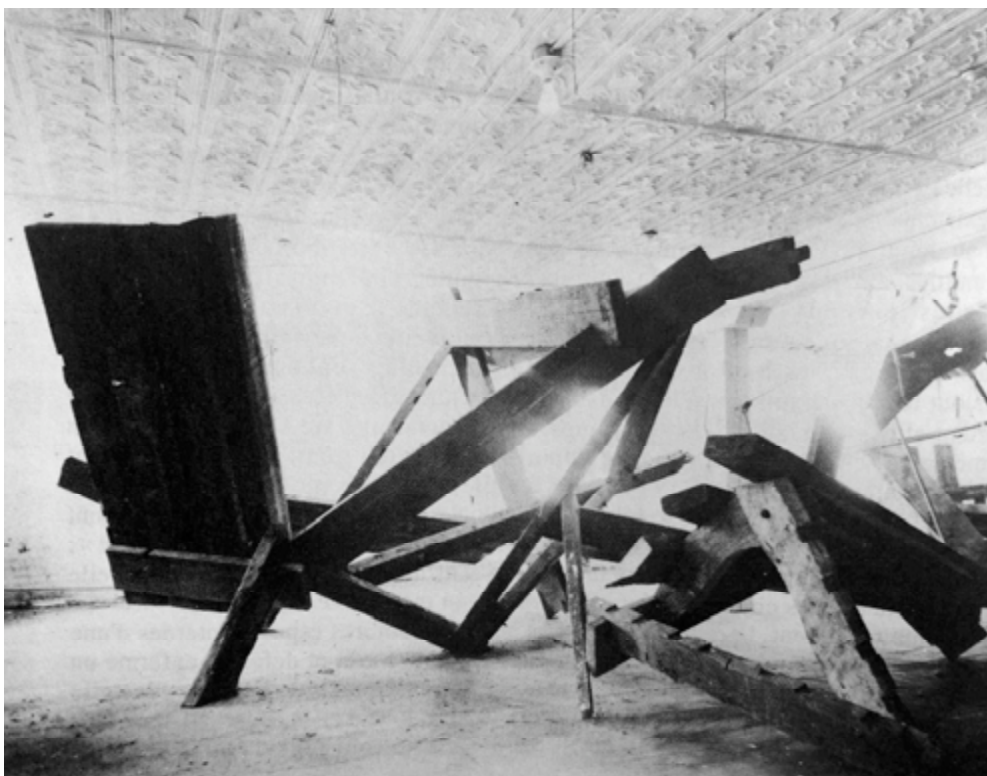
Di Suvero, Mark

1933, Shanghai (Chine)

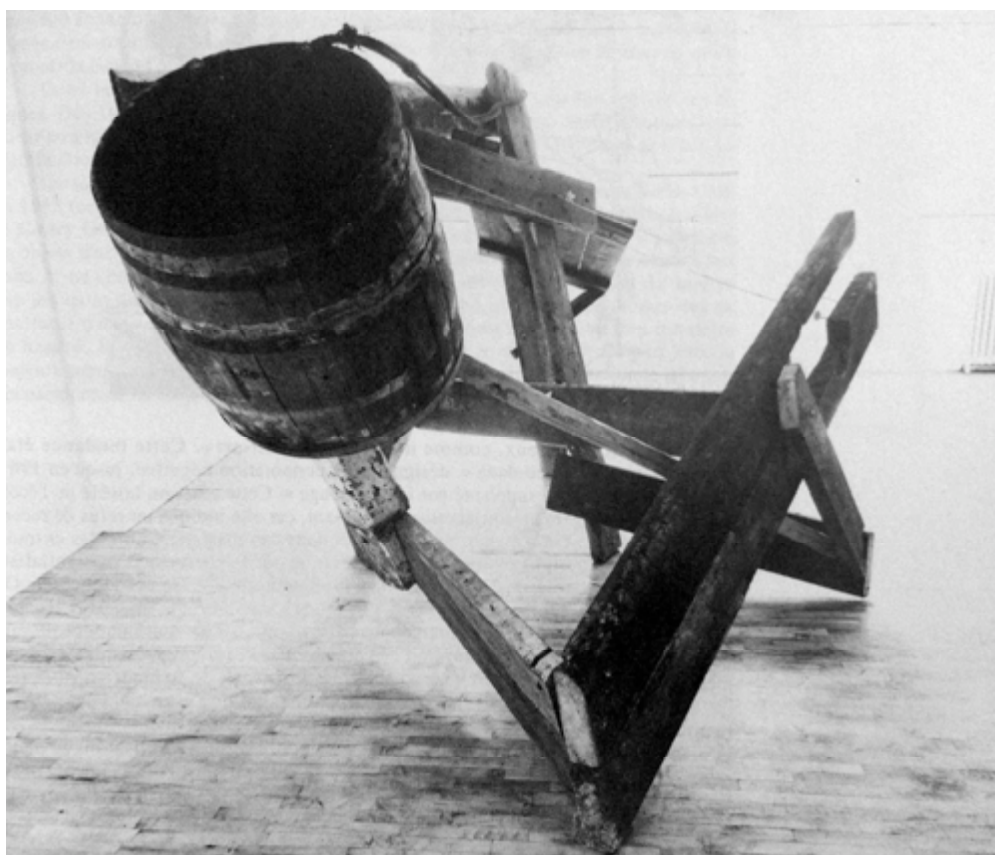
vit et travaille à New York City et Long Island City



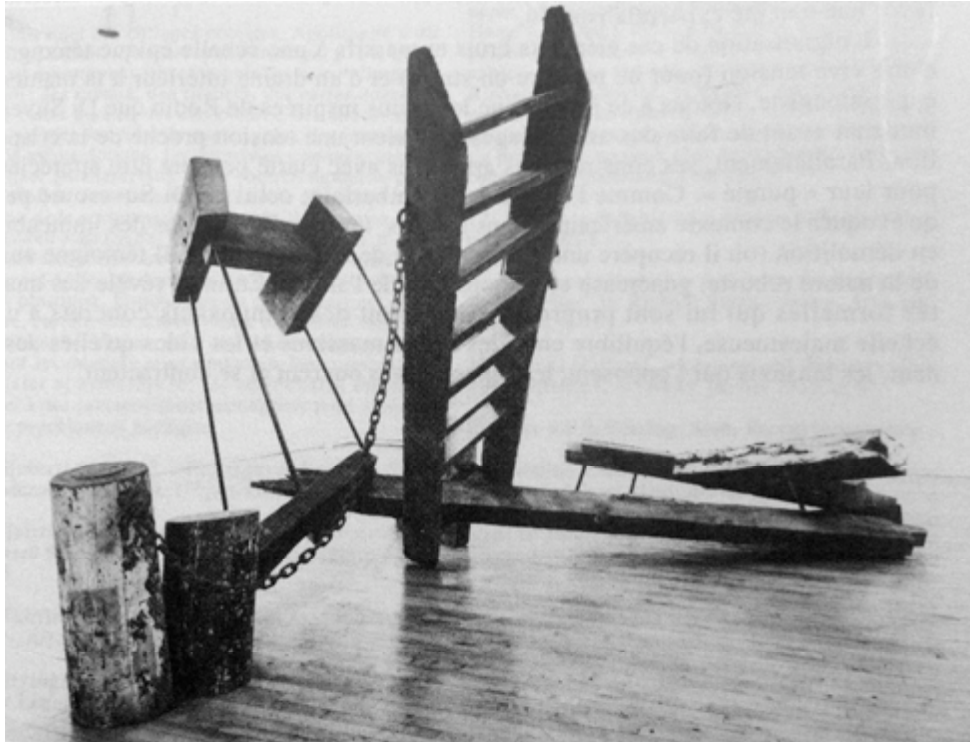
Che Faro Senza Eurydice, 1959
bois, corde, clous ; 213,4 x 264,2 x 231,1 cm.
Collection Donald & Doris Fisher, San Francisco



For Sabater, 1959
bois, peinture ; hauteur : 244 cm.
œuvre détruite



Barrell, 1959
bois, câbles d'acier, hauteur : 244 cm.
œuvre détruite



Ladderpiece, 1961-62 (deux vues)
Bois et acier ; 189 x 465 x 300 cm.
Collection The Museum of Modern Art, New York



Yes ! For Lady Day, 1969 (deux vues)
Acier soudé et peint ; dimensions inconnues
Collection Nathan Manilow Sculpture Park, Governors State University, Chicago (Illinois)

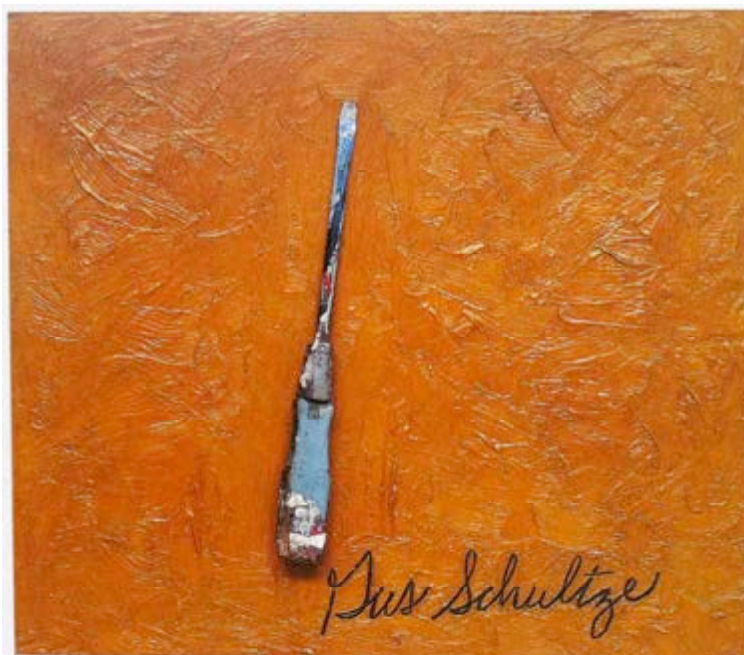
Flavin, Dan

1933, Queens (New York) – 1996, Riverhead, Long Island (New York)



Apollinaire Wounded (to Ward Jackson), 1959-60

boîte en fer-blanc écrasée, peinture à l'huile et crayon sur aggloméré et plâtre sur pin ;
34,3 x 49,2 x 2,2 cm.
Collection Stephen Flavin



Gus Schultze's Screwdriver (to Dick Bellamy), 1960
tournevis, peinture à l'huile et crayon sur aggloméré et acrylique sur balsa ;
39 x 44,4 x 4,4 cm.
Collection Stephen Flavin



Juan Gris in Paris (Adieu Picabia), 1960-62
boîte de conserve écrasée et peinture à l'huile sur Masonite, et acrylique sur balsa ;
50,4 x 61 x 8,1 cm.
Collection Stephen Flavin



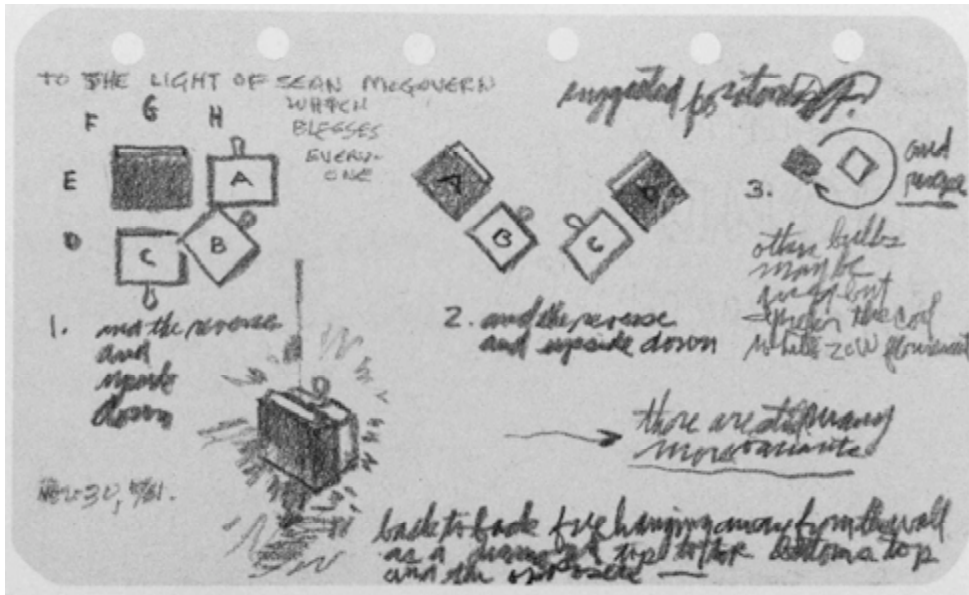
Barbara Roses, 1962-64

pot de fleurs en terre cuite, douille en porcelaine et interrupteur à chaîne, ampoule Aerolux
Flowerlite ; 21,6 cm. de haut x 10,1 cm. de diamètre
Collection The Estate of Dan Flavin, New York

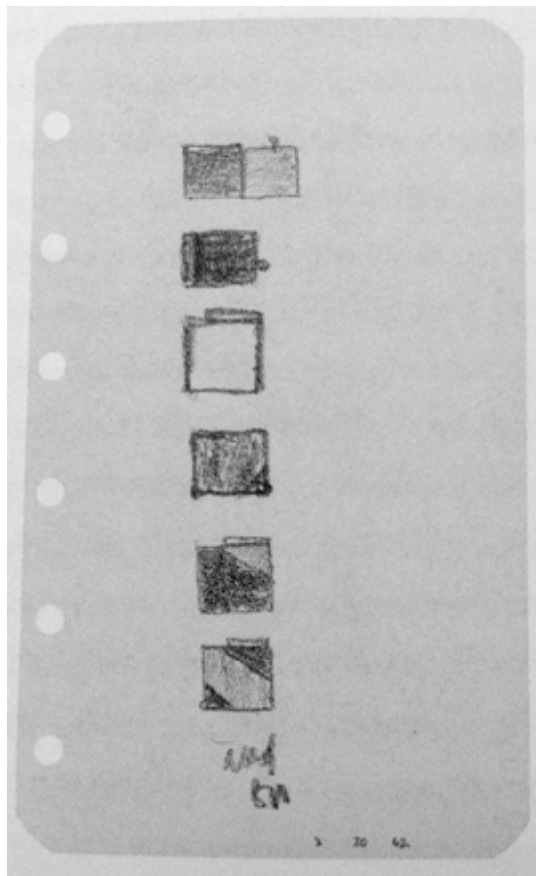


East New York Shrine (to Bruce Glaser), 1962-66

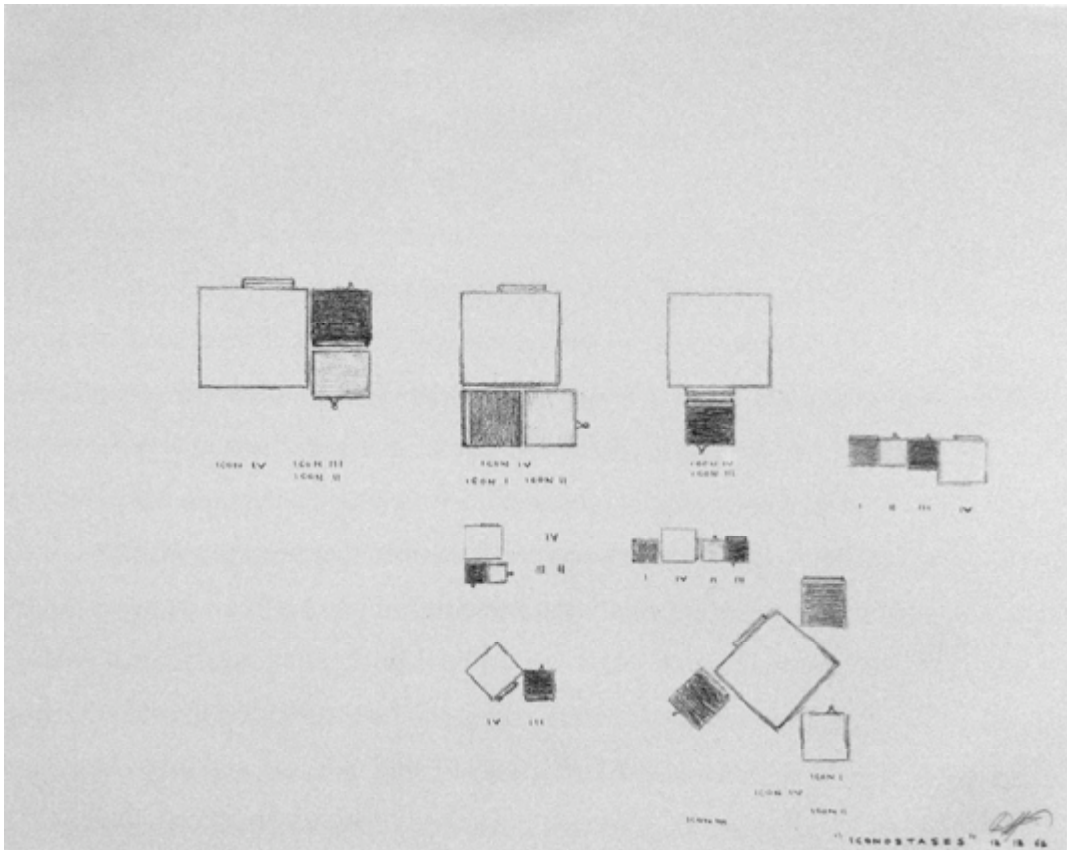
boîte de conserve en fer-blanc, douille en porcelaine avec interrupteur à chaînette, ampoule électrique *Aerolux*, perles de verre noir ; hauteur 30 cm., diamètre 11,5 cm.
Collection Edward Plunkett



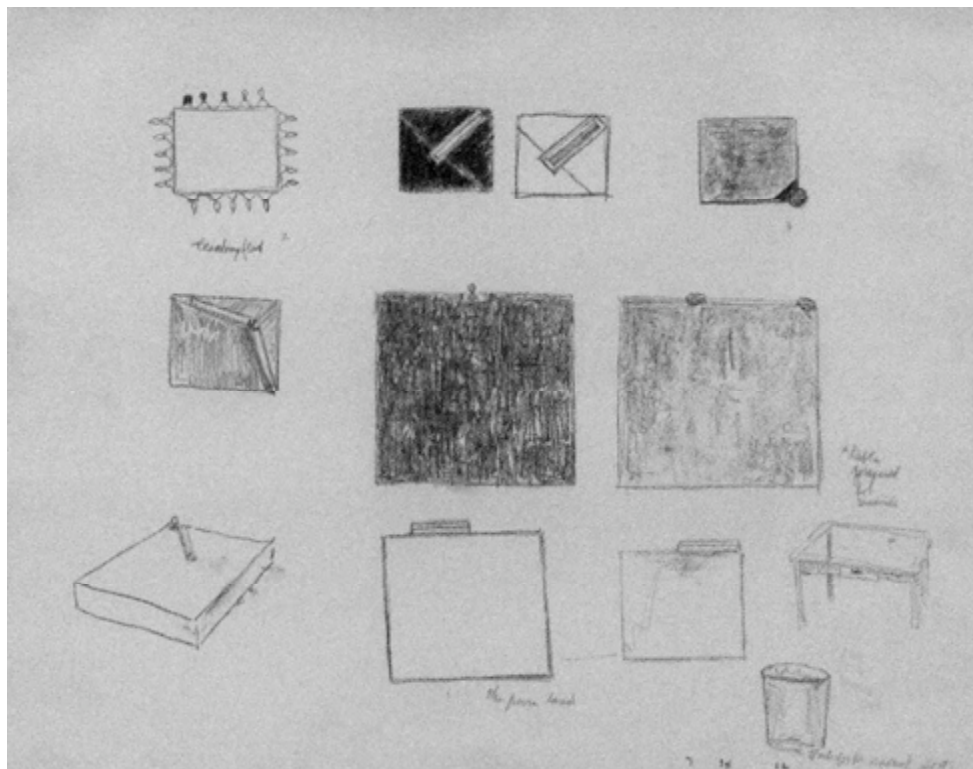
Sketchbook Drawing, 30 novembre 1961
 Crayon sur papier ; dimension inconnues
 Collection The estate of Dan Flavin, New York



Sketchbook Drawing, 20 mars 1962
 Crayon sur papier ; dimension inconnues
 Collection The estate of Dan Flavin, New York



Iconostases, 1962
 crayon sur papier ; 27,9 x 35,4 cm.
 Collection The Estate of Dan Flavin, New York



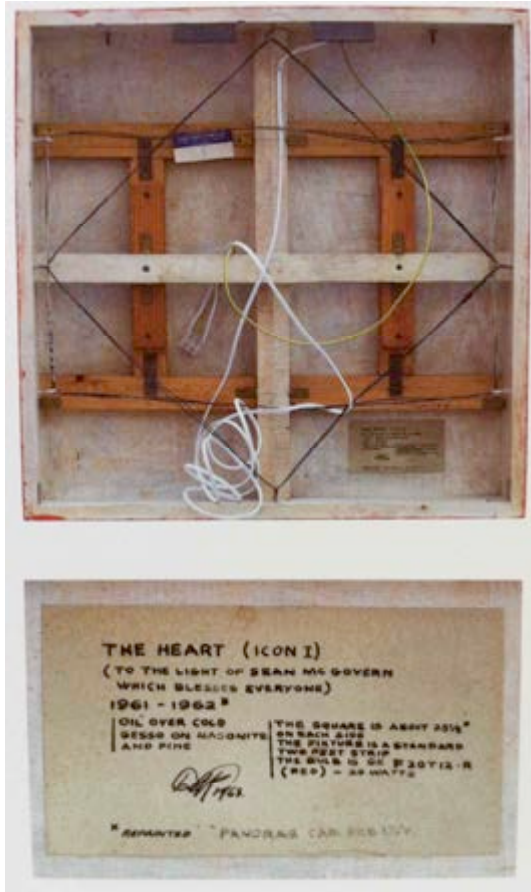
Untitled, 18 juillet 1962
 crayon sur papier ; 27,9 x 35,4 cm.
 Collection The Estate of Dan Flavin, New York



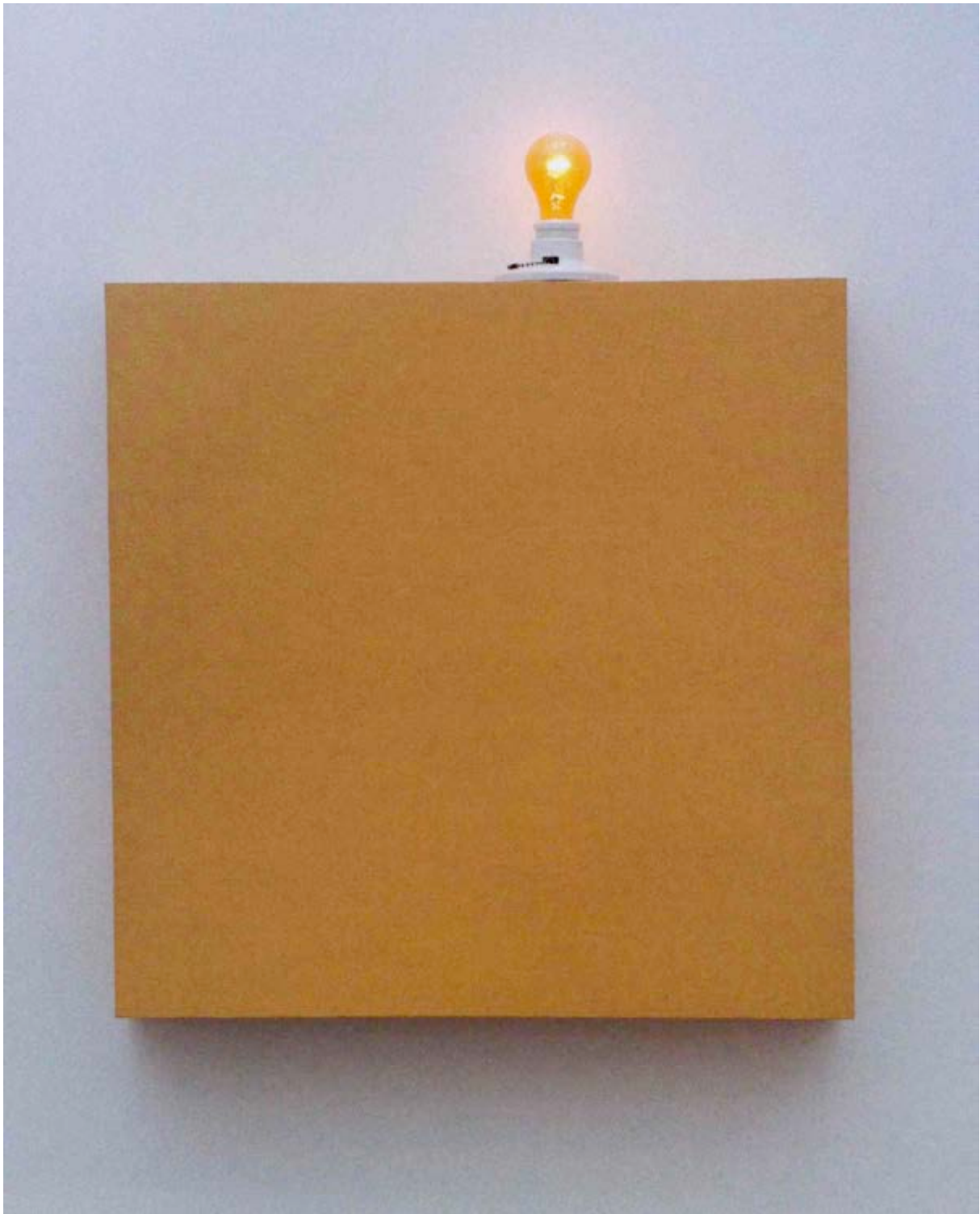
Icon I (the Heart) (to the Light of Sean McGovern Which Blesses Everyone), 1961-62
peinture à l'huile sur gesso sur aggloméré et pin, tube fluorescent rouge et son support ;
73,7 x 63,8 x 11,9 cm.
Collection Stephen Flavin



Icon I

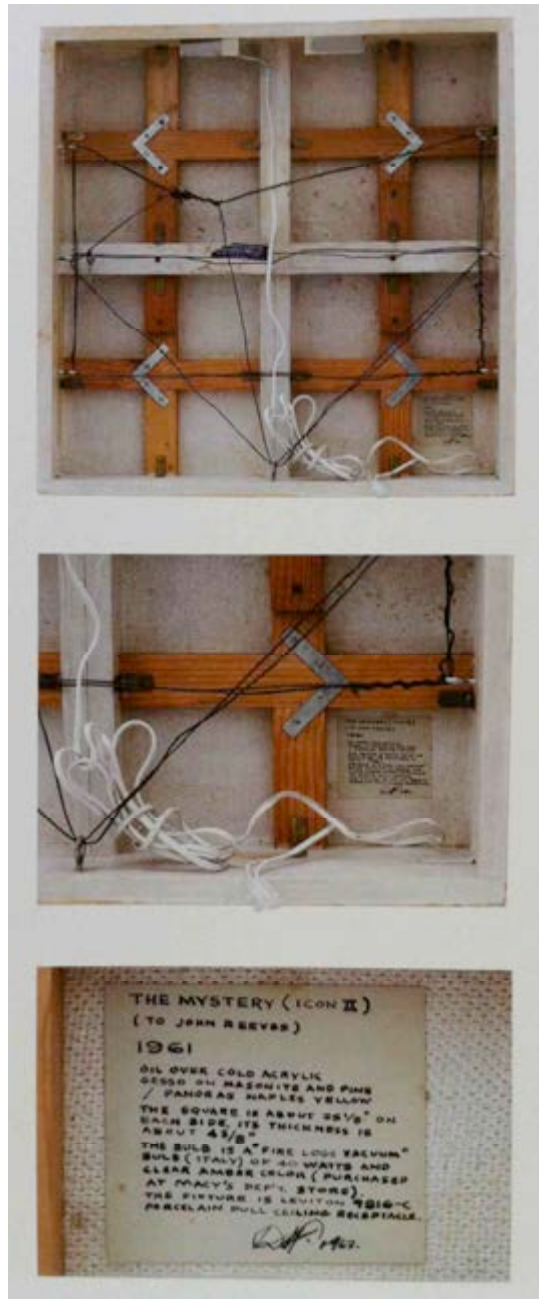


Détails du verso



Icon II (the Mystery) (to John Reeves), 1961

peinture à l'huile sur gesso sur aggloméré et pin, douille en porcelaine, interrupteur à chaînette, ampoule à incandescence orange « Firelogs Vacuum » ; 76,2 x 63,8 x 11,9 cm.
Collection Stephen Flavin



Icon II, détails du verso



Icon III (Blood) (the Blood of a Martyr), 1962

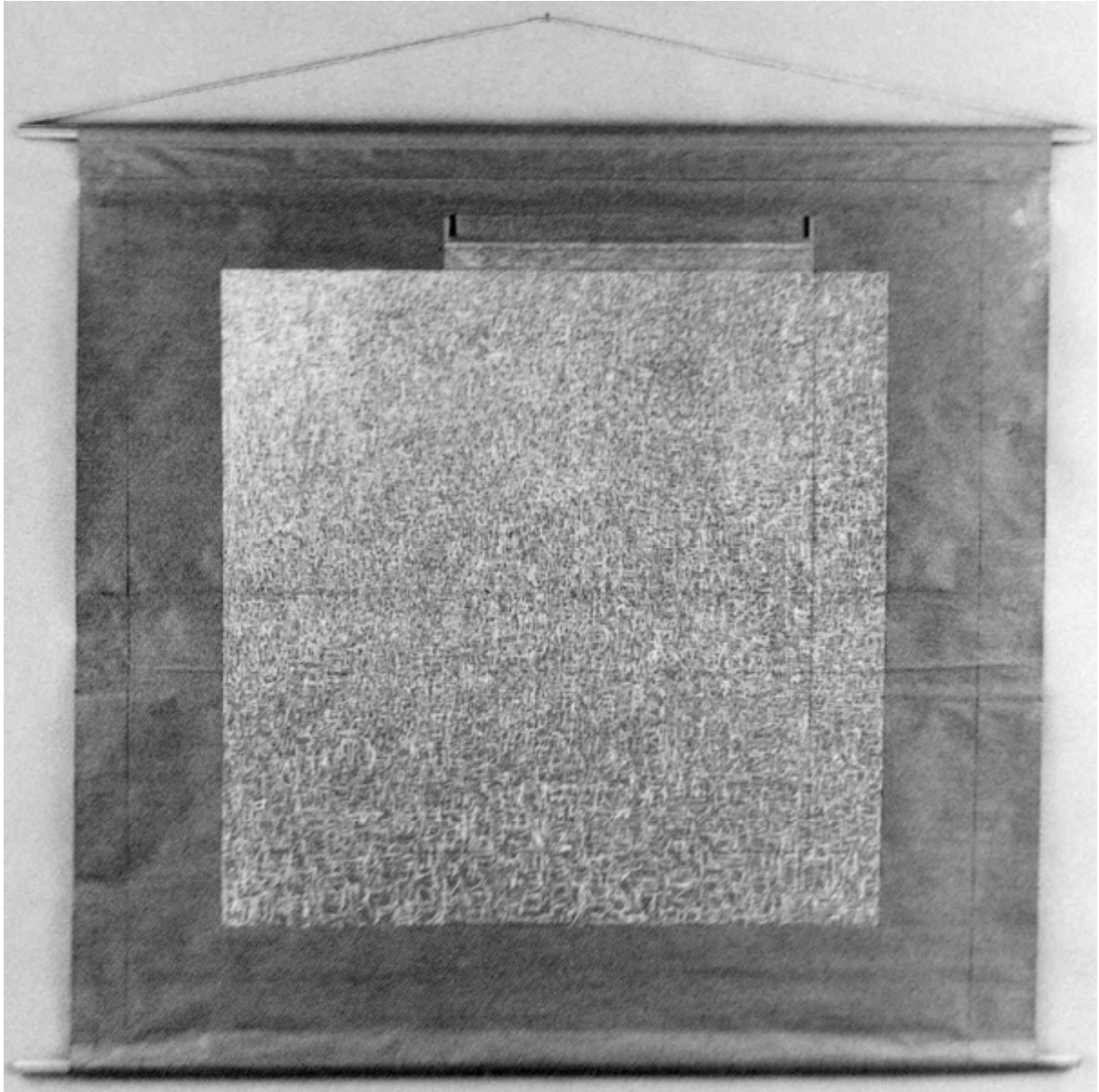
peinture à l'huile et linoléum sur gesso acrylique, sur support de Masonite et pin, ampoule à incandescence rouge, et tube fluorescent rouge ;

86,7 x 63,5 x 14,9 cm. (tube fluorescent et ampoule compris)

Collection Chinati Foundation, Marfa, Texas



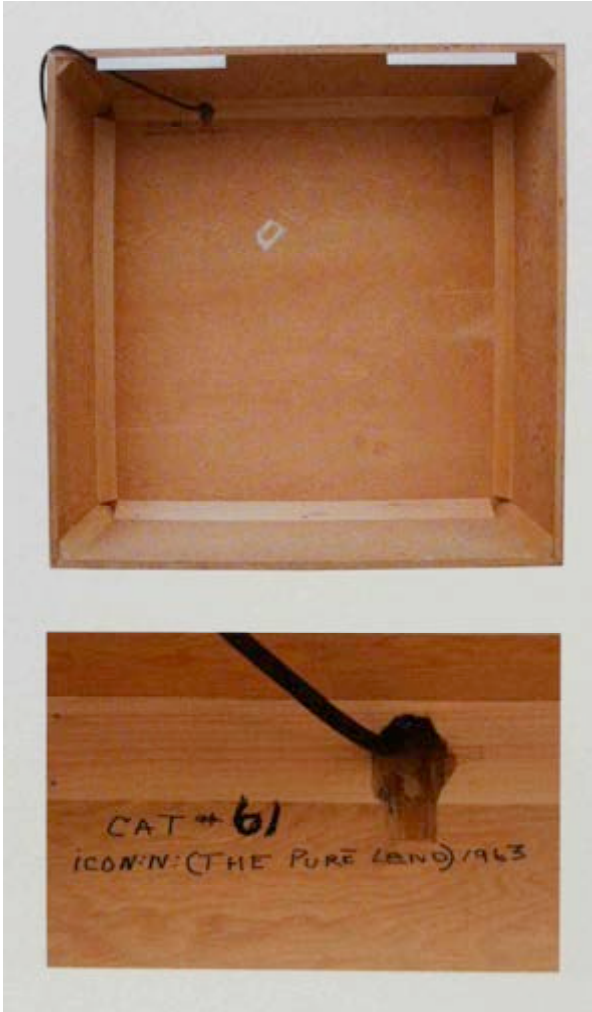
Icon III, détails du verso et de la partie supérieure



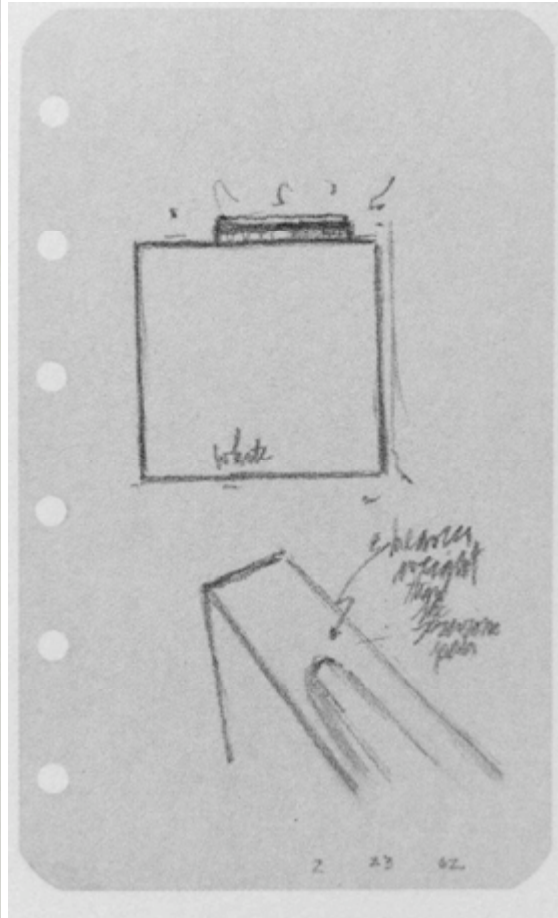
Full-Scale Diagram for Icon IV, 14 juin 1962
craie grasse blanche et crayon su papier brun ; 135,7 x 166 cm.
Collection The estate of Dan Flavin, New York



Icon IV (the Pure Land) (to David John Flavin {1933-1962}), 1962-1969
Formica sur bois, tube fluorescent « lumière du jour » ; 122,9 x 113 x 28,6 cm.
Collection The National Gallery of Canada, Ottawa



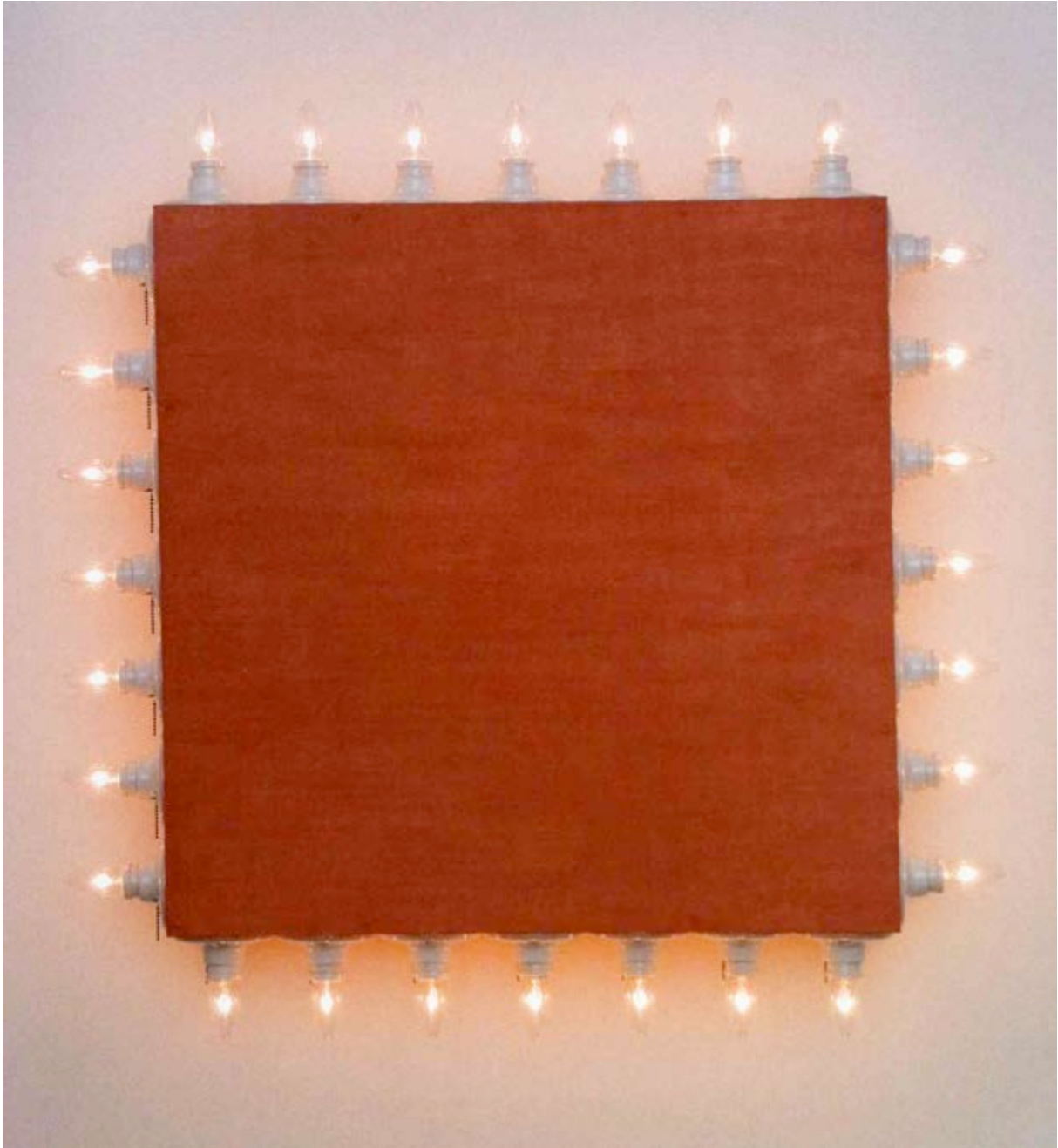
Icon IV, détails du verso



Sketchbook Drawing, 23 février 1962

Crayon sur page de carnet ;
dimensions inconnues

Collection The Estate of Dan Flavin, New York



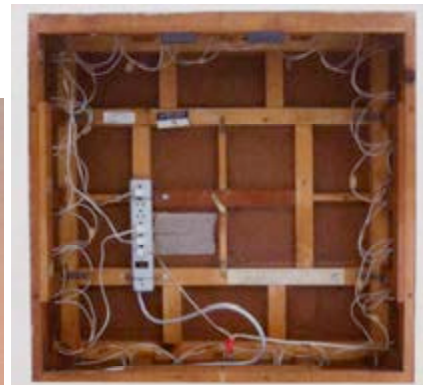
Icon V (Coran's Broadway Flesh), 1962

peinture à l'huile sur gesso sur aggloméré, douilles en porcelaine, interrupteurs à chaînette, ampoules « bougies » à incandescence en verre clair ; 105,9 x 105,9 x 25,1 cm.

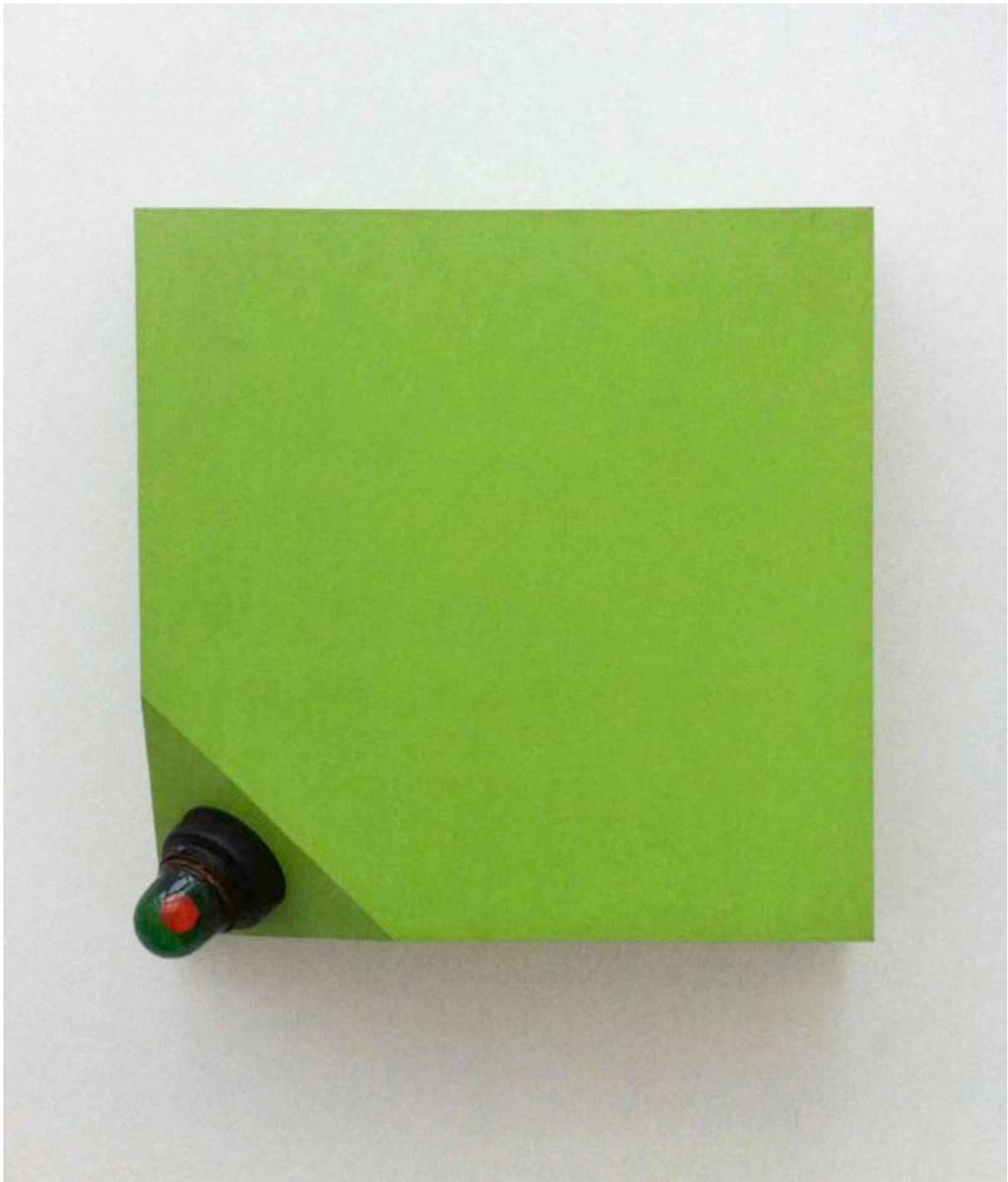
Collection particulière, New York



Icon V



Détails du verso



Icon VI (Ireland Dying) (to Louis Sullivan), 1962-63

peinture à l'huile sur Masonite, douille en métal peint, globe de verre, ampoule à incandescence rouge et réflecteur clignotant ; 64,1 x 63,9 x 26 cm. (sans compter la lampe et sa douille) ; 65,4 x 65,2 x 26 cm. (lampe et douille comprises)

Collection Chinati Foundation, Marfa, Texas



Icon VI



Vue du verso



Icon VI (Ireland Dying), 1962
pastel et crayon sur papier ; 27,9 x 35,6 cm.
Collection The Estate of Dan Flavin, New York



Icon VII (Via Crucis), 1962-64

peinture acrylique sur aggloméré et tube fluorescent blanc « lumière du jour » ;
71,1 x 71,1 x 25,7 cm.

Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



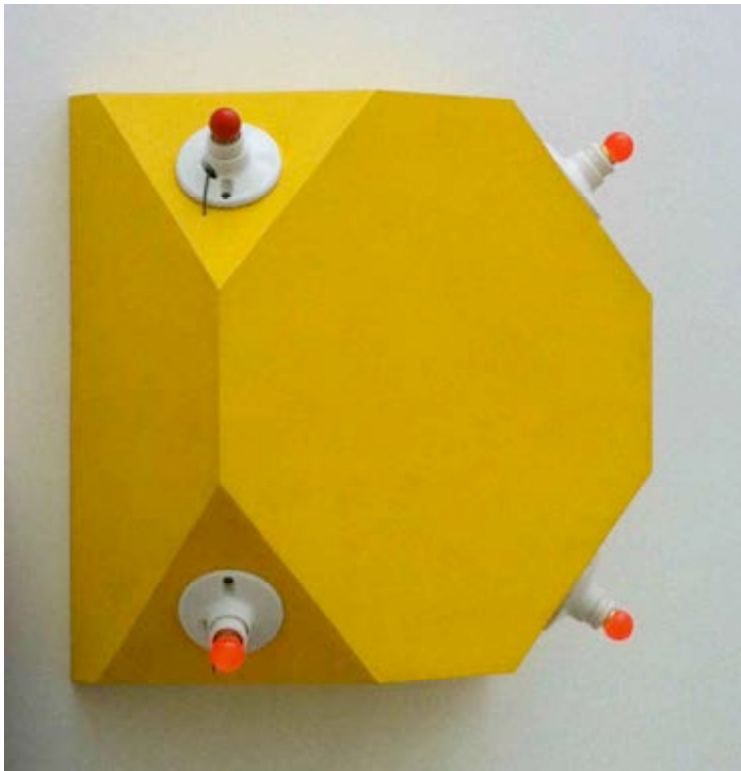
Icon VII



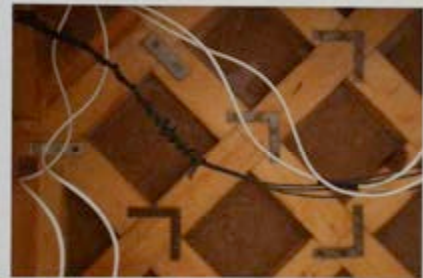
Détails du verso



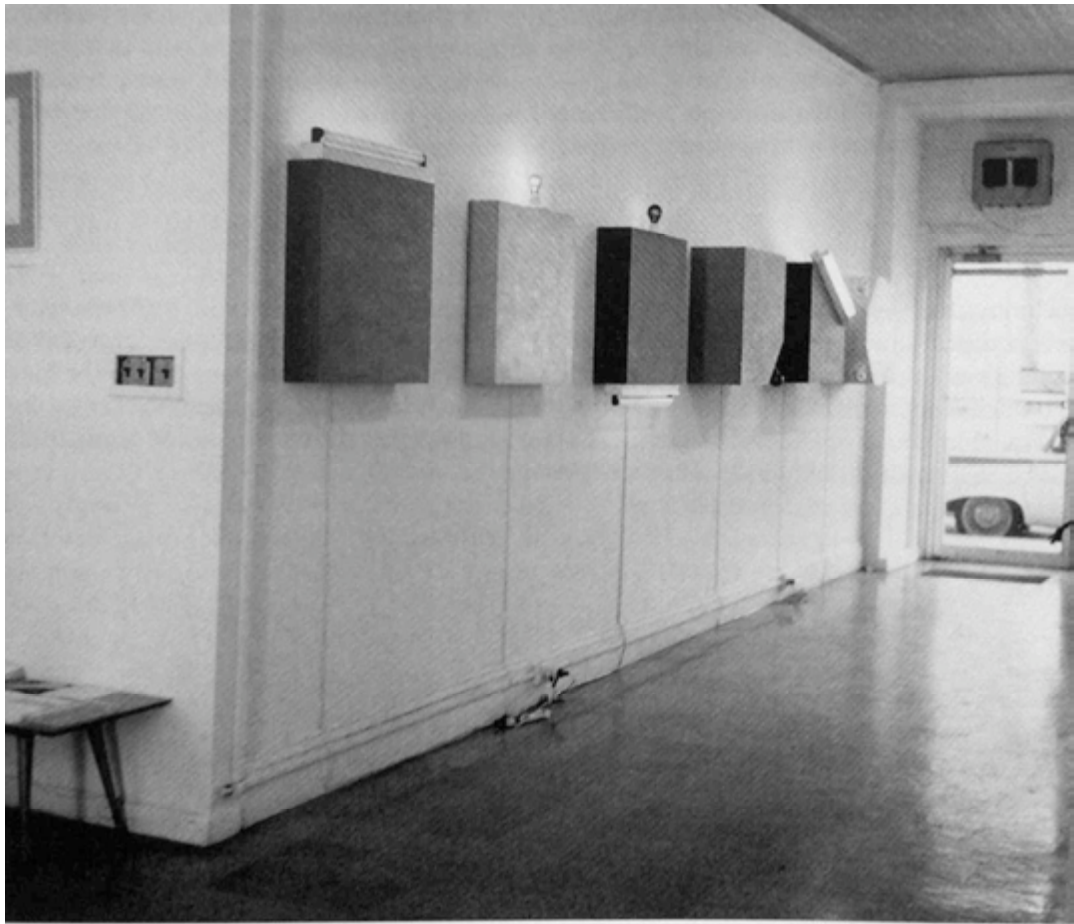
Icon VIII (the Dead Nigger's Icon) (to Blind Lemon Jefferson), 1962-63
peinture à l'huile sur Masonite, douilles en porcelaine, interrupteurs à chaînette, ampoules à
incandescence rouges, réflecteurs clignotants ; 71,1 x 71,1 x 25,7 cm.
Collection particulière, New York



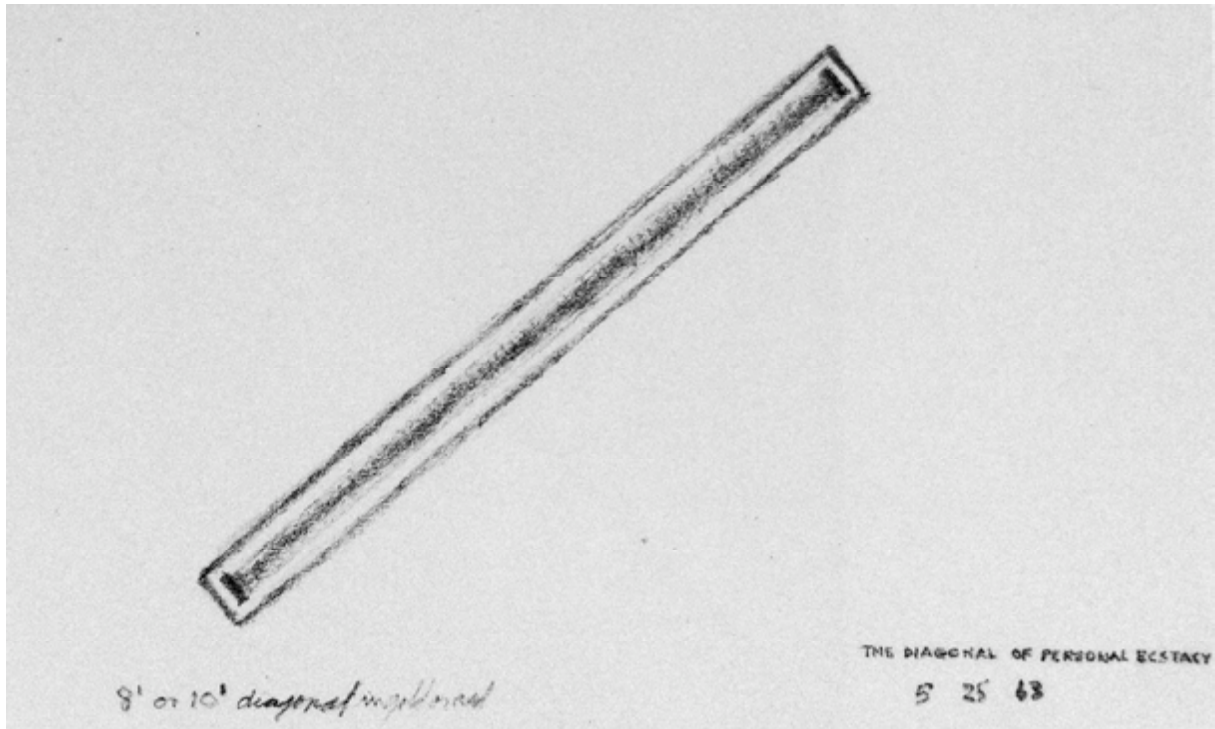
Icon VIII



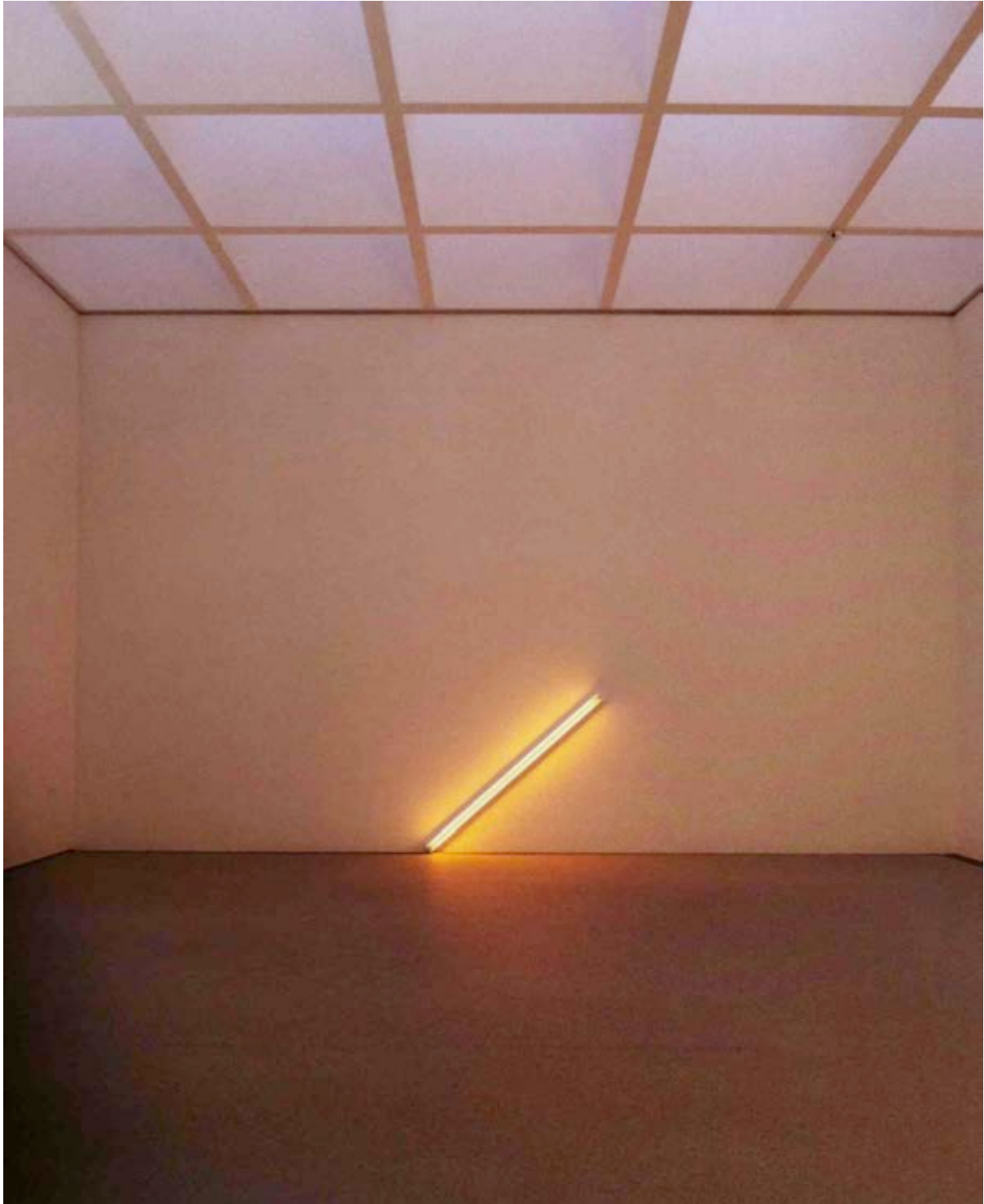
Détails du verso



***Dan Flavin : Some Light, vues de l'exposition,
Kaymar Gallery, New York, 5-29 mars 1964***



The Diagonal of Personal Ecstasy, 1963
crayon sur papier ; 7,6 x 12,5 cm.
Collection The Estate of Dan Flavin, New York



The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi), 1963

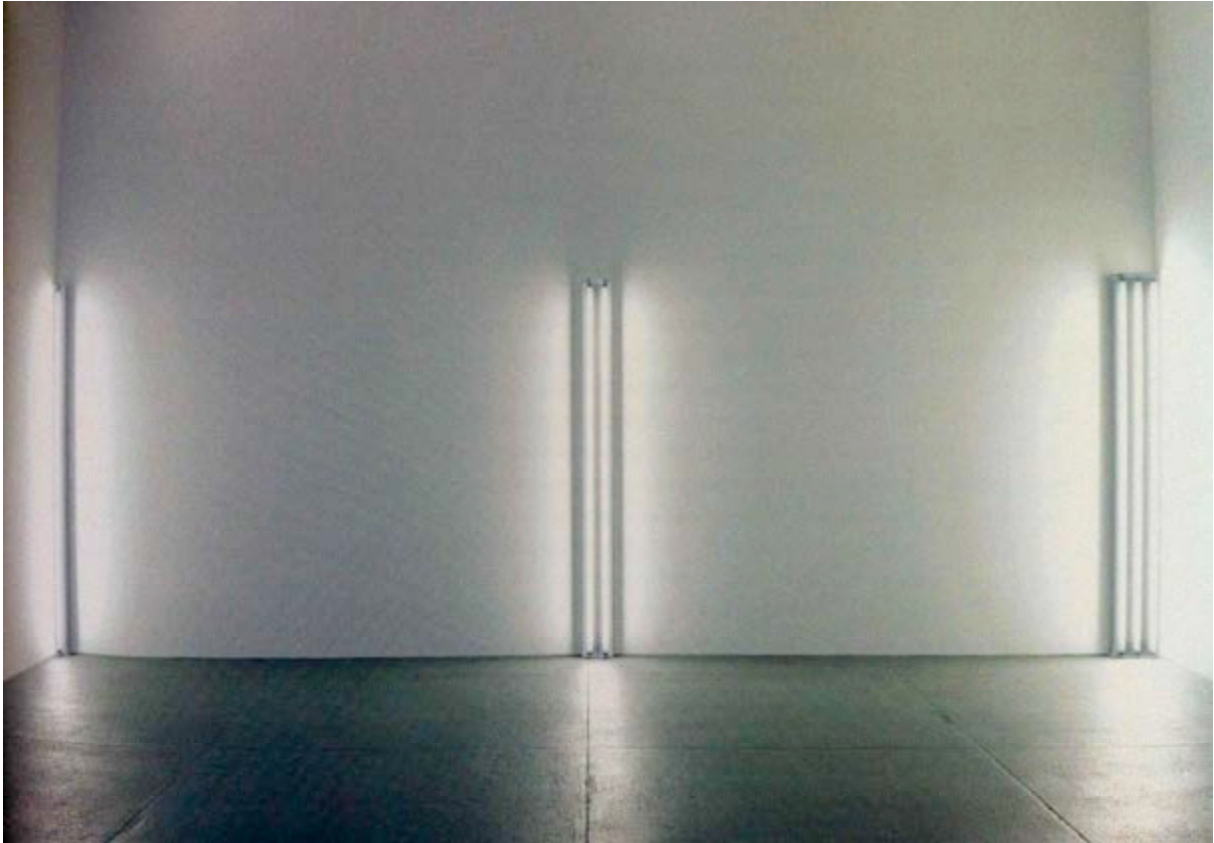
tube électrique fluorescent de couleur jaune, accroché en diagonale ; longueur du tube :
244 cm.) édition de trois exemplaires

Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



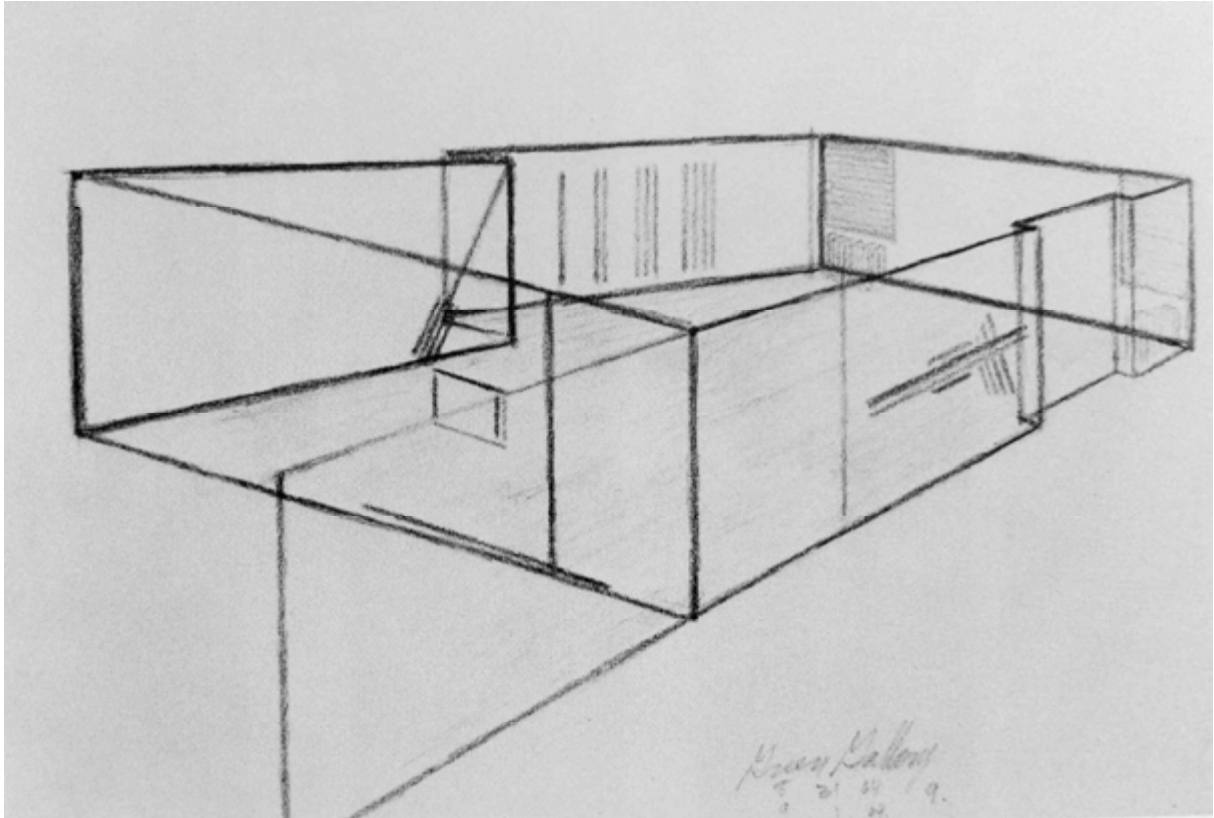
One of May 27, 1963, 1963-64

tube fluorescent et dix ampoules à incandescence rouges, douilles en porcelaine,
sur acrylique sur aggloméré et pin ; 122 x 20 x 16,5 cm.
Collection Howard et Donna Stone



The Nominal Three (to William of Ockham), 1963

tubes fluorescents blanc froid ; hauteur : 244 cm. ; édition de trois exemplaires
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York

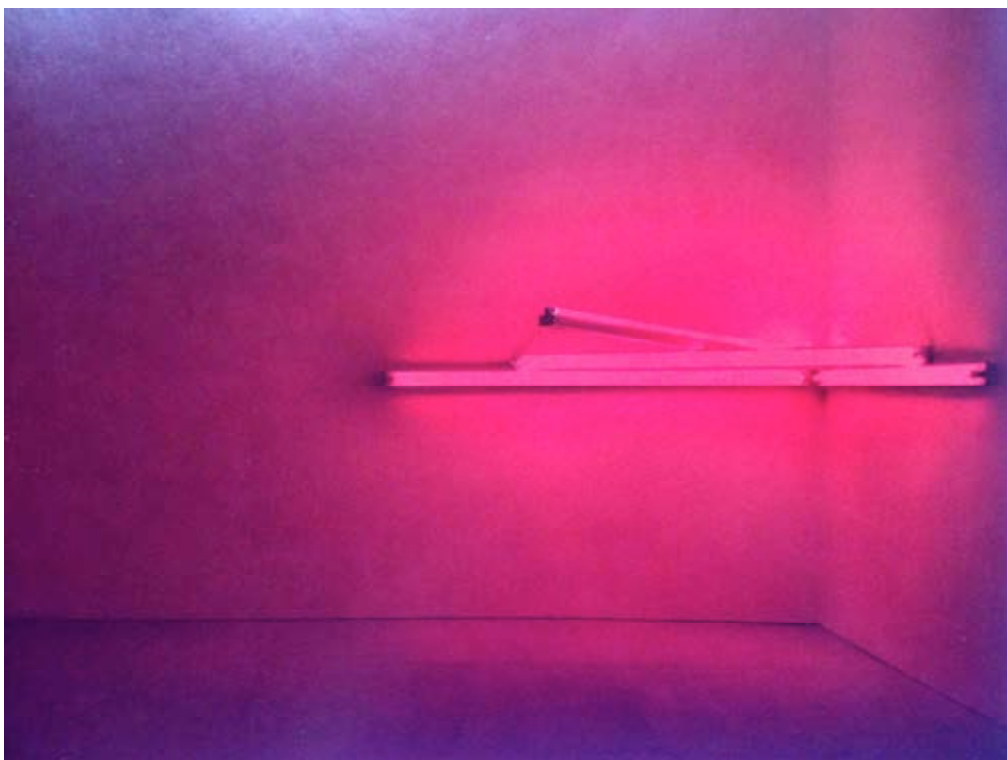


Untitled (Green Gallery), 1964

crayon sur papier, schéma de l'installation dans la galerie ;dimension inconnues
Collection The Estate of Dan Flavin, New York



Dan Flavin, Fluorescent Light, vue de l'exposition, Green Gallery, New York, 1964



***Monument 4 for Those Who Have Been Killed in Ambushes
(to P. K. who Reminded Me about Death), 1966***

tubes fluorescents rouges ; pièce d'angle : 244 x 244 cm. ; édition de trois exemplaires
Collection Dia Art Foundation, Beacon, New York



Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who Lacked Green), 1966

tubes fluorescents verts avec diffuseurs ; deux sections : 122 x 610 cm. et 61 x 670 cm.
Collection Solomon R. Guggenheim Museum (Collection Panza), New York

Grosvenor, Robert
1937, New York City
vit et travaille à Long Island, New York



Topanga, 1965

bois, Masonite, acier inoxydable ; 300 630 x 75 cm.
 vue de l'installation, Park Place Gallery, New York, 1965
 œuvre détruite



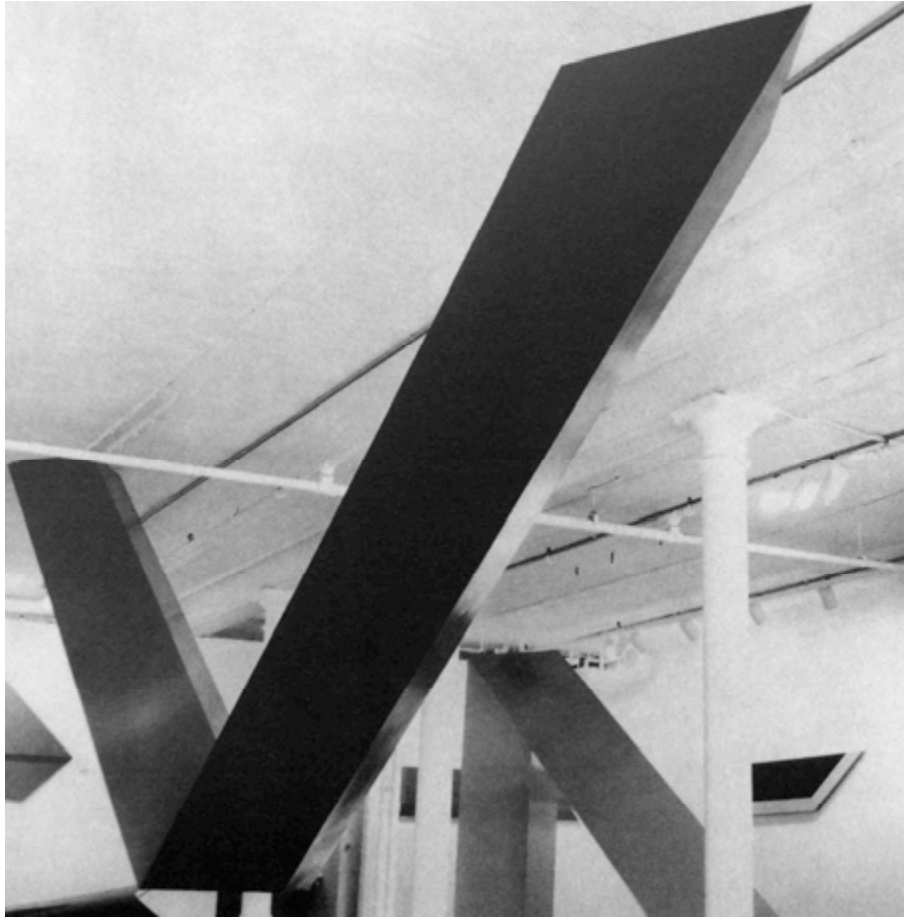
Maquette pour Topanga

Matériaux non identifiés ;
 Hauteur approx. 30 cm.
 Localisation actuelle inconnue



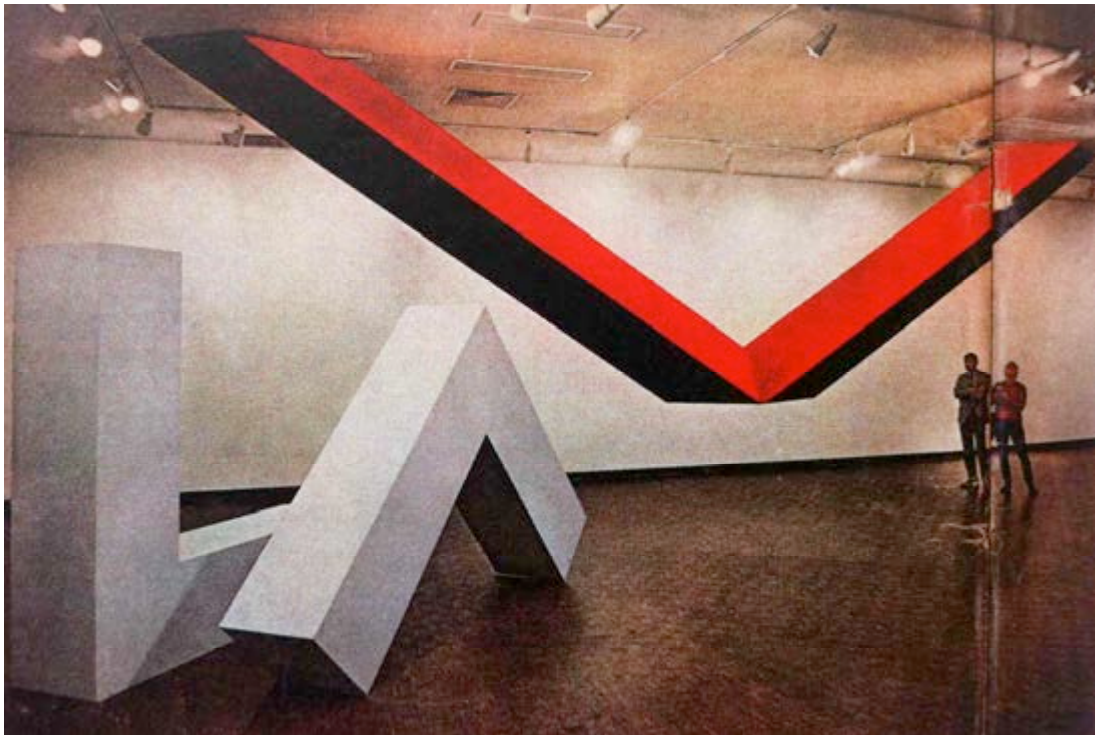
McMath-Pierson Solar Telescope, 1960-62

Kitt Peak, Arizona
 Myron Goldsmith architecte



Transoxiana, 1965

Bois, polyester, acier ; 310 x 930 x 90 cm.
Vue de l'installation, Park Place Gallery, New York, 1965



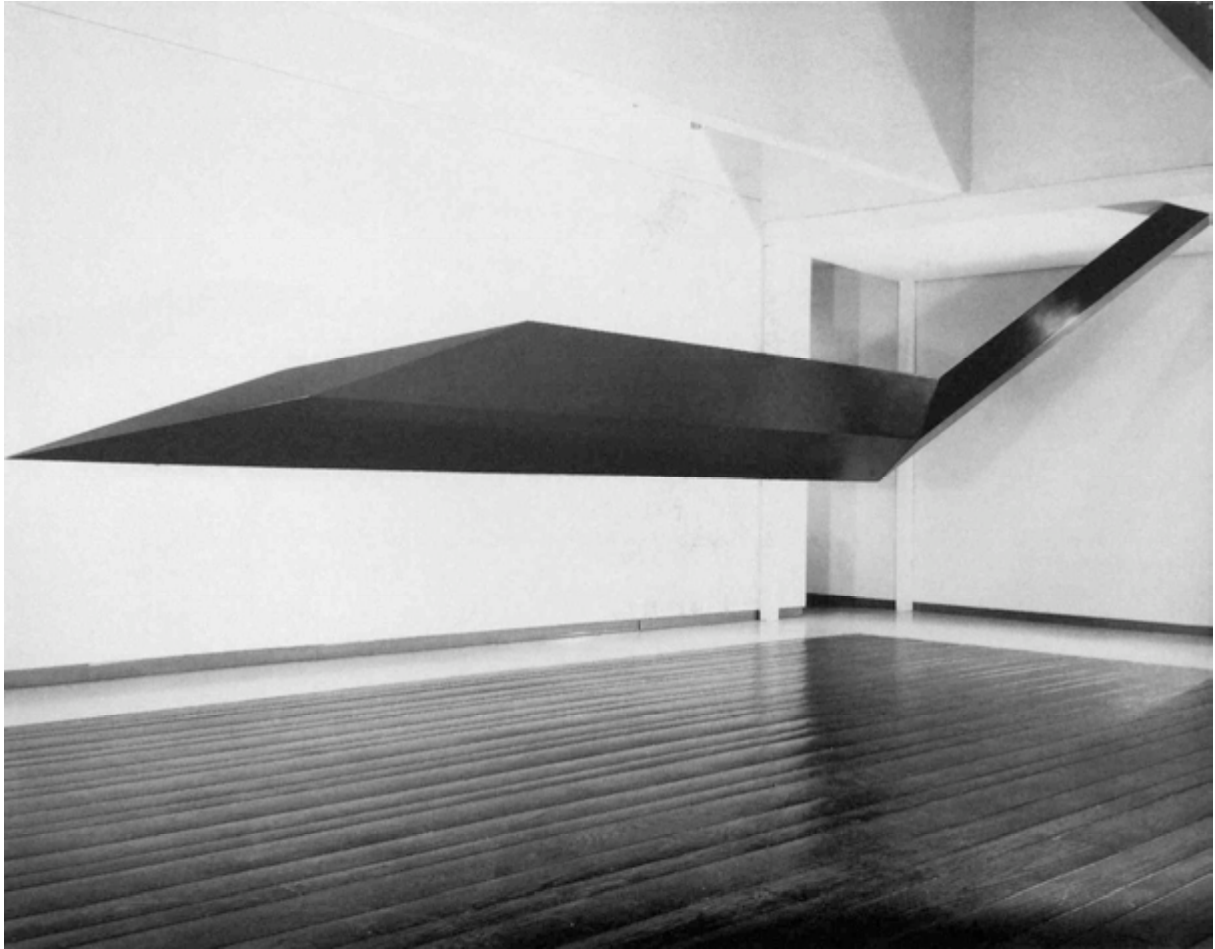
***Transoxiana* lors de *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 1966 (au sol, Robert Morris, *L Beams*)**



Still No Title, 1966 (et vue page suivante)
contreplaqué, fibre de verre, acier ; 180 x 360 x 90 cm.
vues de l'installation, Los Angeles County Museum of Art, 1967
œuvre détruite



Still No Title, 1966



Tenerife, 1966

contreplaqué, fibre de verre, acier, laque synthétique polymère ; 165 x 690 x 17 cm.
Collection The Whitney Museum of American Art, New York



Untitled, Black, 1968

Bois ; 330 x 1200 x 600 cm.

Collection Walker Art Center of the Arts, Minneapolis

Deux vues de l'installation lors de *Minimal Art*, Gemeentemuseum, La Hague, 1968

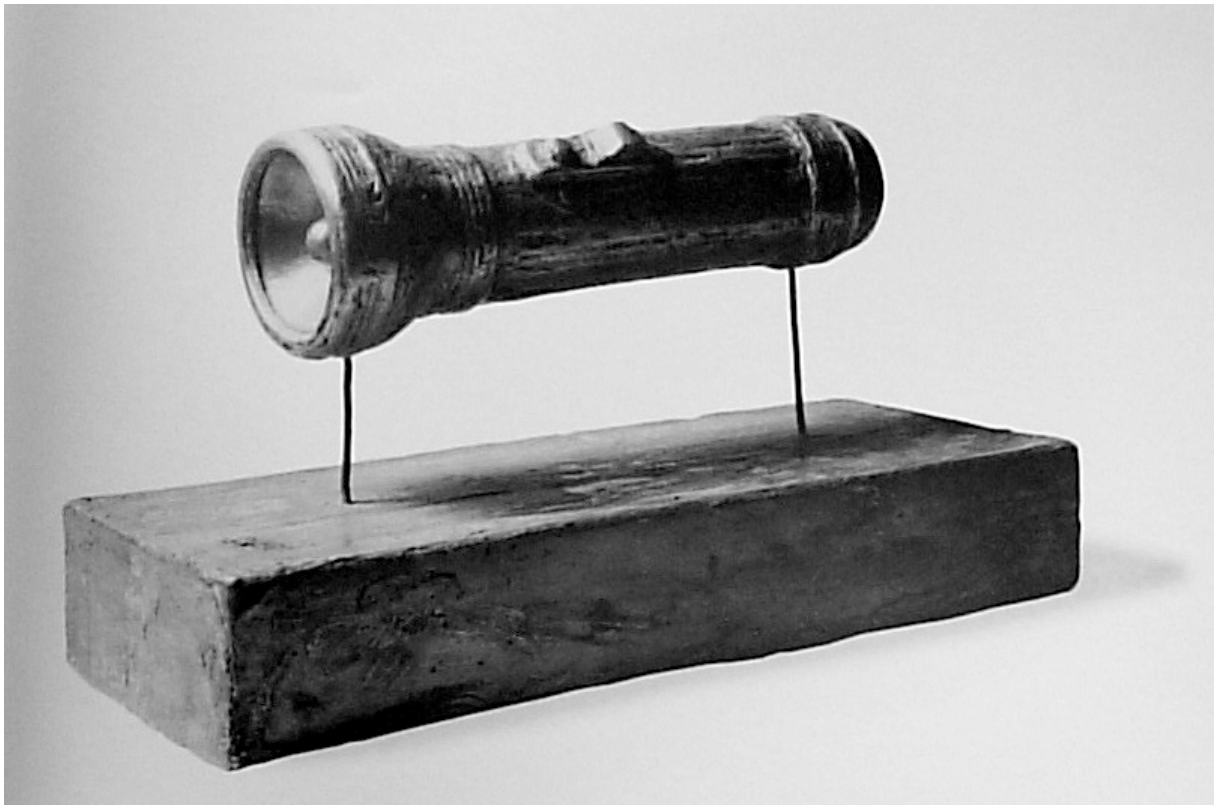
Johns, Jasper
1930, Augusta (Georgie)
vit et travaille à Sharon (Connecticut)



Light Bulb I, 1958
Sculp-metal ; 11,4 x 17,1 x 11,4 cm.
Collection particulière



Light Bulb II, 1958
Sculp-metal ; 12,7 x 20,3 x 10,2 cm.
Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art



Flashlight, 1958
Sculp-metal sur lampe torche et bois ; 13,3 x 23,2 x 9,8 cm.
Collection Sonnabend



Flashlight II, 1958
papier mâché, verre ; 10,2 x 22,3 x 7,6 cm.
Collection Robert Rauschenberg



Flashlight III, 1958
Plâtre, verre ; 13,3 x 21 x 9,5 cm.
Collection de l'artiste



Flashlight III, 1958
bronze, verre et aluminium peint ; 13 x 20,6 x 9,5 cm.
Collection privée, New York



Thermometer, 1959

peinture à l'huile sur toile, thermomètre ; 131,5 x 97,8 cm.
Collection The Seattle Art Museum



The Critic Smiles, 1959

Sculp-metal ; 4,1 x 18,4 x 3,8 cm.

Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art



Flashlight, 1960

bronze et verre, édition #2/3 ; 12,4 x 20,3 x 10,8 cm.

Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art



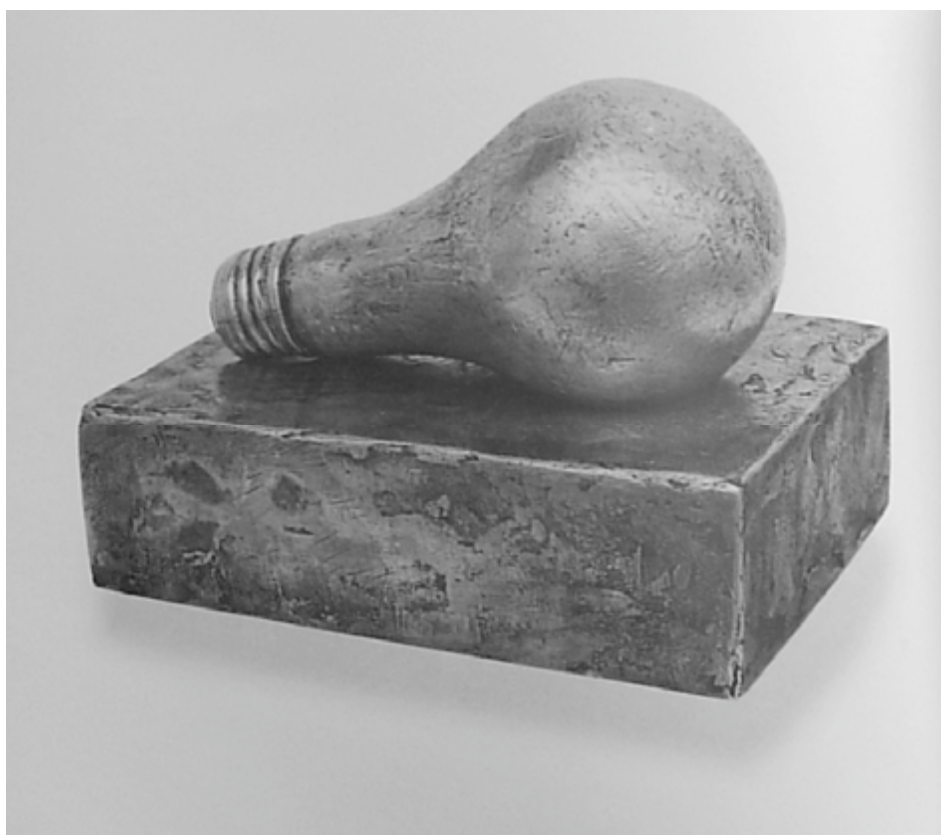
Ale Cans, 1960
plâtre ; 14,6 x 20,6 x 12,1 cm.
Collection de l'artiste



Painted Bronze (Ale Cans), 1960
bronze peint à l'huile, édition #2/2 ; 14 x 20,3 x 12 cm.
Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art
L'autre exemplaire : Collection Museum Ludwig, Cologne



Light Bulb, 1960
plâtre ; 10,5 x 14,9 x 10,2 cm.
Collection de l'artiste, New York



Light Bulb, 1960
bronze, édition #2/4 ; 10,8 x 15,2 x 10,2 cm.
Leo Castelli Gallery, New York



Light Bulb, 1960

bronze peint à l'huile, édition #4/4 ; 10,8 x 15,2 x 10,2 cm.
Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art



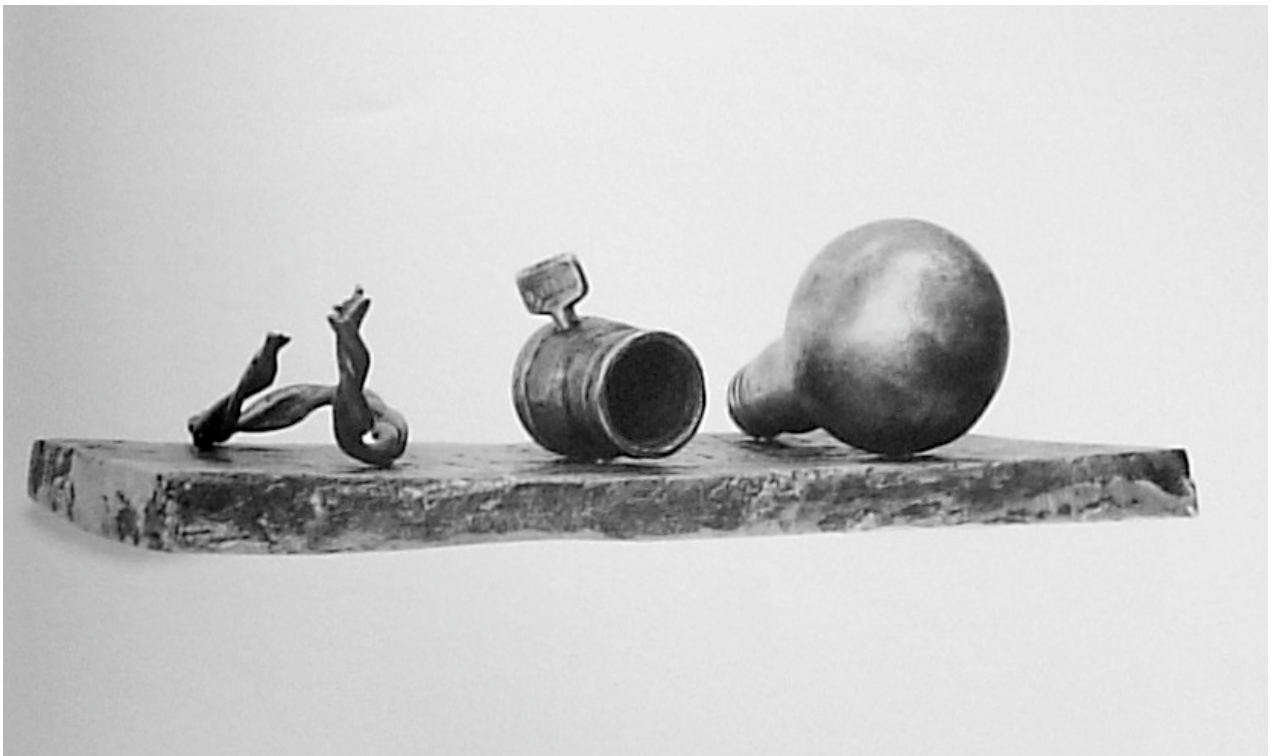
Painted Bronze (Savarin Coffe Can with Brushes), 1960

Bronze peint à l'huile ; 34,3 x 20,3 cm.

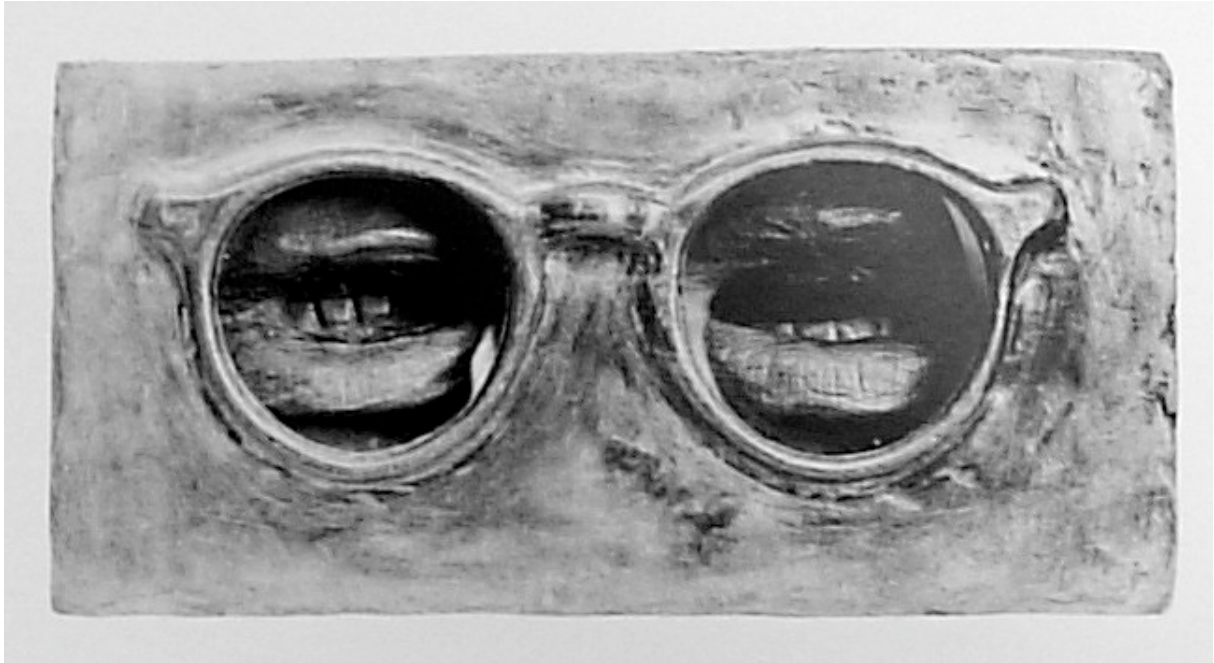
Collection de l'artiste



Untitled, 1960-61
plâtre et fil de fer ; 8,2 x 30,5 x 16,5 cm.
Collection de l'artiste



Bronze, 1960-61
bronze, édition #2/2 ; 8,2 x 29,2 x 15,9 cm.
Collection de l'artiste



The Critic Sees, 1961
Sculp-metal sur plâtre, verre ; 8,2 x 15,9 x 5,4 cm.
Collection particulière



The Critic Sees II, 1964
Sculp-metal sur âme de plâtre, verre ; 8,2 x 15,9 x 5,4 cm.
Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art



High School Days, 1964

Sculp-metal et miroir, âme de plâtre ; 10,8 x 30,5 x 11,4 cm.
Collection de l'artiste, en dépôt au Philadelphia Museum of Art



English Light Bulb, 1970

Sculp-metal ; 12,1 x 7,9 x 10,8 cm. (hauteur variable)
Collection Mark Lancaster



Lead Relief, Bread, 1969

Relief en plomb peint à la main, avec renfort en bois et polystyrène dans un cadre d'aluminium ; 58,4 x 43,2 cm.

Edition de 60 exemplaires, Gemini G.E.L., Los Angeles



Lead Relief : Flag, 1969

Relief en plomb avec renfort en bois et polystyrène dans un cadre d'aluminium ;
43,2 x 58,4 cm.

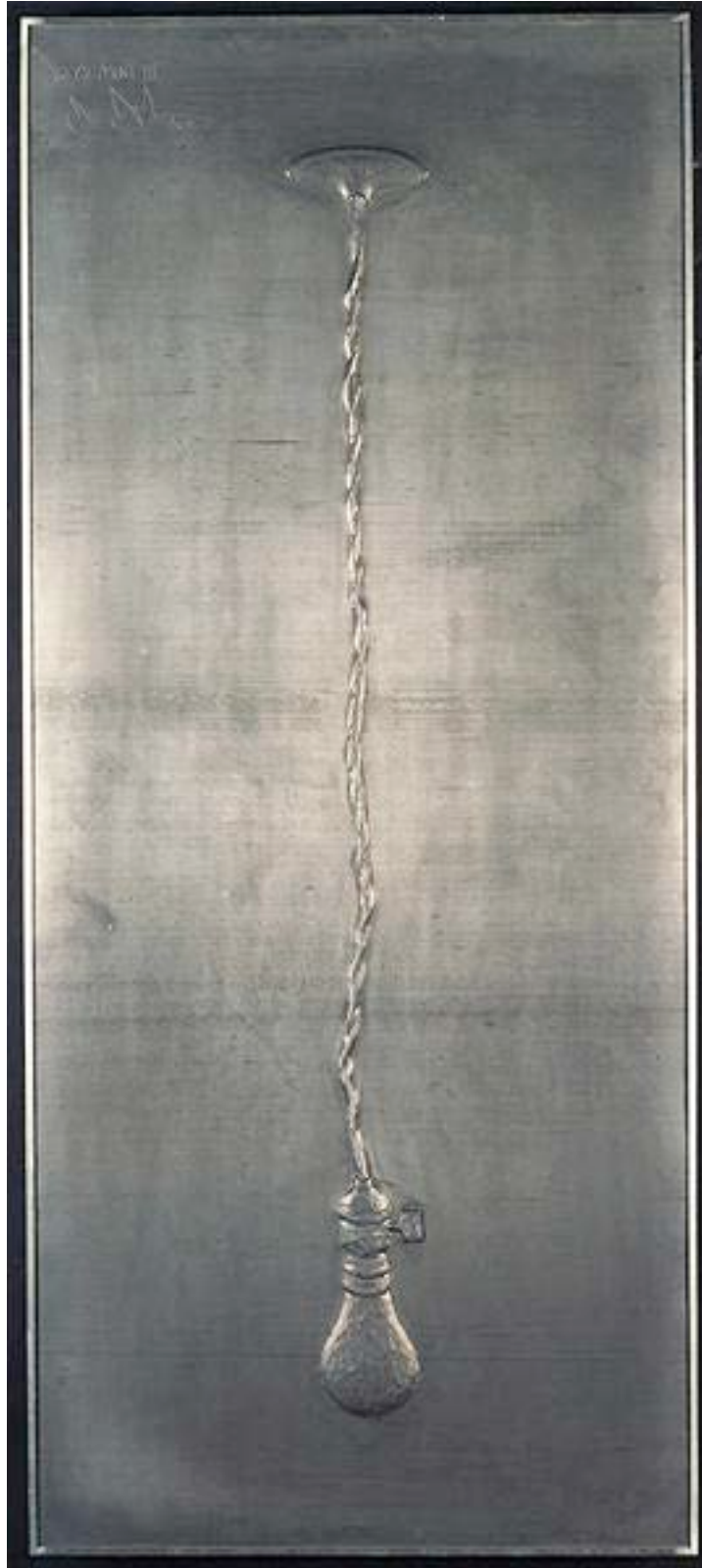
Edition de 60 exemplaires, Gemini G.E.L., Los Angeles



Lead Relief, High School Days, 1969

Relief en plomb avec renfort en polystyrène et bois dans un cadre d'aluminium ;
58,4 x 43,2 cm.

Edition de 60 exemplaires, Gemini G.E.L, Los Angeles



Lead Relief, Light Bulb, 1969

Relief en plomb avec renfort en polystyrène et bois dans un cadre d'aluminium ;
99,1 x 43,2 cm.

Edition de 60 exemplaires, Gemini G.E.L, Los Angeles



Lead Relief, Numeral 0 Through 9, 1969

Relief en plomb avec renfort en polystyrène et bois dans un cadre d'aluminium ;
76,2 x 59,7 cm.

Edition de 60 exemplaires, Gemini G.E.L, Los Angeles



Lead Relief, The Critic Smiles, 1969

Relief en plomb et dorure, avec renfort en polystyrène et bois dans un cadre d'aluminium ;
58,4 x 43,2 cm.

Edition de 60 exemplaires, Gemini G.E.L, Los Angeles

Judd, Donald

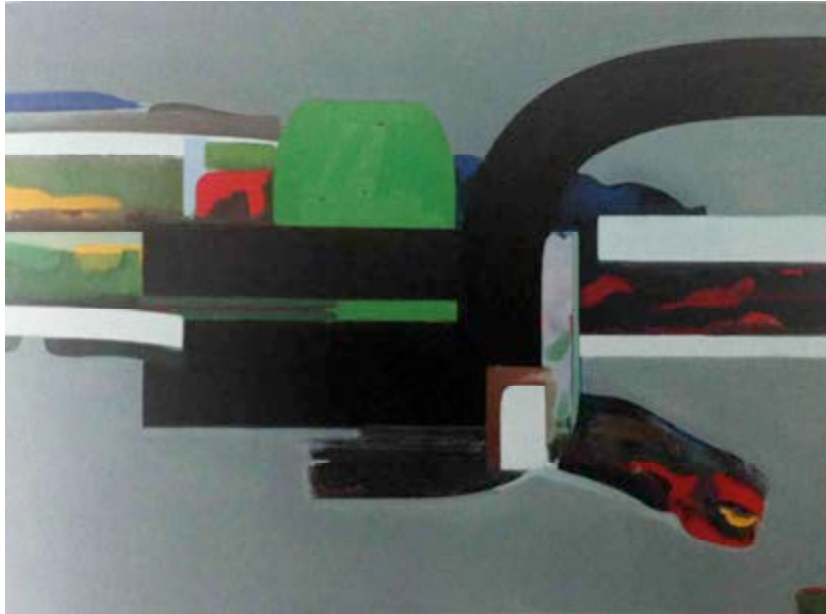
1928, Excelsior Springs (Missouri) – 1994, Manhattan, New York



Untitled (AP 13), 1955
huile sur toile ; 47,4 x 69 cm.
Collection Rainer Judd



Untitled (AP 4), 1955
huile sur toile ; 78,8 x 94 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Welfare Island (CH 813), 1956
huile sur toile ; 76 x 101,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (CH 817), 1956
huile sur toile ; 94 x 86,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Entrance (CH 820), 1957
huile sur toile ; 101,5 x 91,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



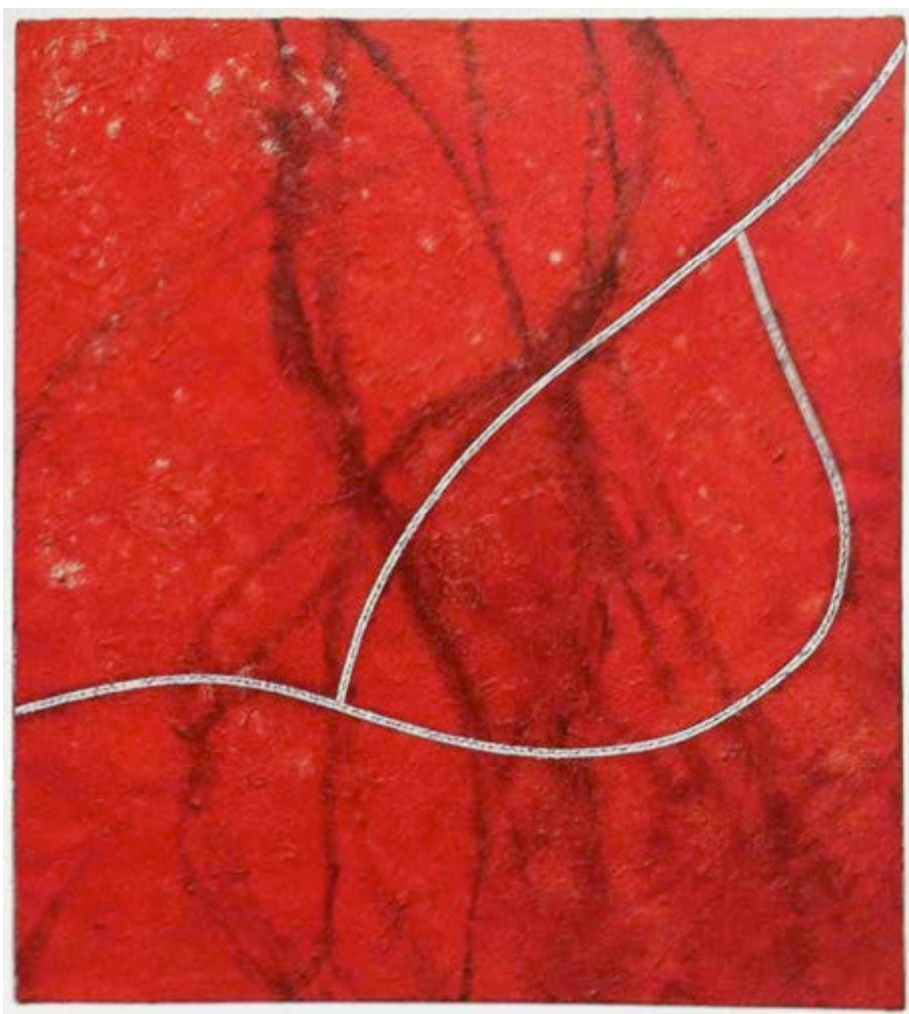
Untitled (CH 812), 1958
huile sur toile ; 71 x 101,7 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (CH 815), 1958
huile sur toile ; 76 x 91,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



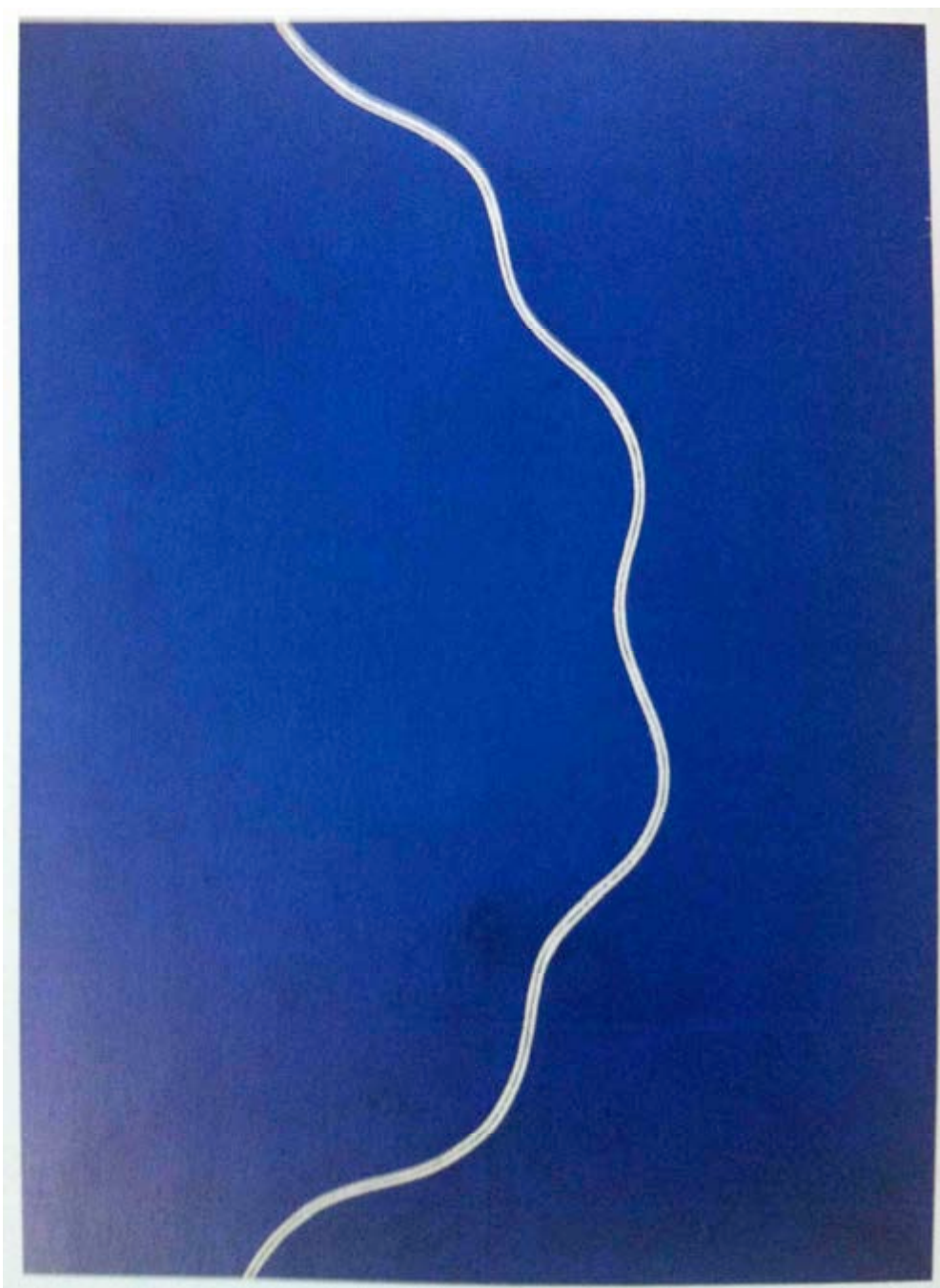
Untitled (BW 2111), 1958
huile sur toile ; 127,5 x 117,7 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



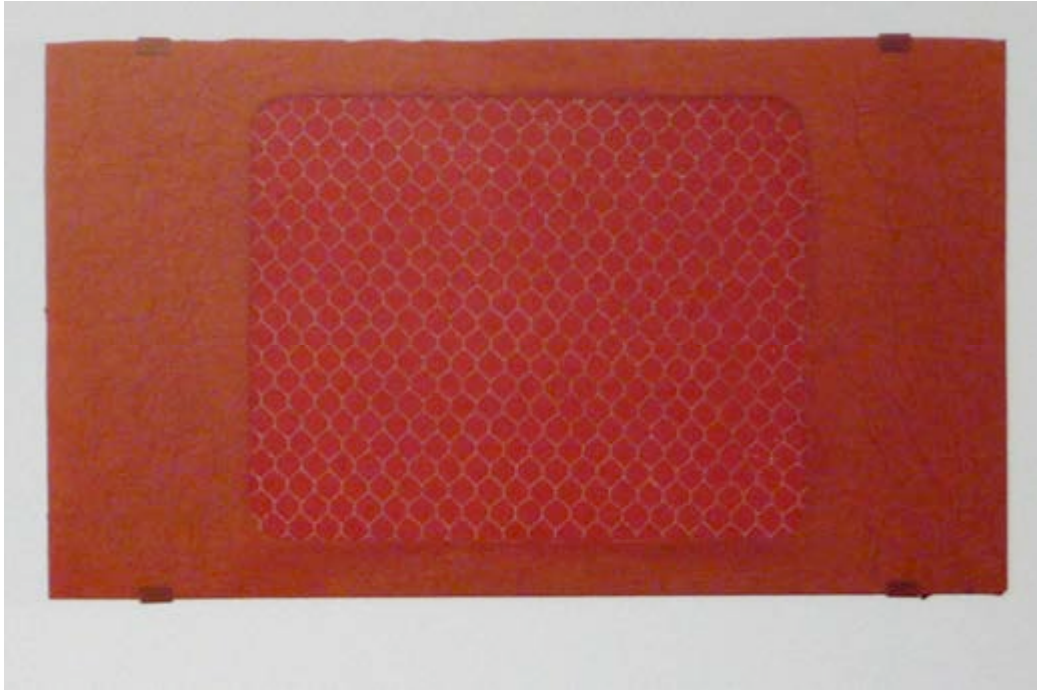
Untitled (DSS 2), 1960
huile sur toile ; 102 x 91,4 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 7), 1960
huile sur toile ; 165 x 125,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 15), 1961
peinture acrylique (Liquitex) sur toile ; 171,4 x 123,2 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



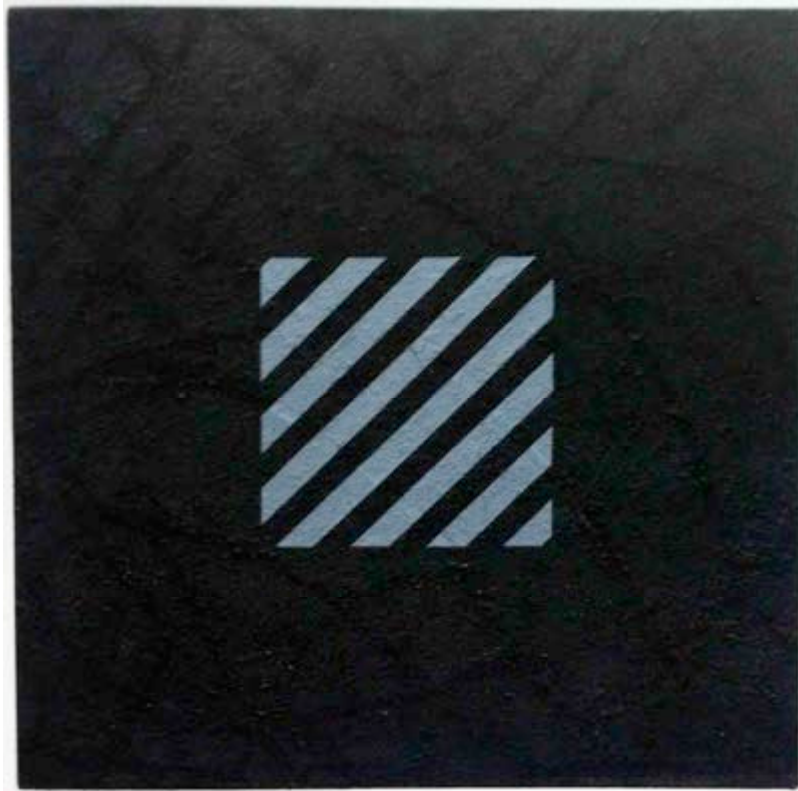
Untitled (DSS 14), 1961

peinture à l'émail marron au recto d'une plaque de verre armé et peinture à l'huile rouge de cadmium clair au verso ; 45,7 x 78,7 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas

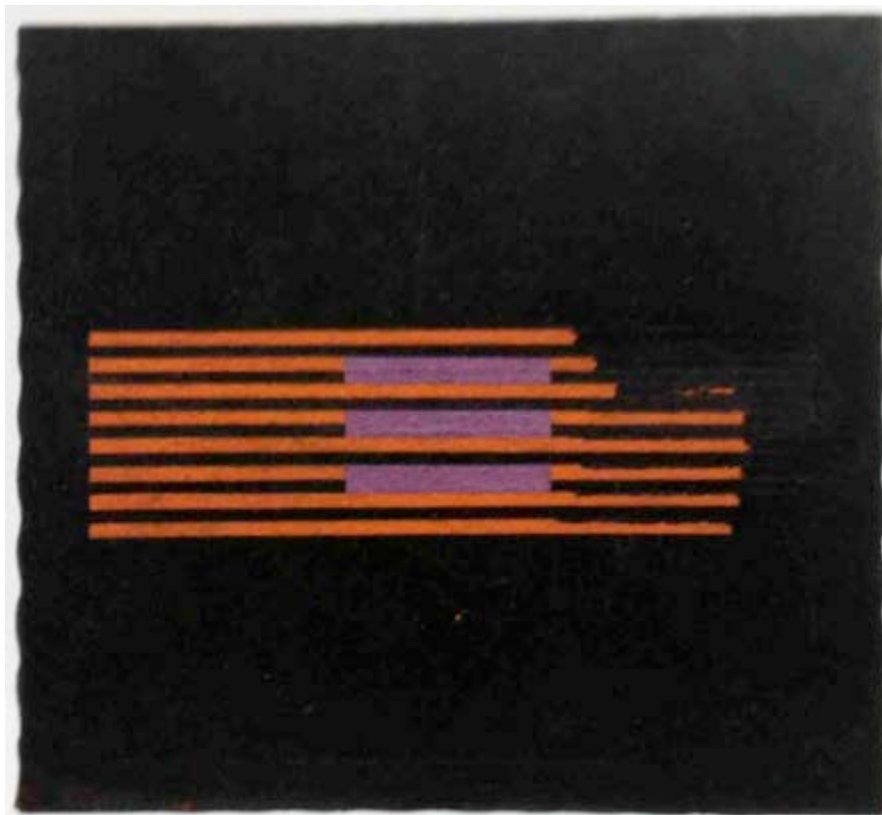


Untitled (DSS 19), 1961

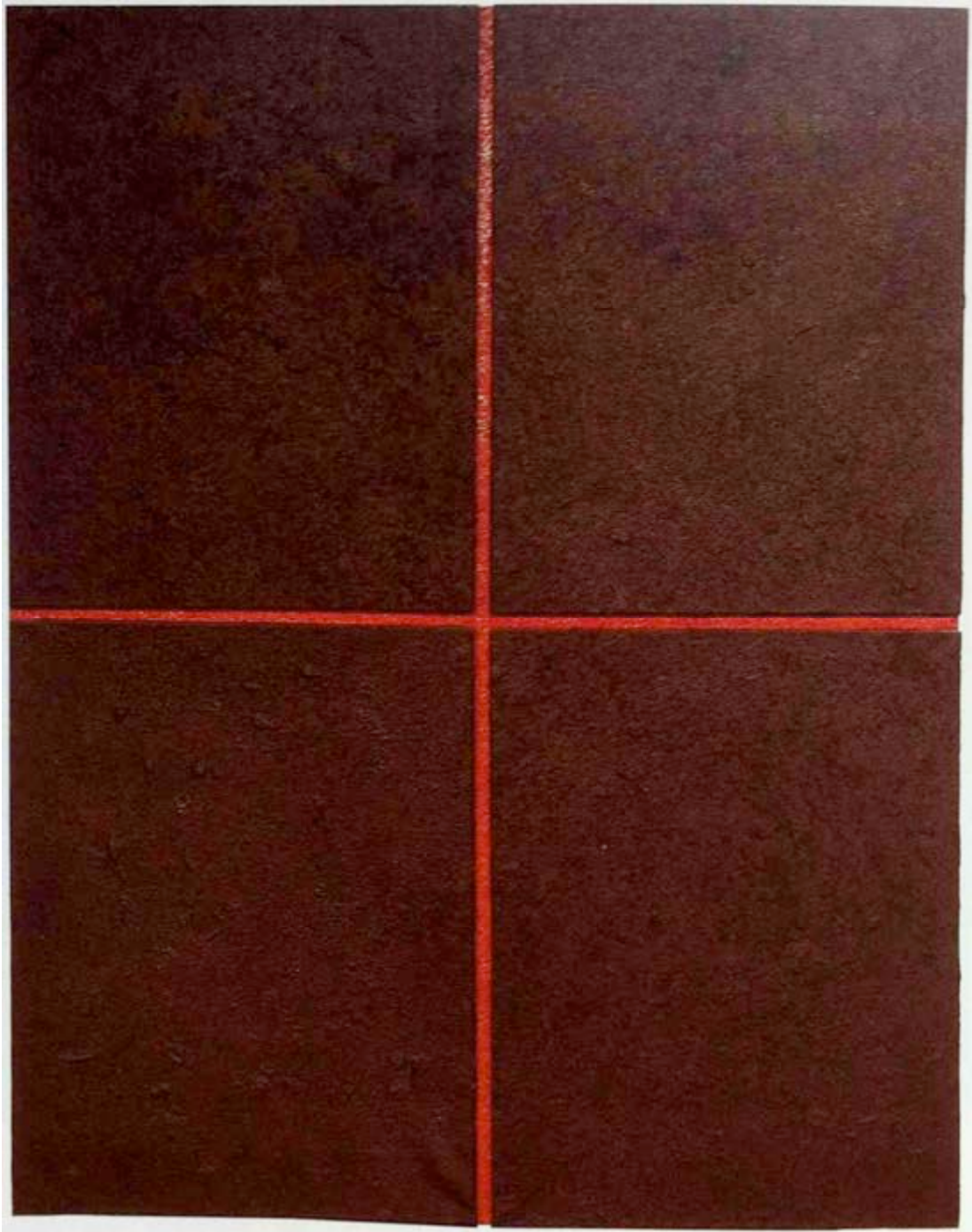
peinture acrylique (Liquitex), et sable sur Masonite ; 121,9 x 243,8 cm.
Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Don de M. et Mme Leo Castelli, 1972



Untitled (DSS 20), 1961
huile, encaustique et sable sur toile ; 114 x 114 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 21), 1961 (laissé inachevé par l'artiste)
huile, encaustique et sable sur toile ; 117 x 127 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 22), 1961

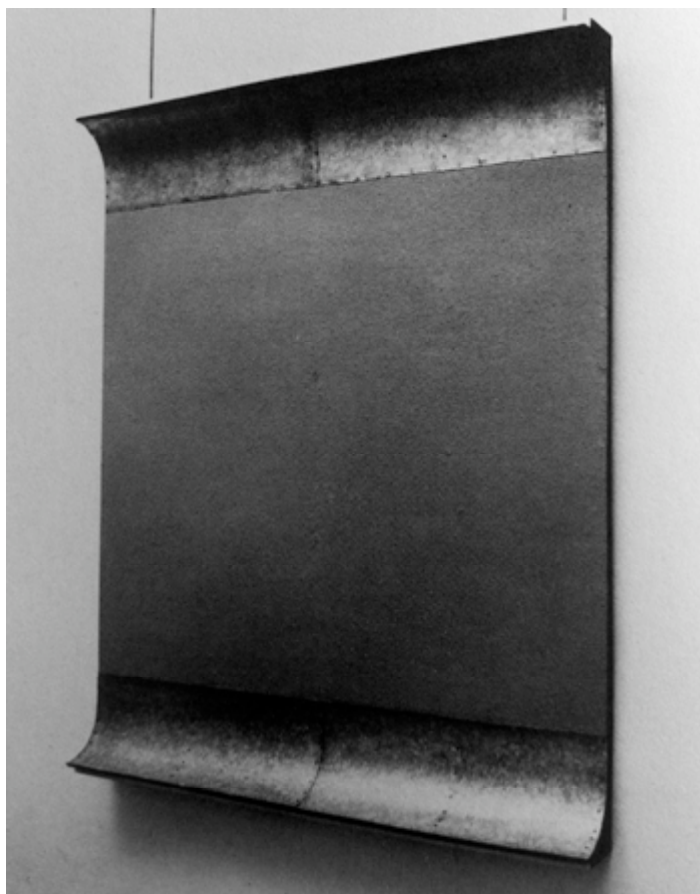
huile, encaustique et sable sur toile et bois ; 157,7 x 124 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 23), 1961

peinture à l'huile noire sur Masonite et bois, moule à cake en aluminium ;
122,2 x 91,8 x 10,2 cm.

Collection The Museum of Modern Art, New York, Don de Barbara Rose



Untitled (DSS 25), 1961

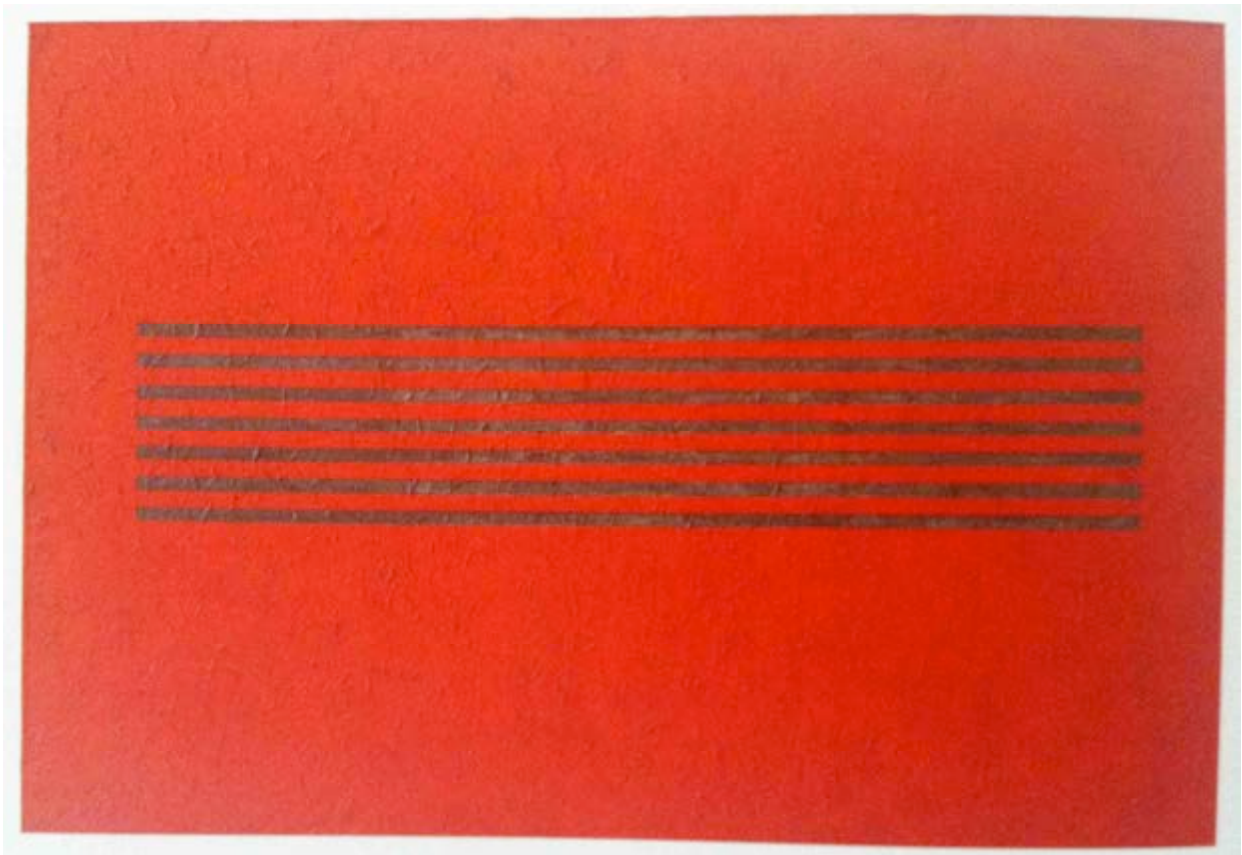
peinture à l'huile rouge de cadmium clair et sable, peinture à l'huile noire et blanche, tôle galvanisée sur bois ; 132 x 109,2 x 12,7 cm.

La catalogue raisonné de 1975 mentionne « Collection M & Mrs Lewis Winter, New York. Localisation actuelle inconnue



Untitled (DSS 26), 1961

peinture acrylique (Liquitex) et sable sur contreplaqué ; 122 x 243,8 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 27), 1962
huile et encaustique sur toile ; 175,3 x 258,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 28), 1962
peinture à l'huile rouge de cadmium clair et cire sur acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite
et bois, peinture à l'huile noire sur bois, tôle d'aluminium pliée ; 122 x 243,8 x 19 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 29), 1962

peinture à l'huile rouge de cadmium clair, encaustique et sable sur toile et bois, peinture à l'émail noire sur bois, tuyau d'asphalte ; 128,3 x 114,3 x 24,4 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 30), 1962

peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite, lettre « O » (ou chiffre « 0 ») en Plexiglas jaune ; 121,9 x 243,8 x 7 cm.

Collection Mrs. Paul Wattis, prêt de longue durée au San Francisco Museum of Modern Art



Untitled (DSS 31), 1962

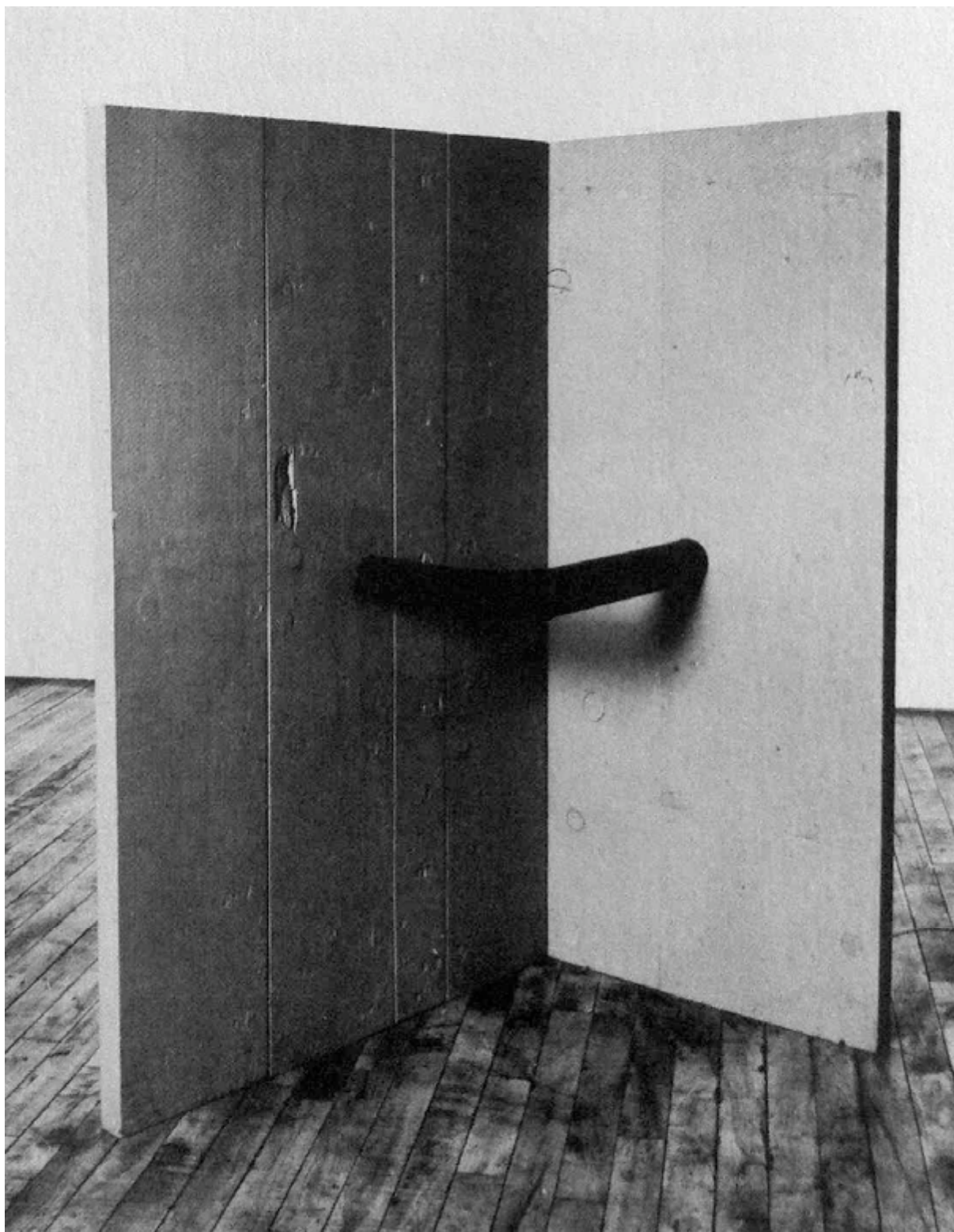
peinture à l'huile sur acrylique (Liquitex) et sable sur Masonite, disque de cuivre ; 122 x 122 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 32), 1962

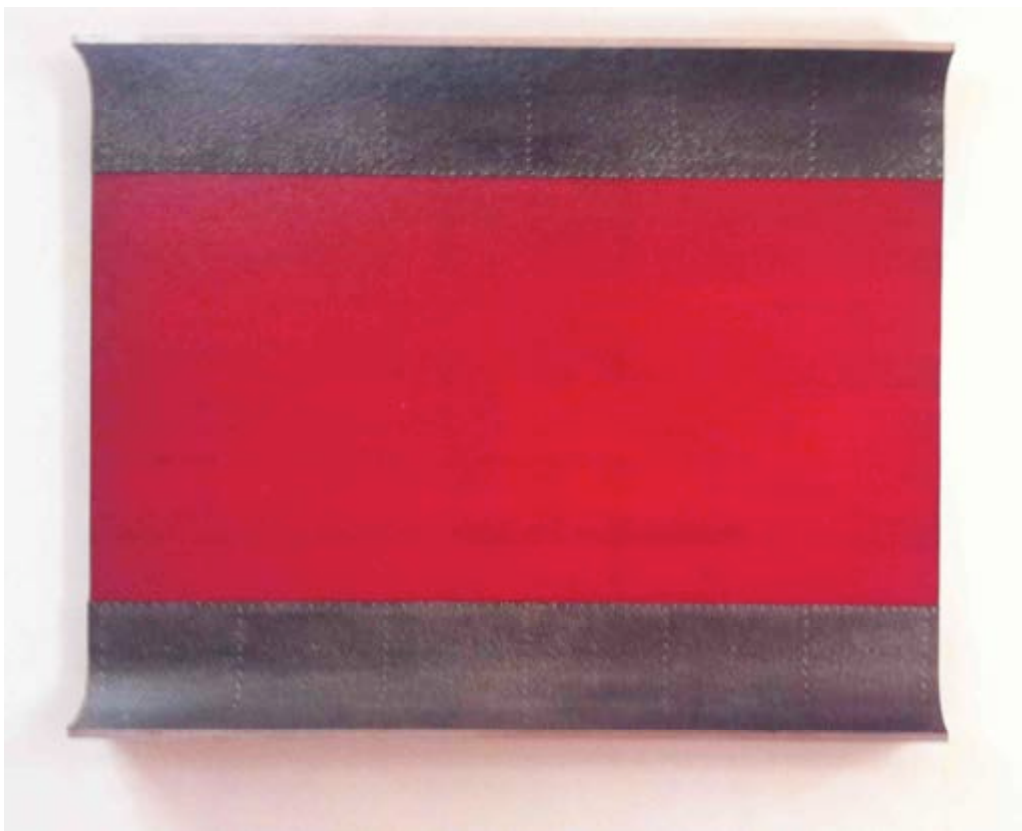
peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois et Masonite, peinture à l'émail noire sur
Masonite et bois, tuyau en asphalte ; 112,4 x 102,4 x 34,9 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 33), 1962

peinture à l'huile rouge cadmium clair sur bois, peinture à l'émail noire sur tuyau de métal ;
121,5 x 55,5 x 83,5 cm.

Collection Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Bâle



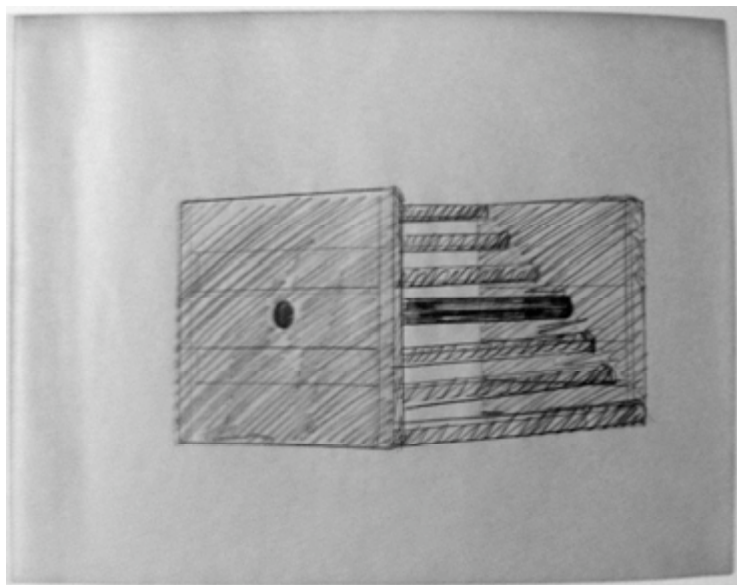
Untitled (DSS 34), 1962 (deux vues)
peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur contreplaqué strié,
peinture à l'huile noire sur bois, tôle de fer galvanisée et aluminium ; 193 x 244,5 x 30 cm.
Collection Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Bâle)



Untitled (DSS 35), 1963

Peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois, émail violet sur tube d'aluminium ;
122 x 210,8 x 122 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (171-3), 1964

crayon sur papier ; 21,3 x 27,7 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 36), 1963-1975

Peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois et tamis de métal ;
183 x 264,2 x 124,5 cm.

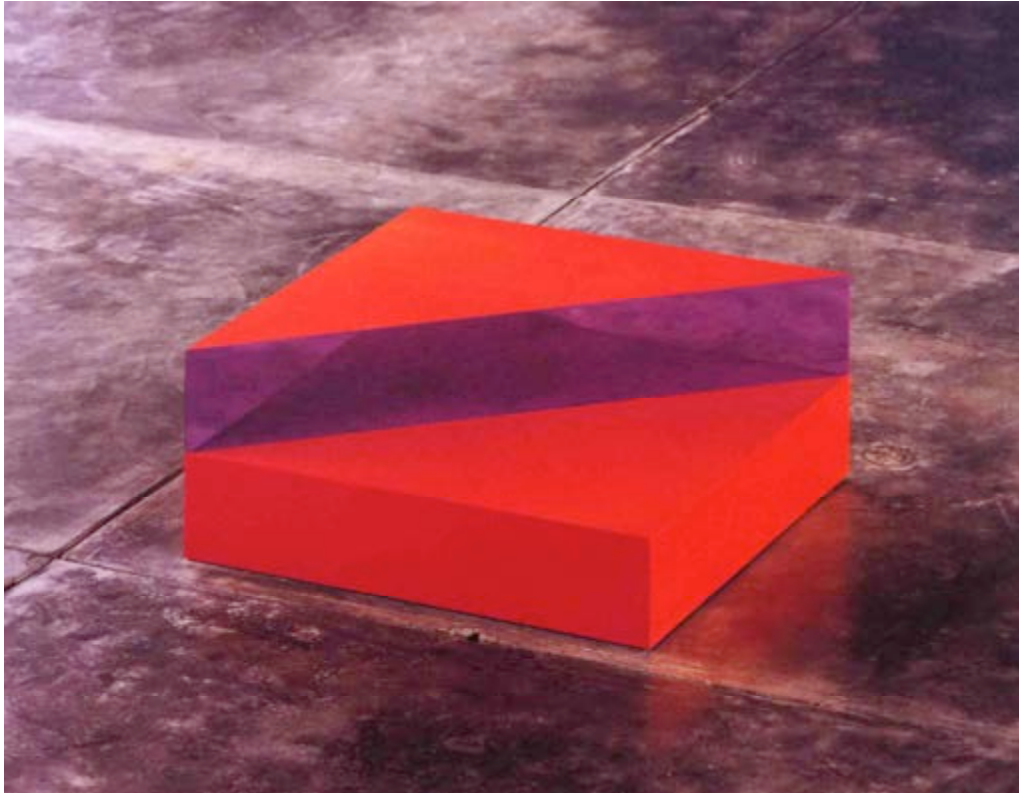
Collection The National Gallery of Canada, Ottawa



Untitled (DSS 37), 1963

peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois et peinture à l'émail noire sur aluminium ;
183 x 264,2 x 124,5 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 38), 1963/1969

Peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois, Plexiglas violet ;
50,5 x 122 x 122 cm.

Exemplaire fabriqué en 1969 estampillé à l'intérieur : « DON JUDD/ Feb 1969/ RCJ » ; une inscription précise en outre « Copy of/ 63 piece ». Il s'agit sans doute de l'exemplaire qui figure aujourd'hui dans les collections de la Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 39), 1963

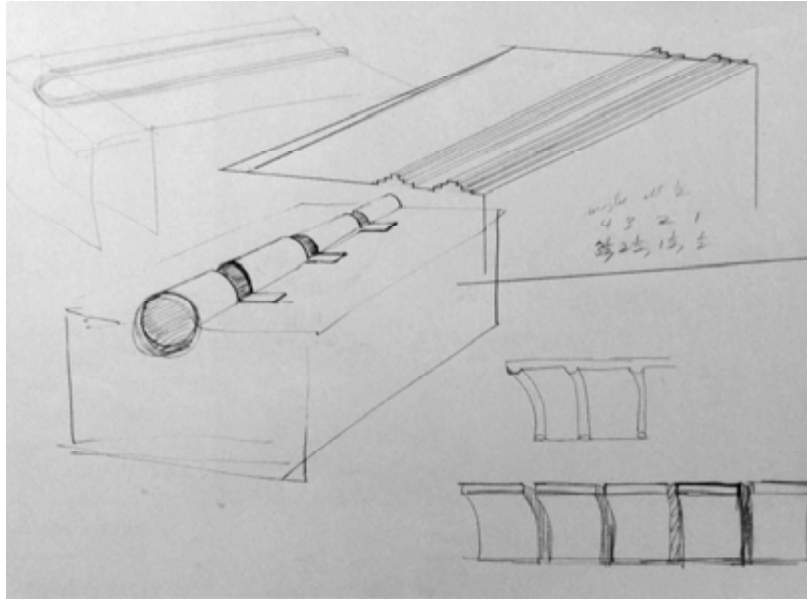
Peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois, tuyau de fer ; 56,2 x 115,3 x 80 cm.
Collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Joseph H.
Hirshhorn Purchase Fund, 1991, Washington, D.C.



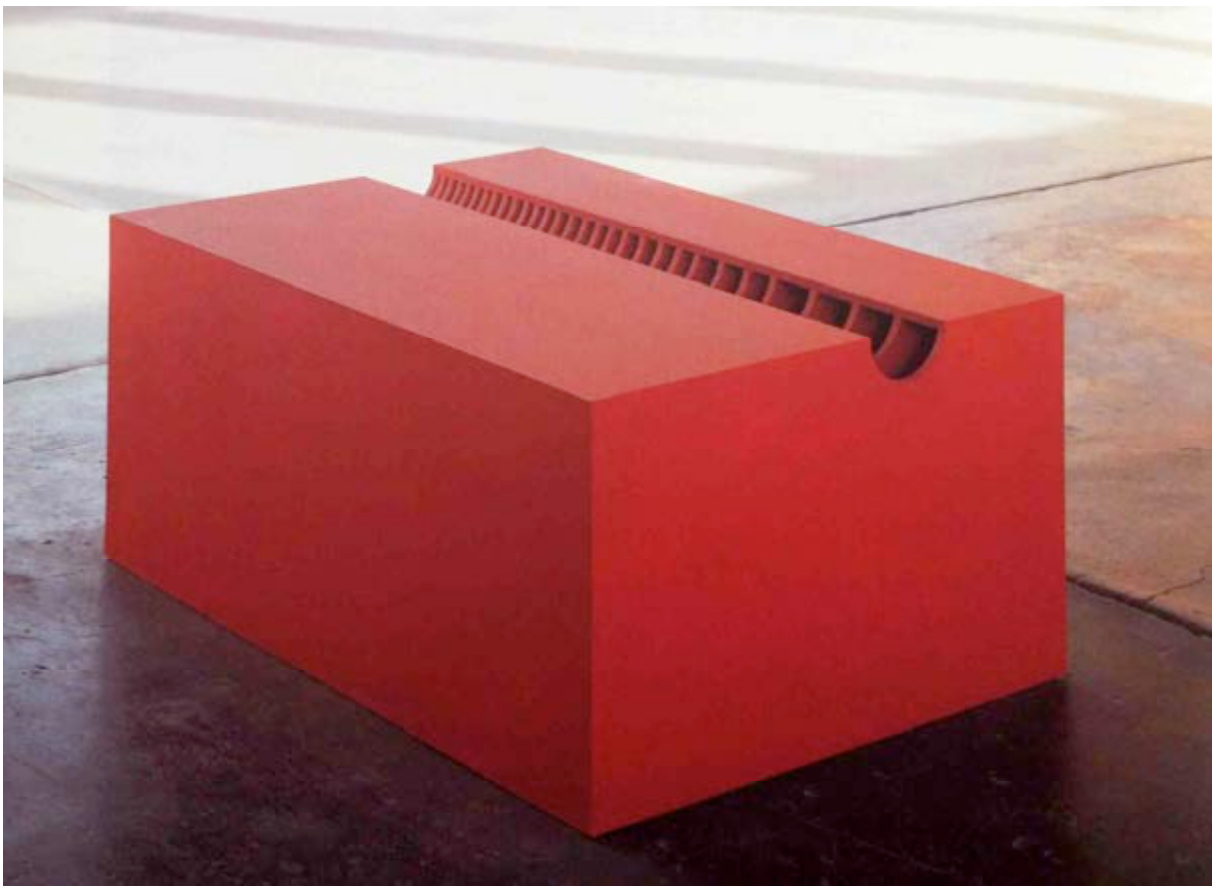
Untitled (DSS 40), 1963

peinture à l'huile rouge de cadmium clair et noire sur bois, tôle galvanisée, aluminium ;
127 x 106,7 x 14 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Sketch, carnet #1, n°38, 1963
 crayon et encre sur papier ; 27,9 x 35,6 cm.
 Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



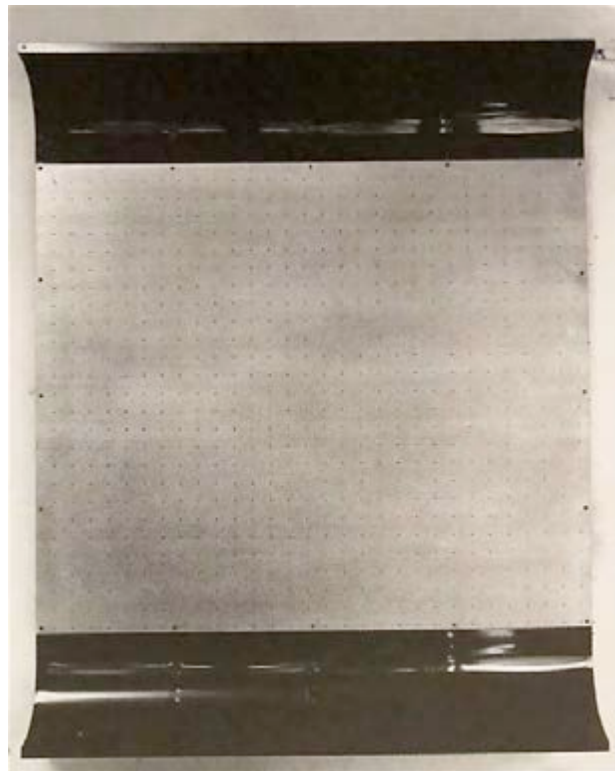
Untitled (DSS 41), 1963
 exemplaire refabriqué en 1966 par Roy Clarence Judd), (peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois ; 49,5 x 77,5 x 115,6 cm.), Collection The National Gallery of Canada, Ottawa
 Un autre exemplaire fabriqué en 1969 figure, d'après le catalogue raisonné de 1975, dans la collection de Gordon Locksley & Geo T. Shea, Minneapolis. Un troisième exemplaire est également fabriqué en 1969 par la menuiserie F. Woernhard, Zurich, pour la Galerie Bruno Bischofberger, Zurich. Localisation actuelle inconnue



Untitled (DSS 42), 1963

peinture à l'huile rouge de cadmium clair et noire sur bois, tôle galvanisée, aluminium ; 193 x 243,8 x 29,8 cm.

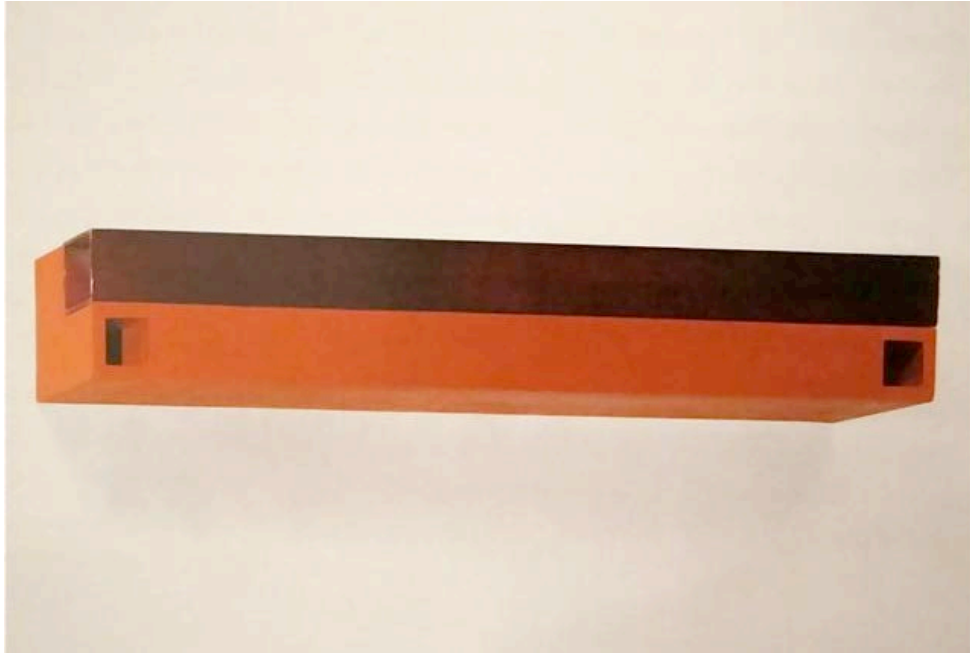
Collection Mr. and Mrs. Robert A. M. Stern, New York



Untitled (DSS 43), 1963

peinture à l'émail noire sur aluminium, émail couleur « Terre de Sienne » et tôle de fer galvanisé sur bois ; 132 x 107 x 15 cm.

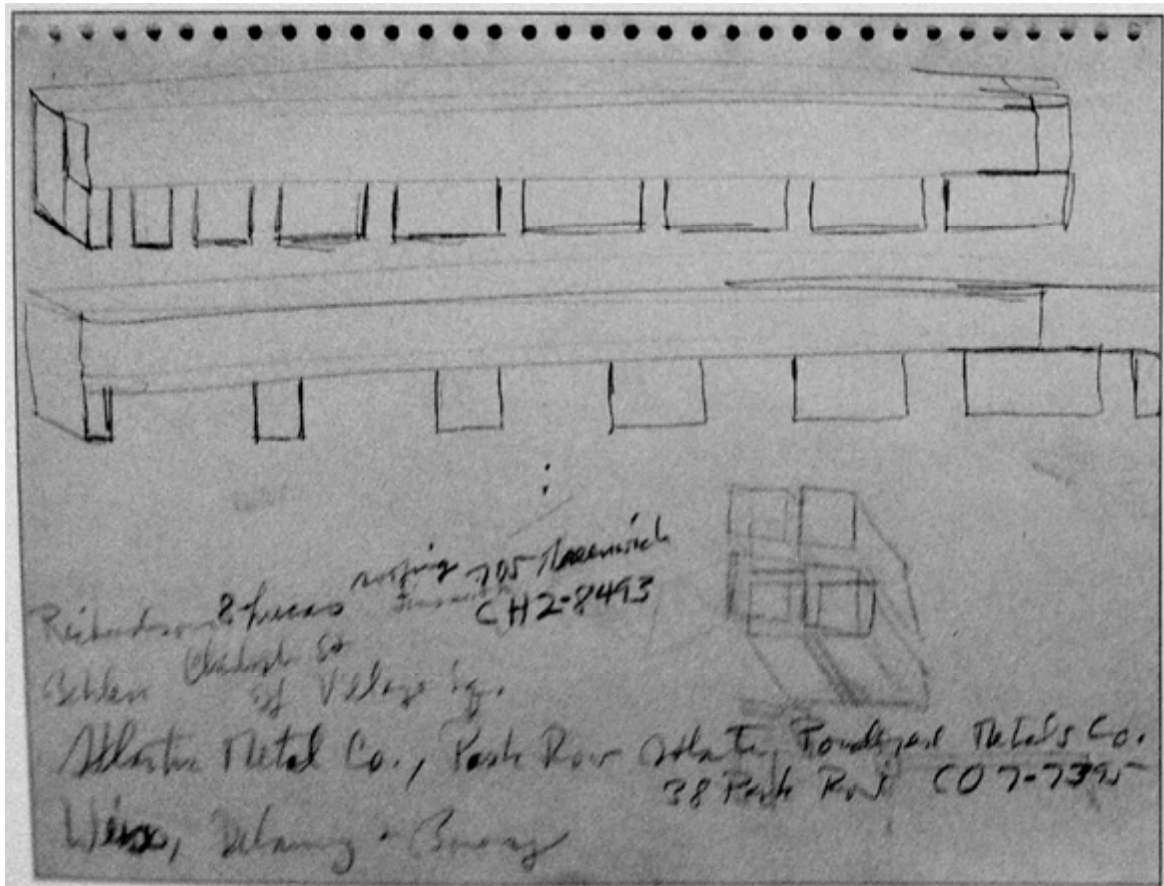
Collection privée



Untitled (DSS 44), 1963

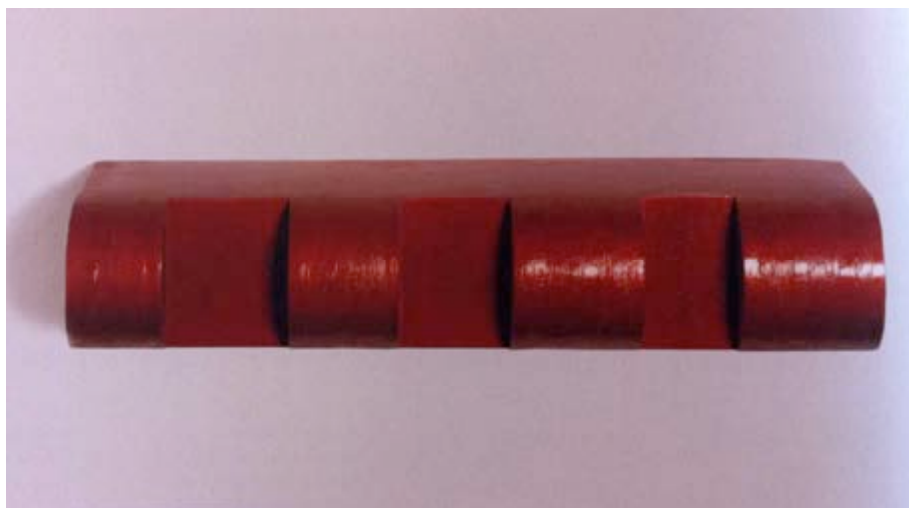
laque violette sur aluminium, peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois ; 13 x 82,8 x 13 cm.

Le catalogue raisonné de 1975 la mentionne comme faisant partie de la Collection Ira et Jennifer Licht, New York (localisation actuelle inconnue)



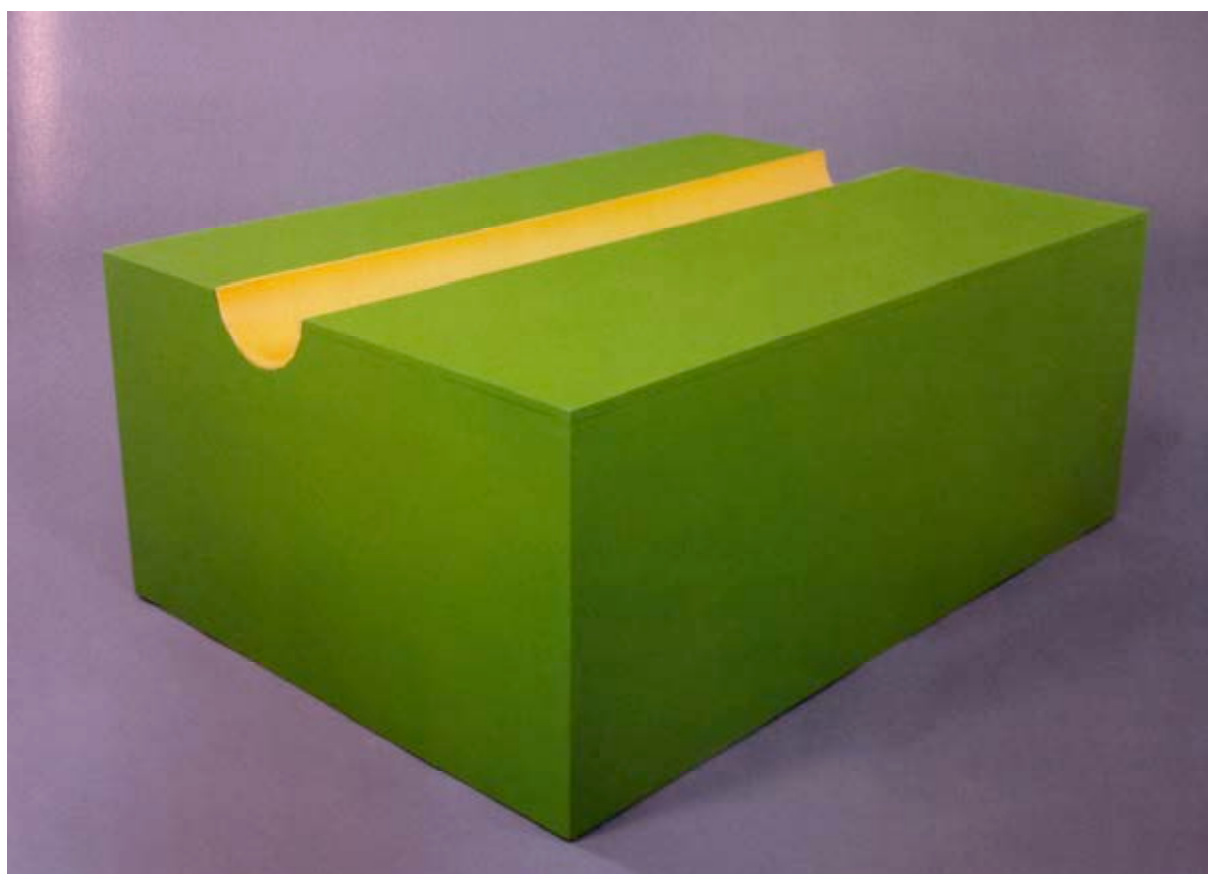
Studies for Sculptures, sketchbook 4, n°22, 1963

crayon sur papier ; dimension inconnues
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



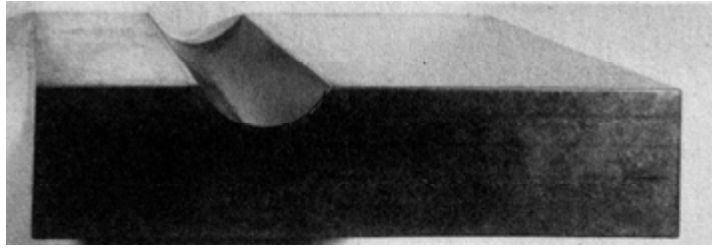
Untitled (DSS 45), 1964

laque rouge « Harley Davidson Hi-Fi » sur bois ; 12,2 x 64,8 x 21,3 cm.
PaceWildenstein Gallery, New York



Untitled (DSS 46), 1964

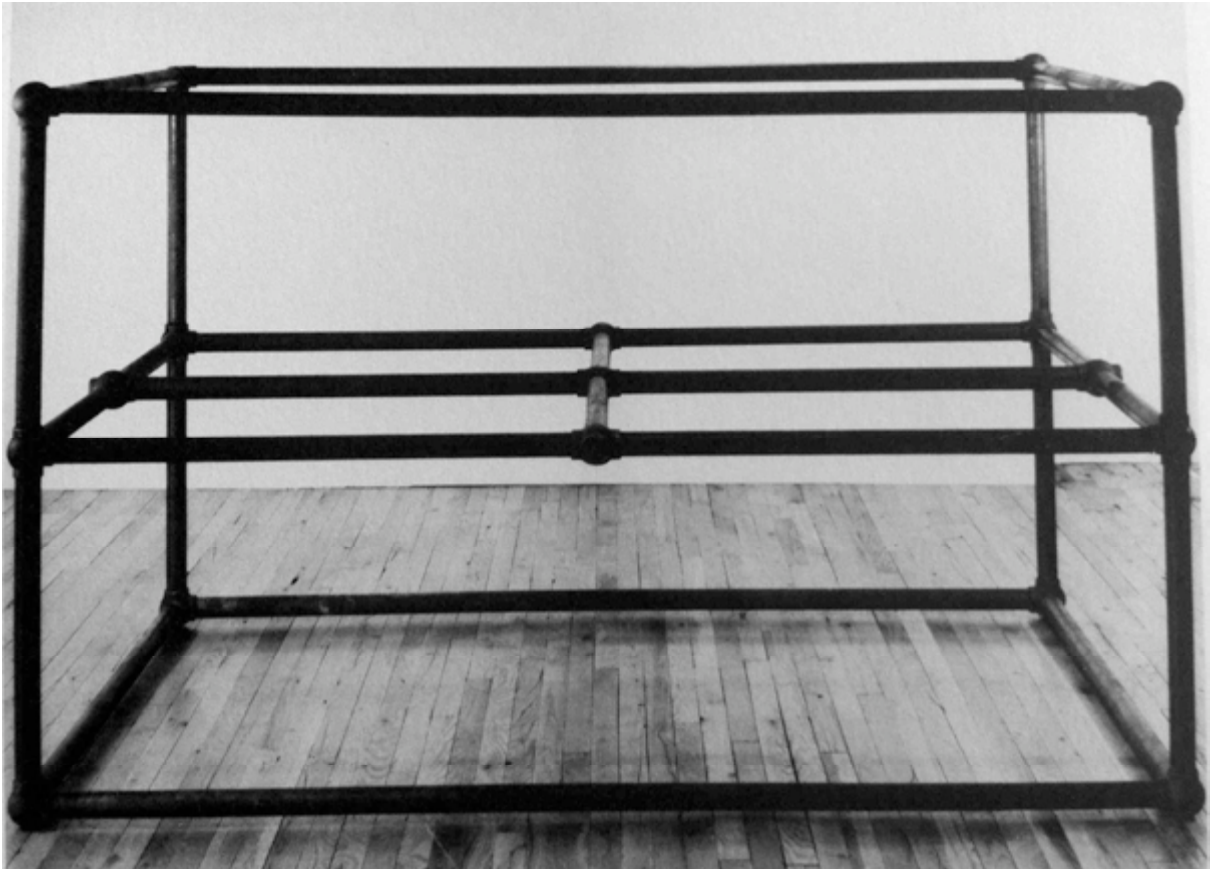
peinture à l'huile couleur Chartreuse sur bois, peinture à l'émail sur tôle de fer ;
49,5 x 122 x 86,4 cm.
The Helman Collection, New York



Untitled (DSS 47), 30 mars 1964

émail marron sur tôle galvanisée sur bois ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.

Le catalogue raisonné de 1975 mentionne l'œuvre comme figurant dans la Collection Frank Stella, New York



Untitled (DSS 48) To Dave Shackman, 1964

tuyaux et pièces d'assemblage en fer ; 139 x 223,5 x 139 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



***Untitled (DSS 50)*, 6 juillet 1964**

émail rouge de cadmium clair sur tôle de fer galvanisé ; 39,4 x 236,2 x 198 cm.

Collection Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, collection Helga & Walter Laüffs

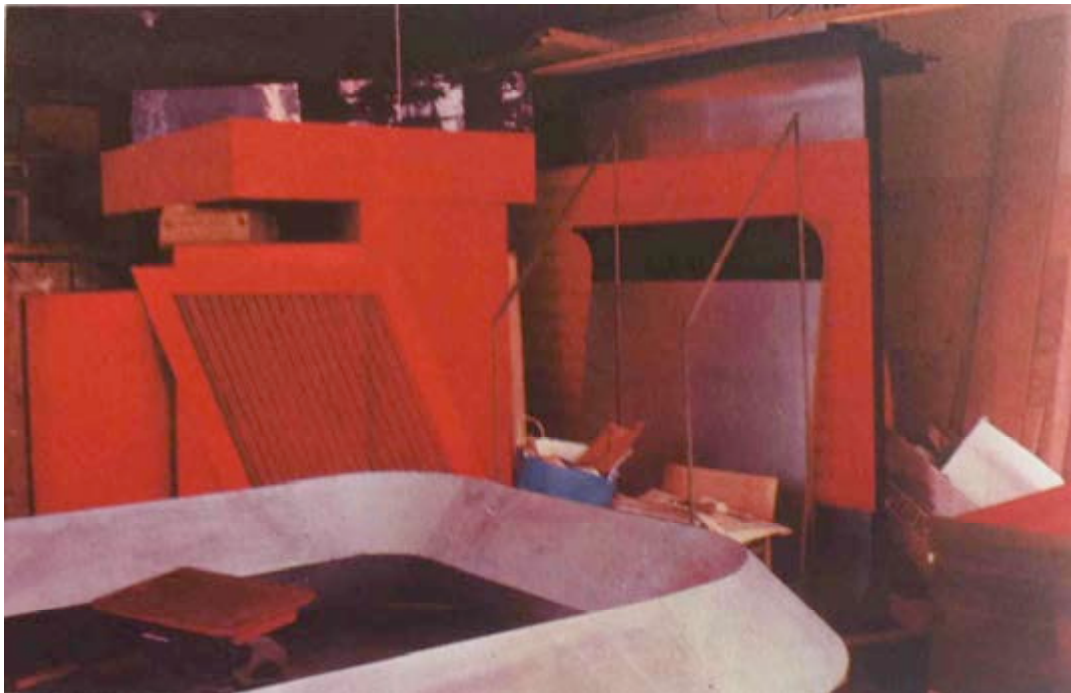
Une autre œuvre reprend la même forme dans des dimensions différentes :

Untitled (DSS 61), 24 mai 1965

émail rouge de cadmium clair sur acier laminé à froid ; 39,6 x 350,5 x 297,2 cm.

Collection Moderna Museet, Stockholm.

Un deuxième exemplaire, identique au premier, fabriqué le 6 février 1968, est exposé la même année au Whitney Museum ; Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Vue de l'atelier de Donald Judd, 53 East 19th St., New York, juillet 1964



Untitled (DSS 55), 3 novembre 1964

laiton, laque bleue sur tôle d'acier galvanisé ; 102,9 x 213,4 x 17,2 cm.

Collection The National Gallery of Canada, Ottawa

Deux autres exemplaires ont été fabriqués et daté du 13 juin 1967. Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection Marcia & Neven Patterson Lamb, Lubbock, Texas pour l'un, et Collection Theodore Fields, Washington, D.C. Localisation actuelle inconnue



Vue de l'atelier de Donald Judd, 53 East 19th St., New York, juillet 1964



***Untitled (DSS 56) (to Susan Buckwalter), 4 décembre 1964
(exemplaire reconstruit en 1965)***

laque bleue sur aluminium, tôle d'acier galvanisé ; 76,2 x 358,2 x 76,2 cm.

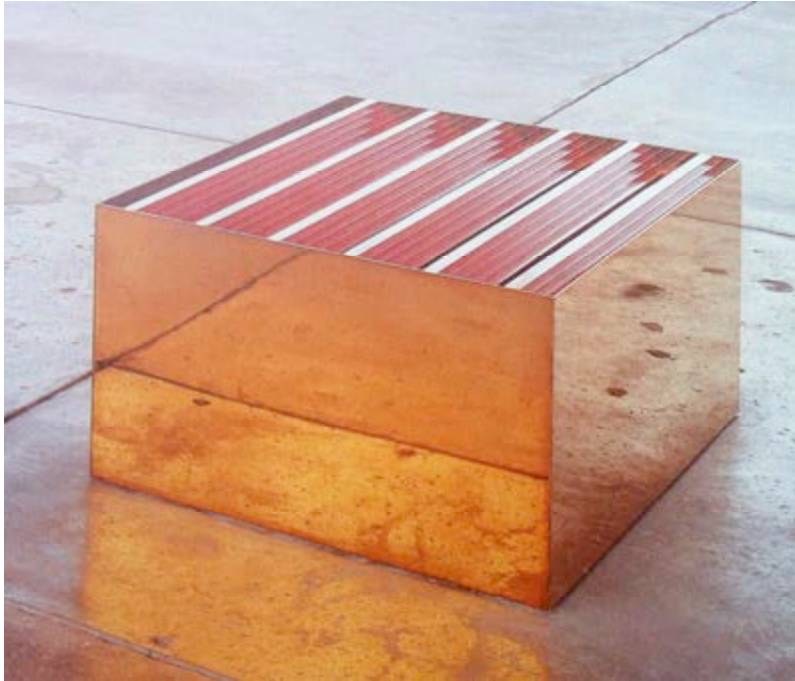
Collection Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover

(Don de Frank Stella, 1993)

Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection The artist ; l'œuvre fait donc aujourd'hui probablement partie de la Collection Judd Foundation, Marfa, Texas, mais nous n'en avons pas trouvé la preuve. Deux autres exemplaires ont été fabriqués : 22 novembre 1965, Collection Philip Johnson, New Canaan (Conn.), selon le catalogue raisonné de 1975 (localisation actuelle inconnue) ; et 15 décembre 1965, Collection Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover (Mass.).



**Sandor Bernstein devant l'atelier de Bernstein Brothers,
191 Third Avenue, Manhattan, New York, dans les années 1950**

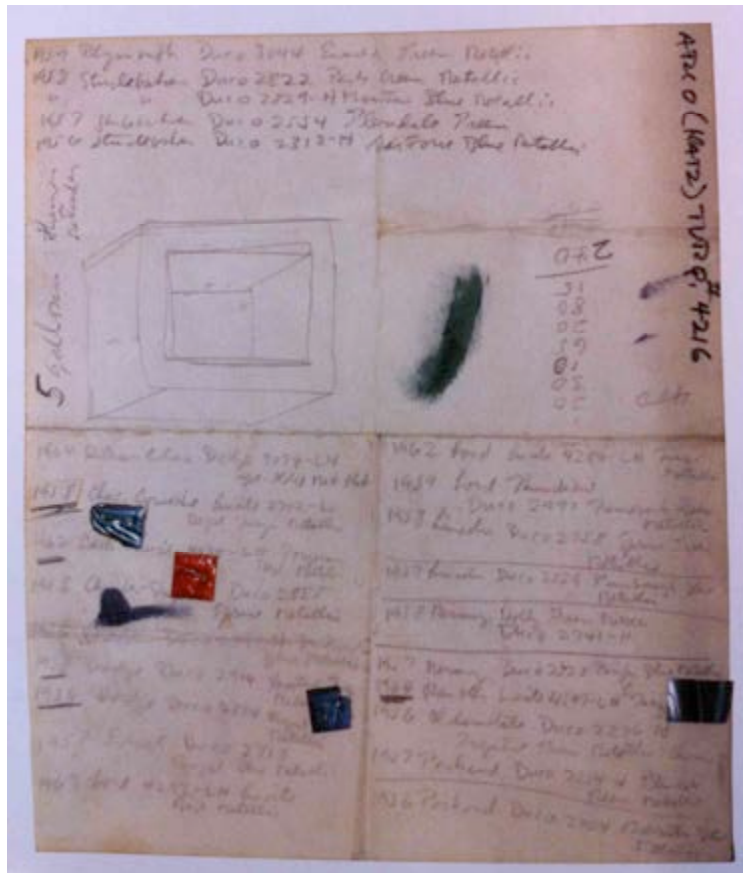


Untitled (DSS 57), 1964-65

laiton, peinture à l'émail rouge sur bois ; 54,6 x 125,5 x 92,7 cm.

Collection The National Gallery of Canada, Ottawa

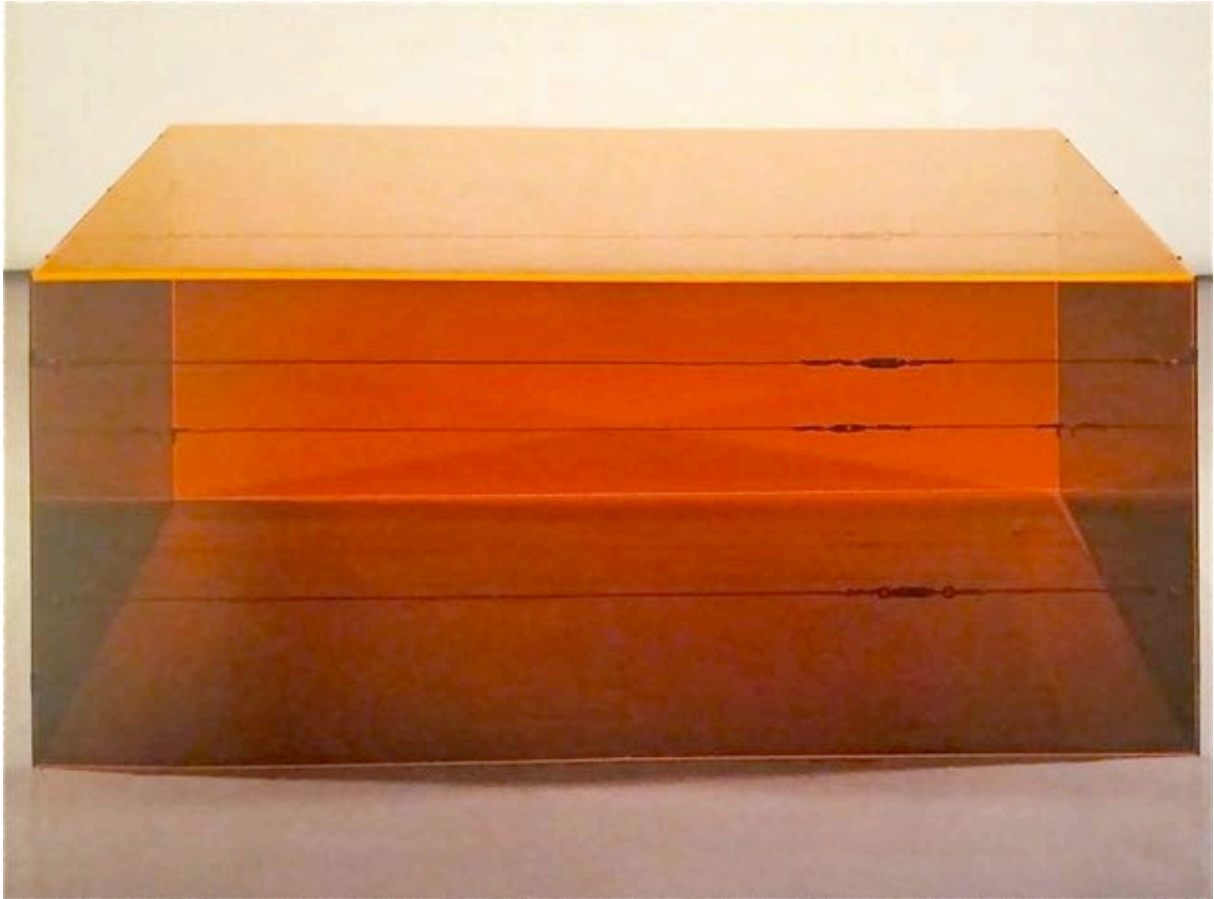
Un second exemplaire fabriqué en 1970 (reproduit ci-dessus) figurant dans le catalogue raisonné de 1975, appartient désormais à la Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled, vers 1964

crayon et échantillons de couleur sur papier ; 35 x 29 cm.

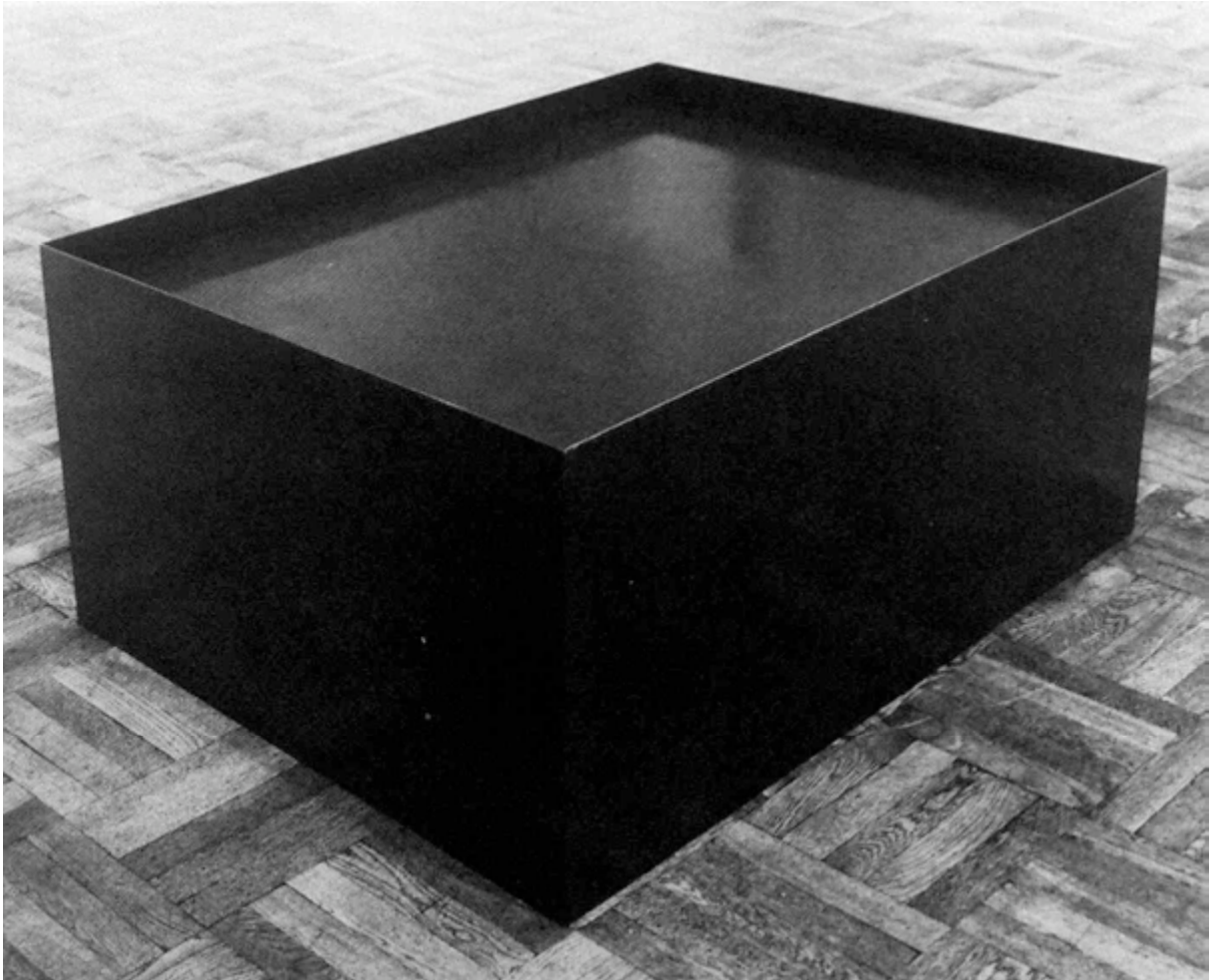
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 58), 8 mars 1965

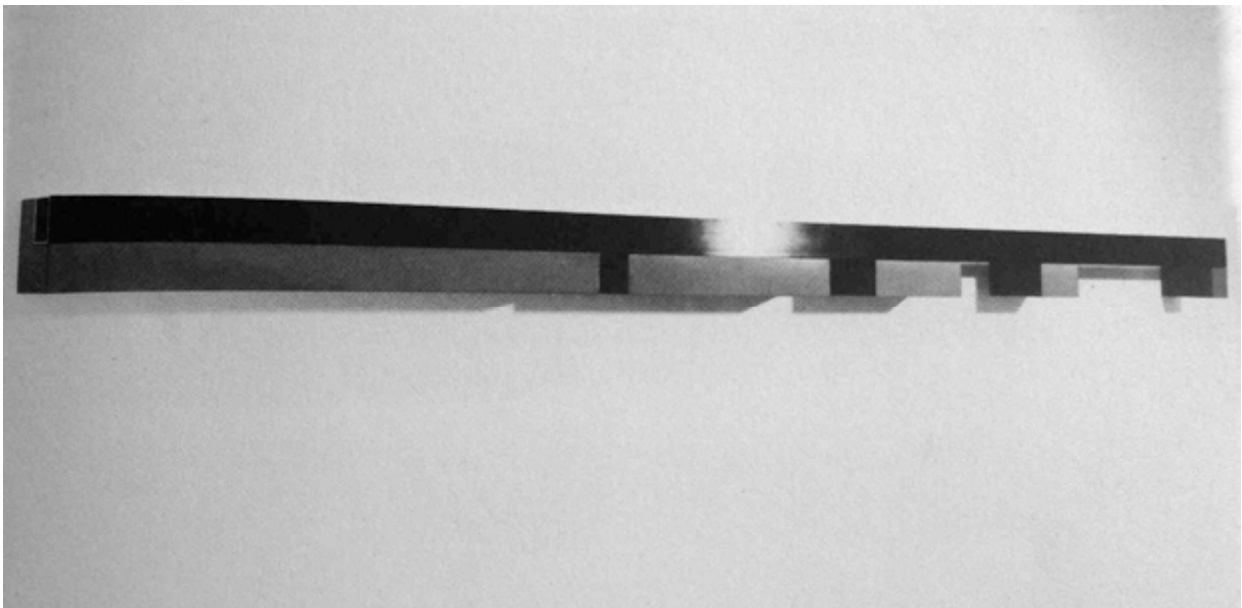
Plexiglas fluorescent rouge, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.

Le catalogue raisonné de 1975 le mentionne comme faisant partie de la Collection Lucy R. Lippard, New York. Localisation actuelle inconnue



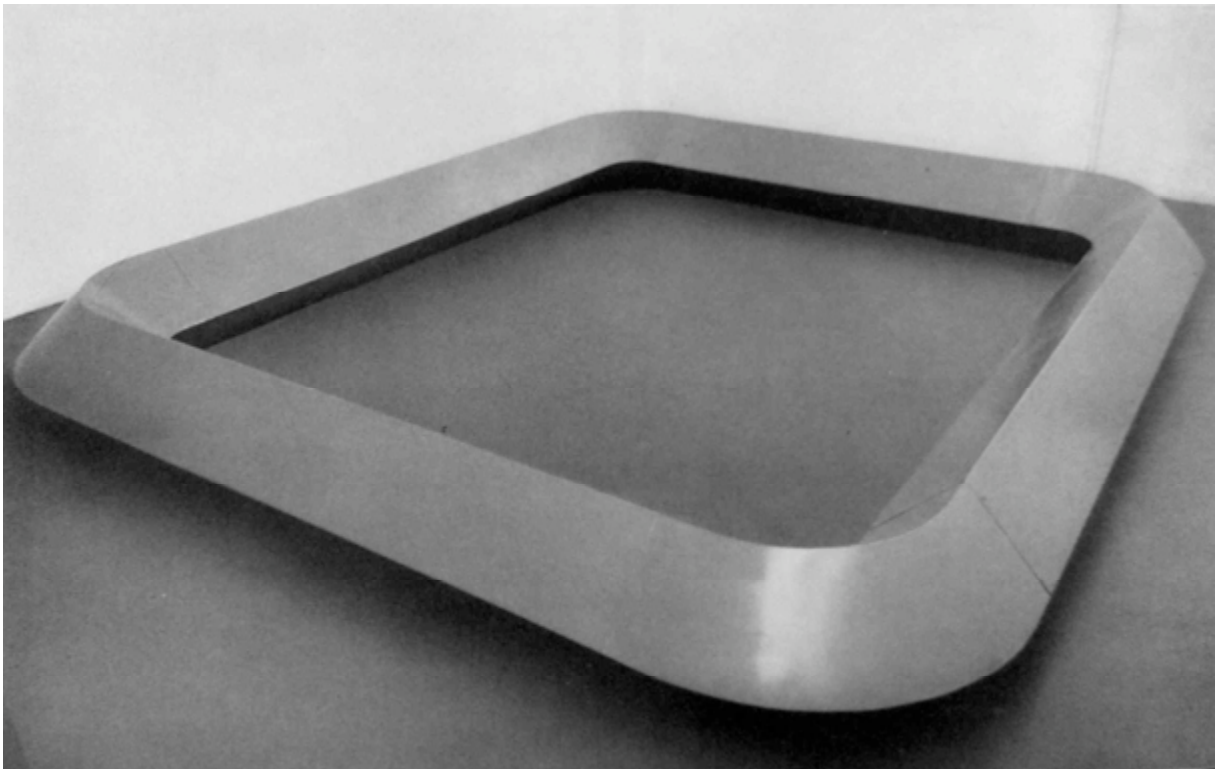
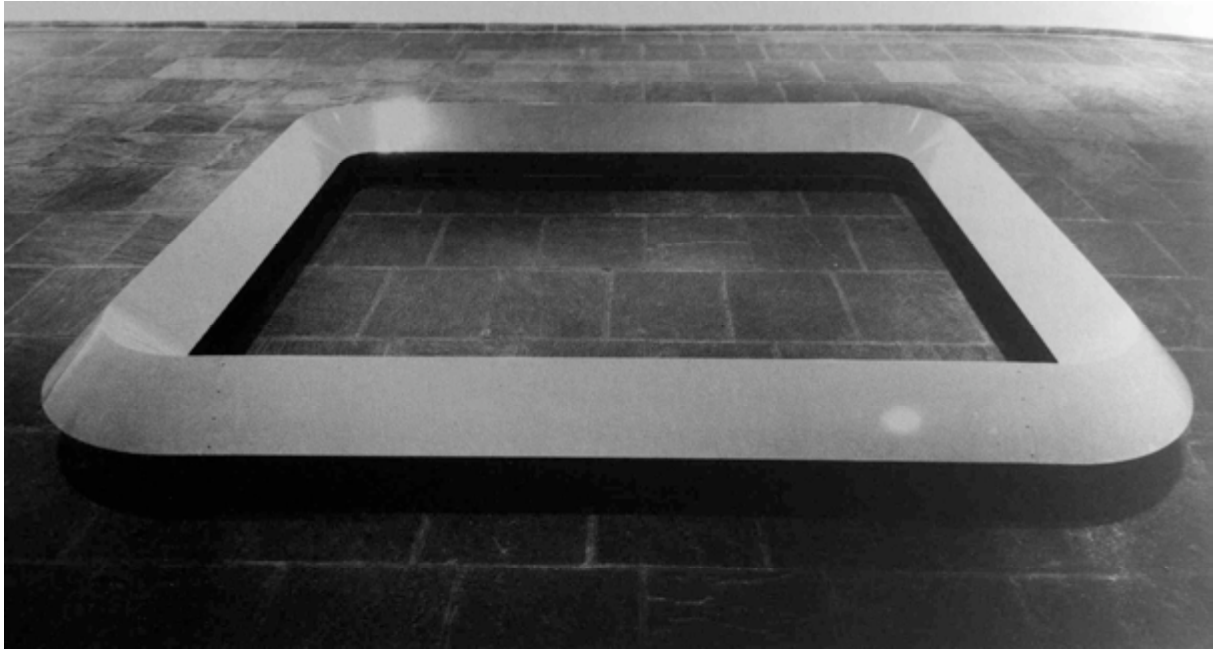
Untitled (DSS 59), 1965

émail brun sur acier laminé à chaud ; 56 x 127 x 94 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas

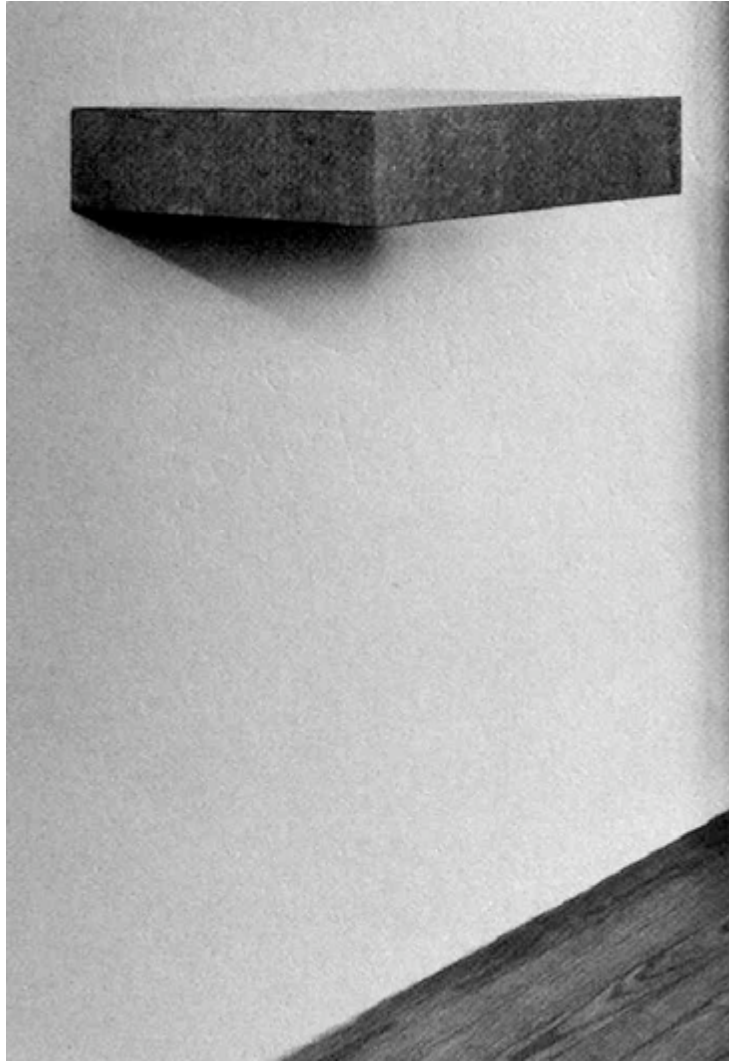


Untitled (DSS 60), 21 mai 1965

laque pourpre et émail rouge de cadmium clair sur aluminium ; 21 x 409 x 21 cm.
Fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York.
Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection B. Michael Ruskin, New York



Untitled (DSS 61), 24 mai 1965 (deux vues)
peinture à l'émail rouge de cadmium clair sur acier laminé à froid ;
39,6 x 350,5 x 297,2 cm.
Collection Moderna Museet, Stockholm (Don de l'artiste)

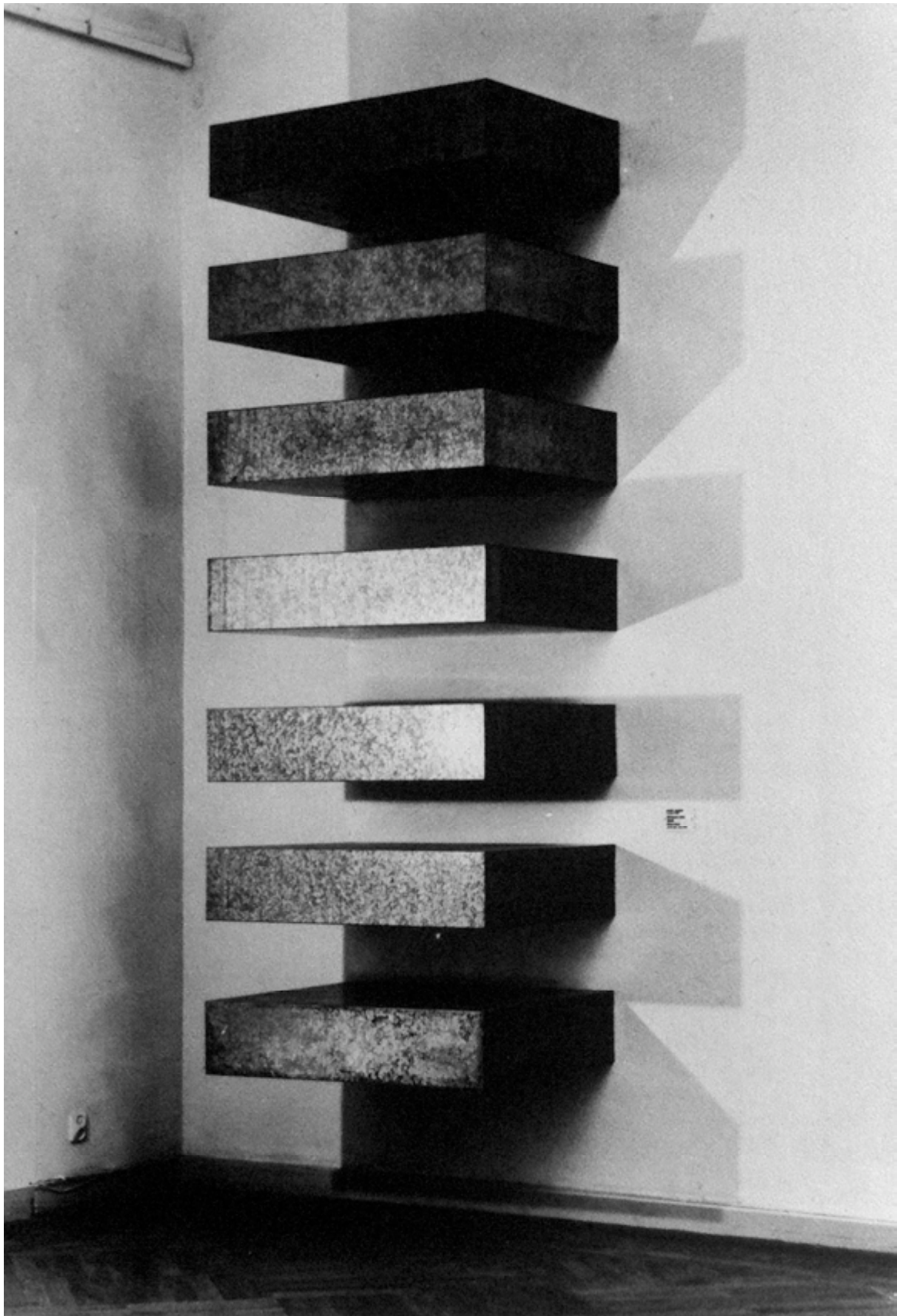


Untitled (DSS 64), 1965

acier galvanisé ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.

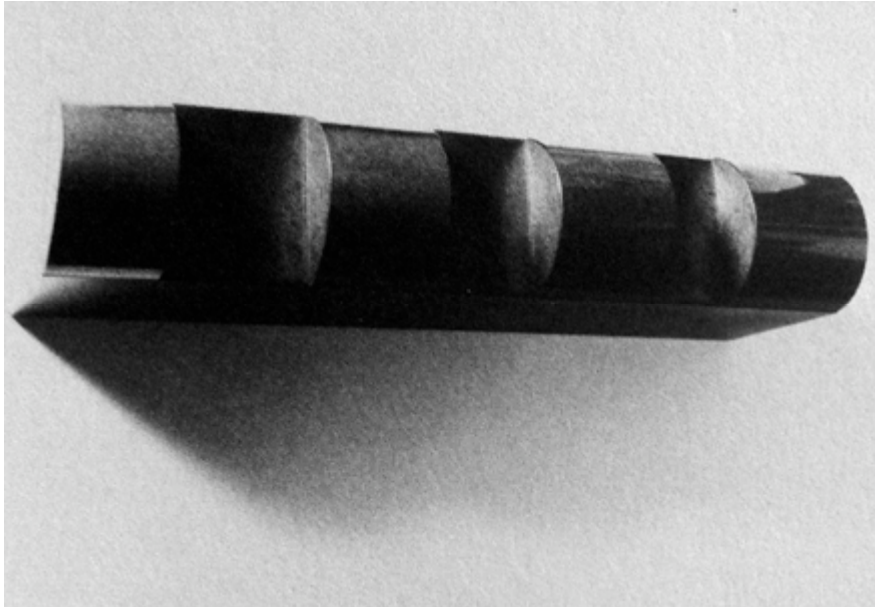
4 exemplaires fabriqués en 1965 ; 6 exemplaires fabriqués en 1970

Le catalogue raisonné de 1975 indique qu'un exemplaire refabriqué en 1970 figure dans la Collection James B. Dearing, New York



Untitled (DSS 65), 22 juin 1965

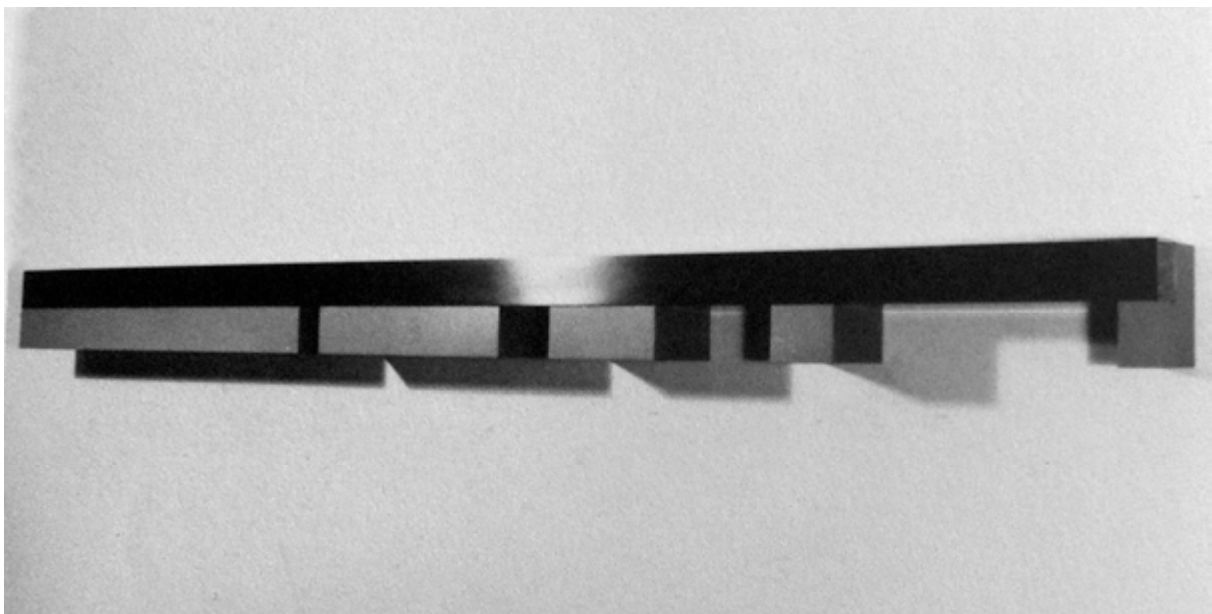
tôle d'acier galvanisé ; 7 éléments, chaque : 23 x 101,6 x 76,2 cm., intervalles : 23 cm.
Collection Moderna Museet, Stockholm



Untitled (DSS 67), 1965

laque rouge sur tôle galvanisée ; 12,7 x 64,8 x 21,6 cm.

Le catalogue raisonné de 1975 précise que cette œuvre a été fabriquée en trois exemplaires, et mentionne les Collections : Dr. et Mme Aaron H. Esman, New York ; Ronald Greenberg, Saint Louis ; M. et Mme Neil Levine, Cambridge (Mass.)



Untitled (DSS 68), 10 septembre 1965

laque violette et émail rouge de cadmium clair sur aluminium ; 13,3 x 190 x 13,3 cm.

Fabricant : Treitel-Gratz Co., Long Island City, NY

Le catalogue raisonné de 1975 fait figurer l'œuvre dans la Collection Howard et Jean Lipman, New York ; il précise en outre que cette œuvre, dont un second exemplaire est fabriqué en 1975 pour l'exposition d'Ottawa, est plus étroite d'un quart de pouce (0,64 cm) que le prototype (endommagé) dont elle est issue : *Untitled (DSS 49)*, 1964 (laque violette sur aluminium et peinture à l'huile rouge de cadmium clair sur bois ; 13,3 x 190,5 x 13,3 cm.)



Untitled (DDS 69), 1965 (exemplaire fabriqué en 1969)
Laque bleue sur fer galvanisé ; 15,3 x 68,6 x 61 cm.
Collection particulière

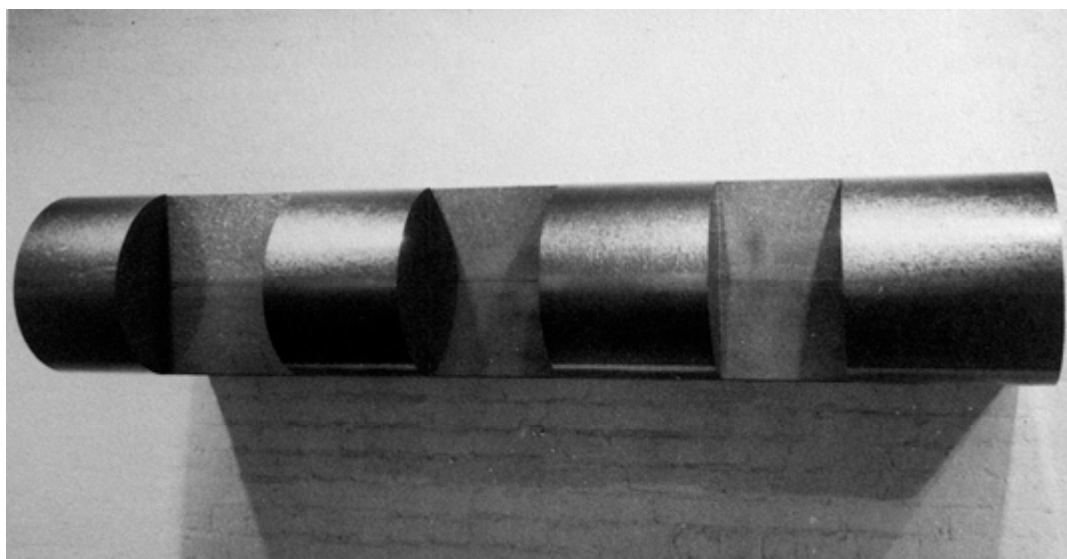


Untitled (DSS 76), 1965

acier perforé n°16 laminé à froid ; 26,3 x 304,8 x 167,6 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas

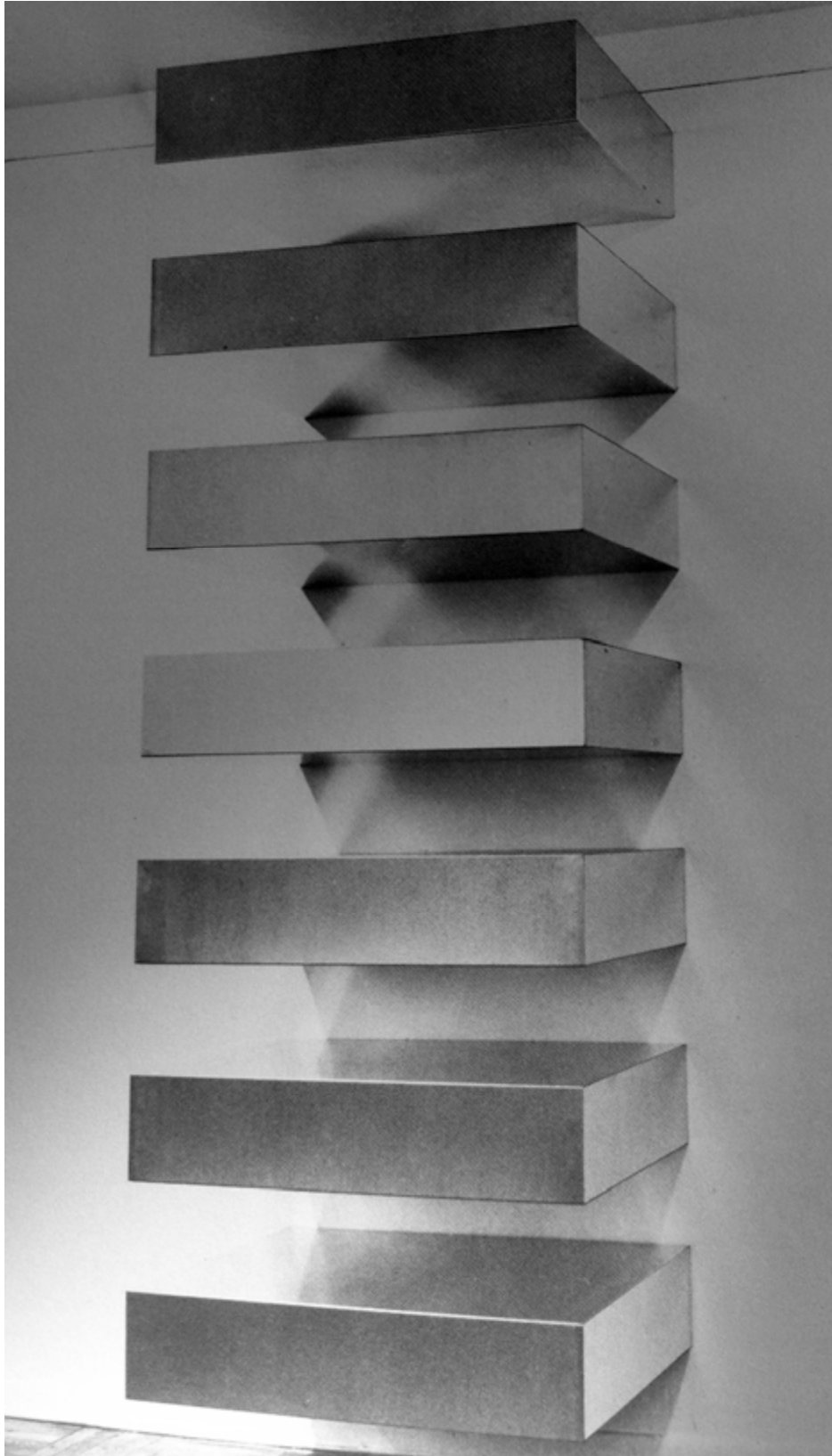
(le catalogue raisonné de 1975 mentionne l'œuvre comme faisant partie de la Collection Sonja & Dan Flavin, Garrison, New York. Mais une photographie (ci-dessus) la montre installée dans l'aile Sud de l'East Building de la Mansana de Chinati, Marfa, Texas.)



Untitled (DSS 77), 29 décembre 1965

laque rouge sur tôle de fer galvanisée ; 36,8 x 194,3 x 64,8 cm.

Collection The Walker Art Center, Minneapolis



Untitled (DSS 78), 11 janvier 1966

Exemplaire refabriqué le 19 février 1968
fer galvanisé ;10 éléments (7 sur la version ci-dessus),
chaque : 23 x 101,6 x 78,7 cm., intervalles de 23 cm.
Collection Locksley Shea Gallery, Minneapolis



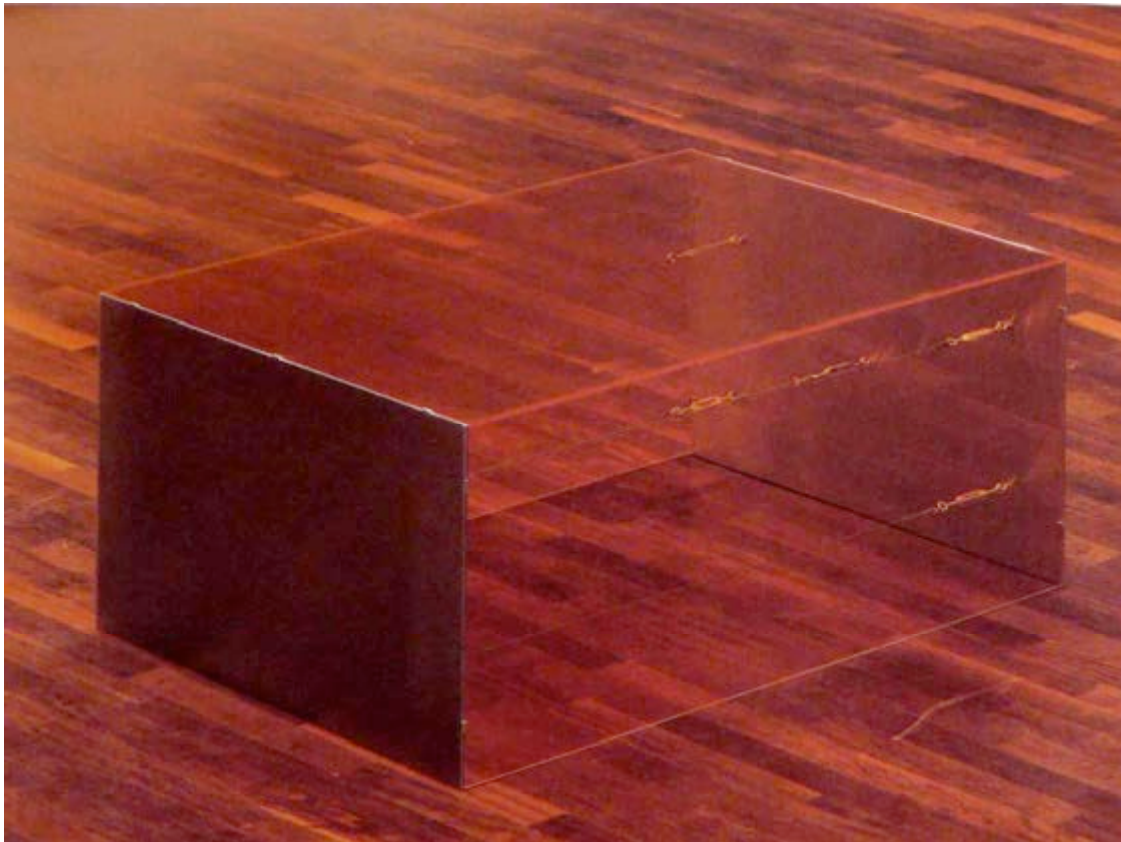
Untitled (DSS 79), 1966
aluminium ; 101,6 x 182,9 x 129,5 cm.
Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 80), 1966

acier inoxydable, Plexiglas ambré ; 4 éléments, chaque : 86,4 x 86,4 x 86,4 cm.,
intervalles de 20,3 cm., largeur totale : 406,4 cm.

Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 82), 1966

Plexiglas ambre, acier inoxydable ; 50,8 x 122 x 86,4 cm.

Collection Froehlich, Stuttgart

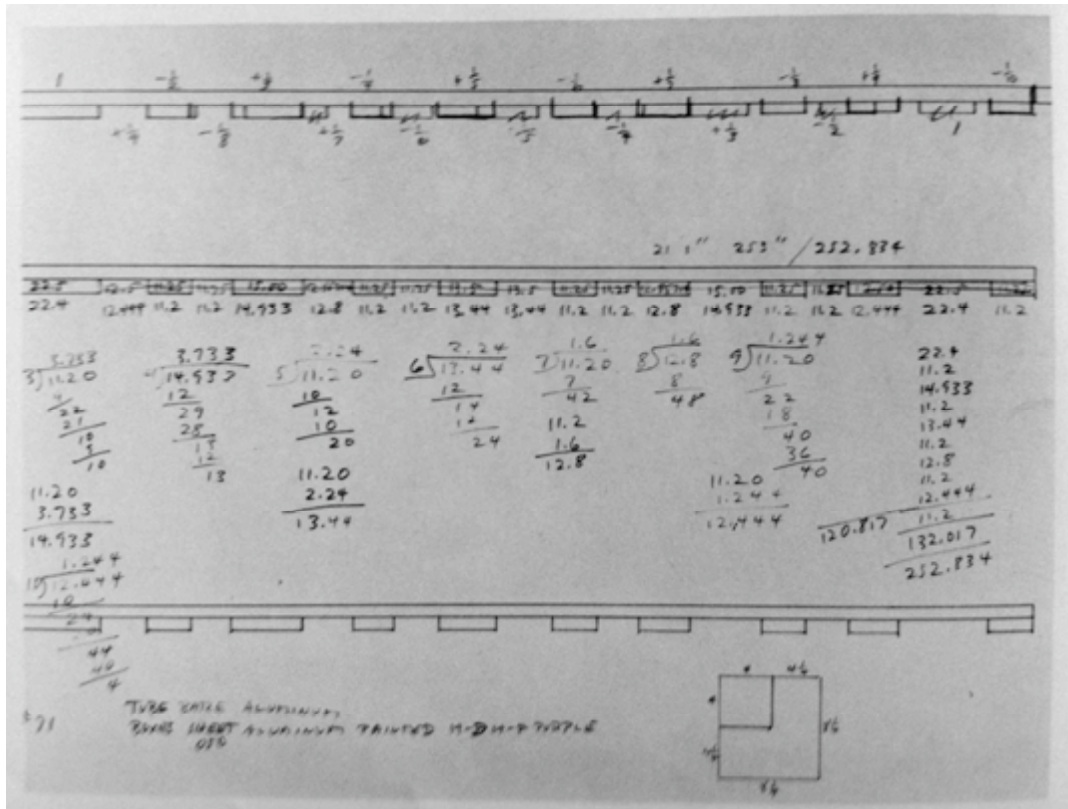


Untitled (DSS 84), 1965 ou 1966

Pièce murale ; laque pourpre sur aluminium ; 21 x 642,6 x 21 cm.

Collection The Whitney Museum of American Art, New York

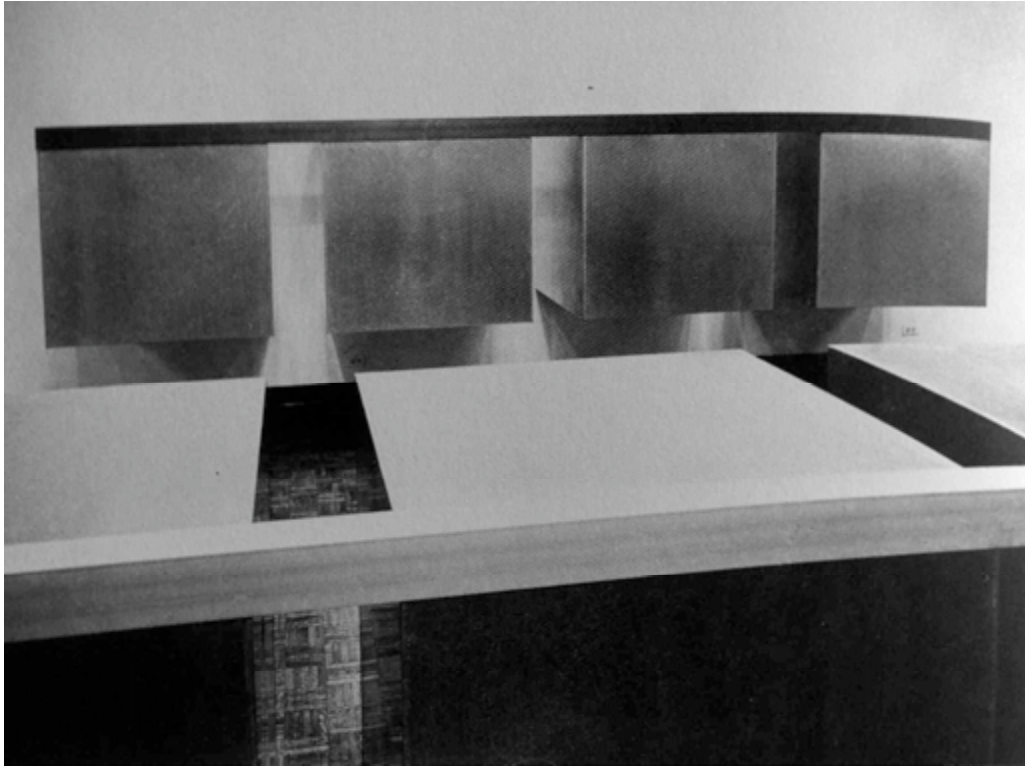
(le catalogue raisonné de 1975 indique 1965 ; celui du Whitney Museum indique 1966)



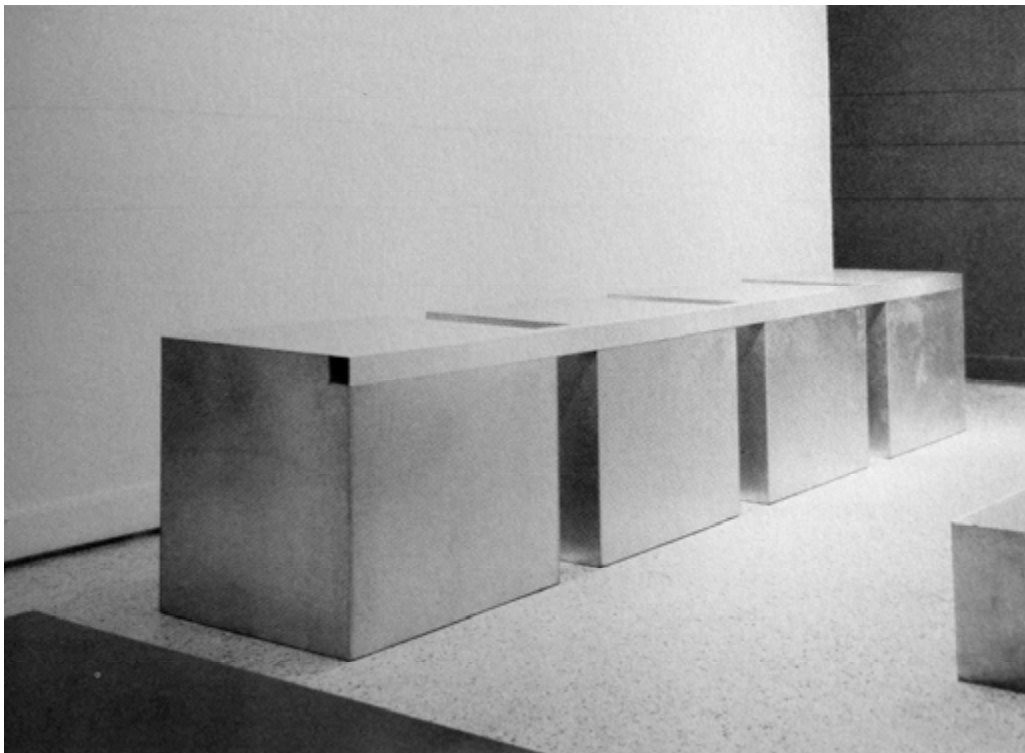
Untitled, 1965

encre sur papier ; 42,5 x 55,2 cm.

Collection Mr. & Mrs Larry Zox



Untitled (DSS 85), 19 avril 1966
101,6 x 482,6 x 101,6 cm.
(pièce murale exposée lors de *Primary Structures* en 1966)
Collection Pasadena Art Museum

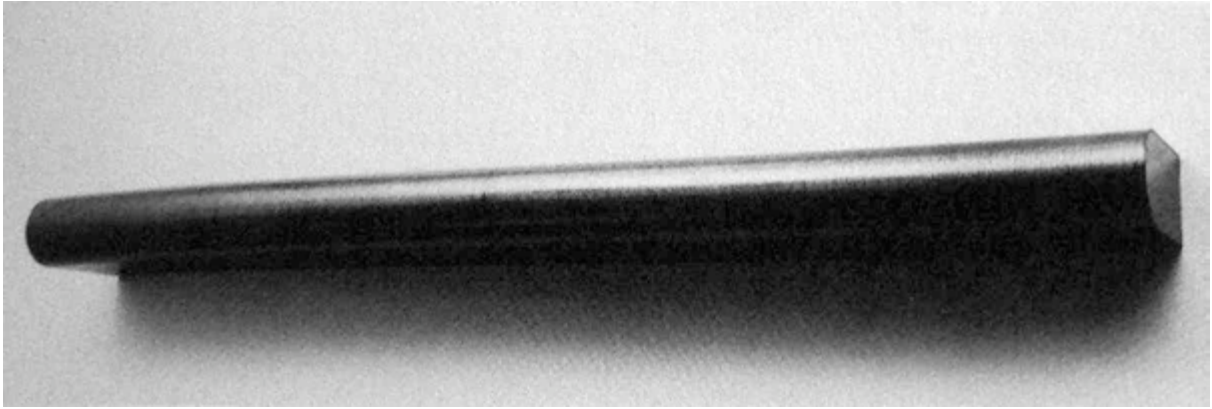


Untitled (DSS 86), 1966
(œuvre au sol, exposée lors de *Primary Structures* en 1966, détruite ; refabriquée en 1988)
laque bleue sur aluminium, acier galvanisé ; 101,6 x 482,6 x 101,6 cm.
Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

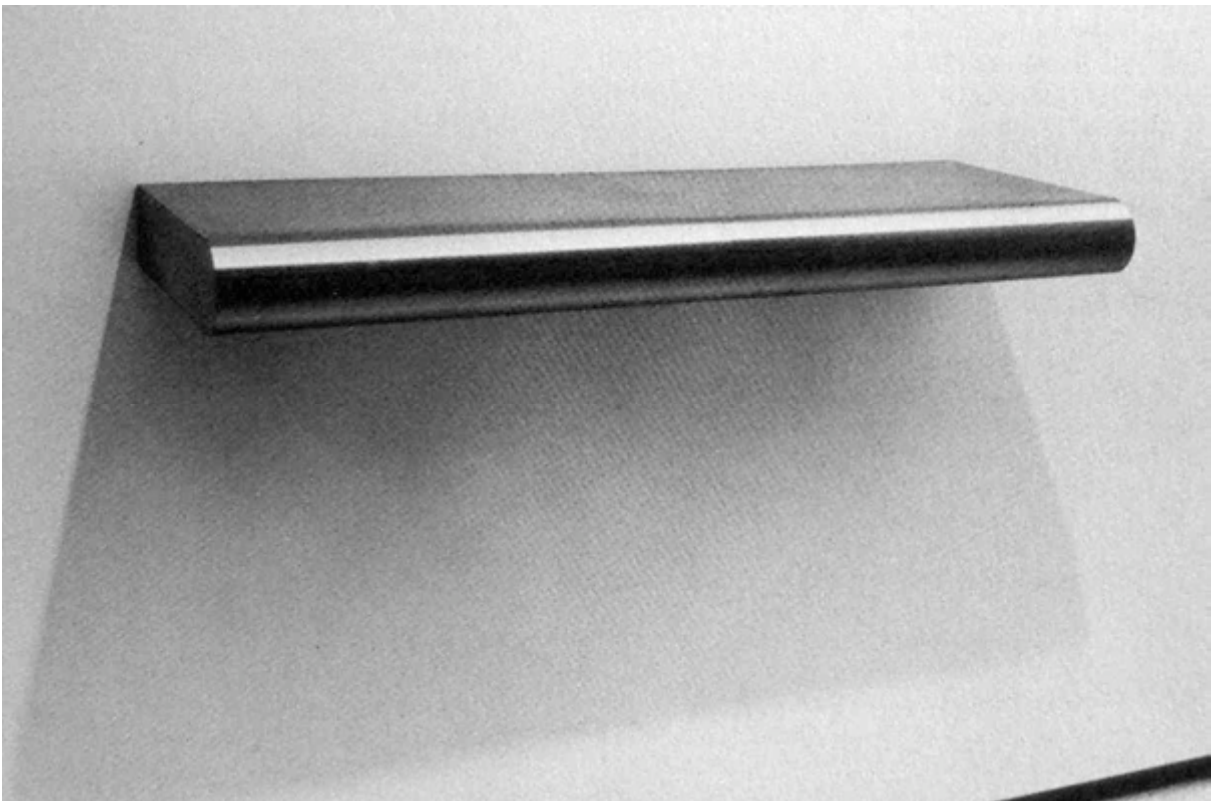


Untitled (DSS 92), 8 décembre 1966

émail turquoise sur aluminium ; 10 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 16,8 cm. ; intervalles de 15,2 cm. ; profondeur totale : 304,8 cm. ;
fabriqué par Treitel-Gratz Co., Long Island City, New York
Collection The Whitney Museum of American Art, New York



Untitled (DSS 94), 27 janvier 1967
laque rouge sur fer galvanisé ; 12,7 x 183 x 21,6 cm.
œuvre détruite



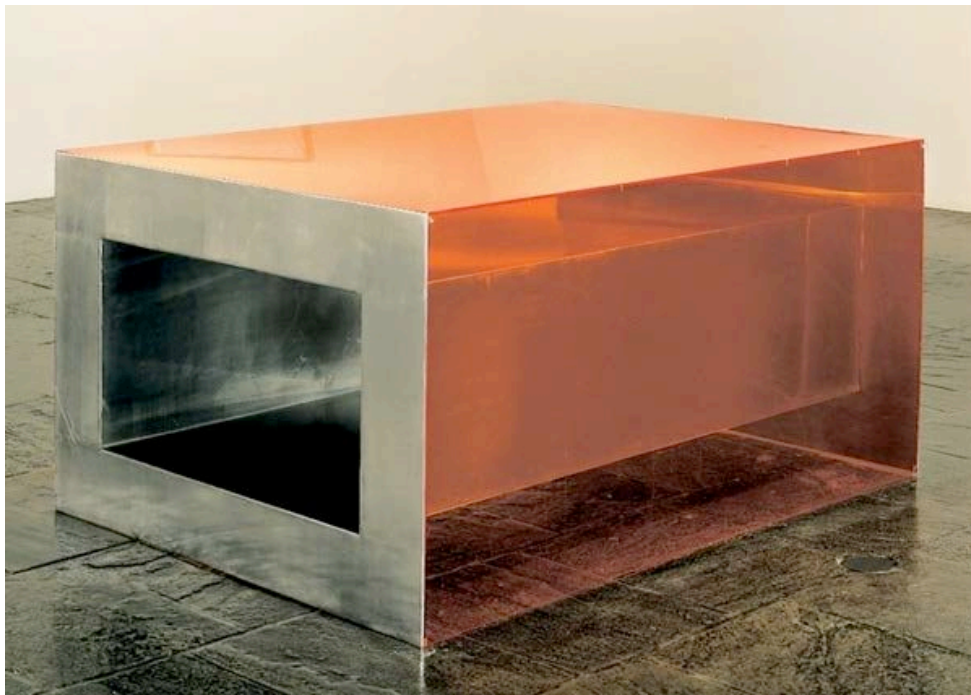
Untitled (DSS 95), 27 janvier 1967
acier inoxydable ; 15,2 x 183 x 66 cm.
Collection The Walker Art Center, Minneapolis



Untitled (DSS 119), 2 février 1968

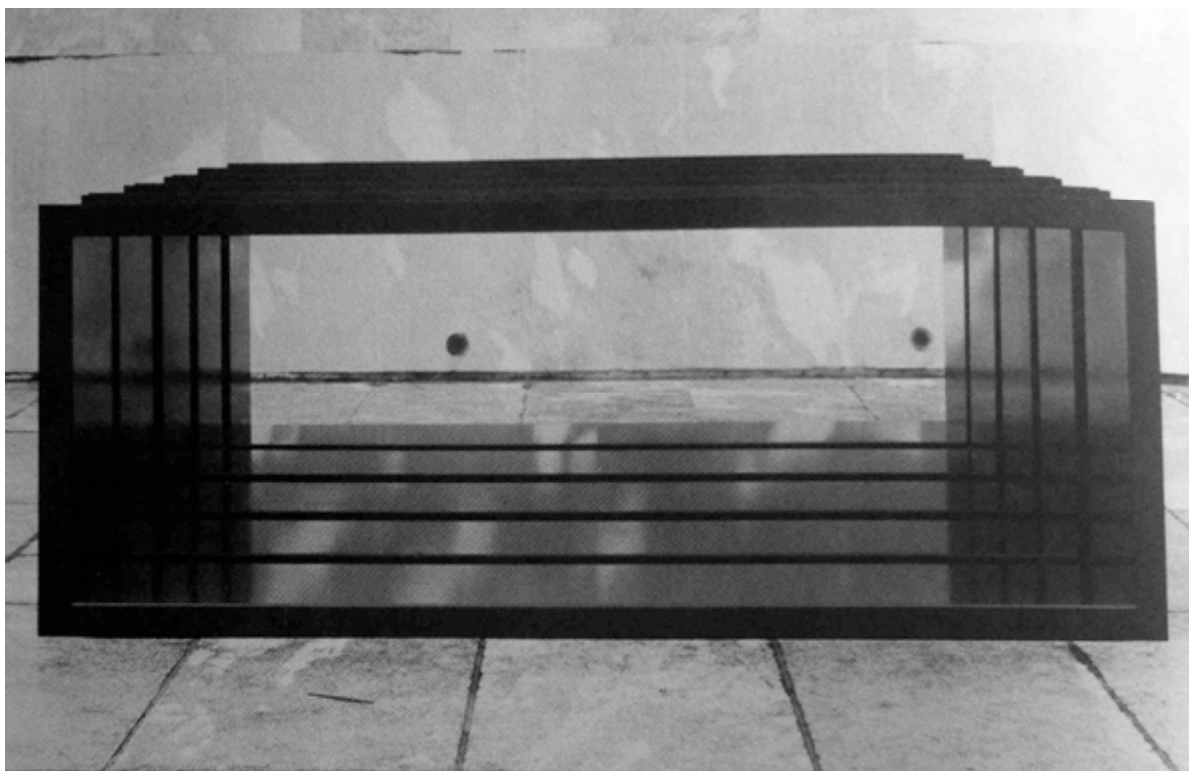
acier inoxydable ; 5 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 50,8 cm., intervalles de 12,7 cm.,
profondeur totale : 304,8 cm.

Le catalogue raisonné de 1975 indique Collection « L'artiste et Leo Castelli Gallery », mais il est probable que l'œuvre fasse aujourd'hui partie de la Collection Judd Foundation, Marfa, Texas ; toutefois nous n'en avons pas la certitude.



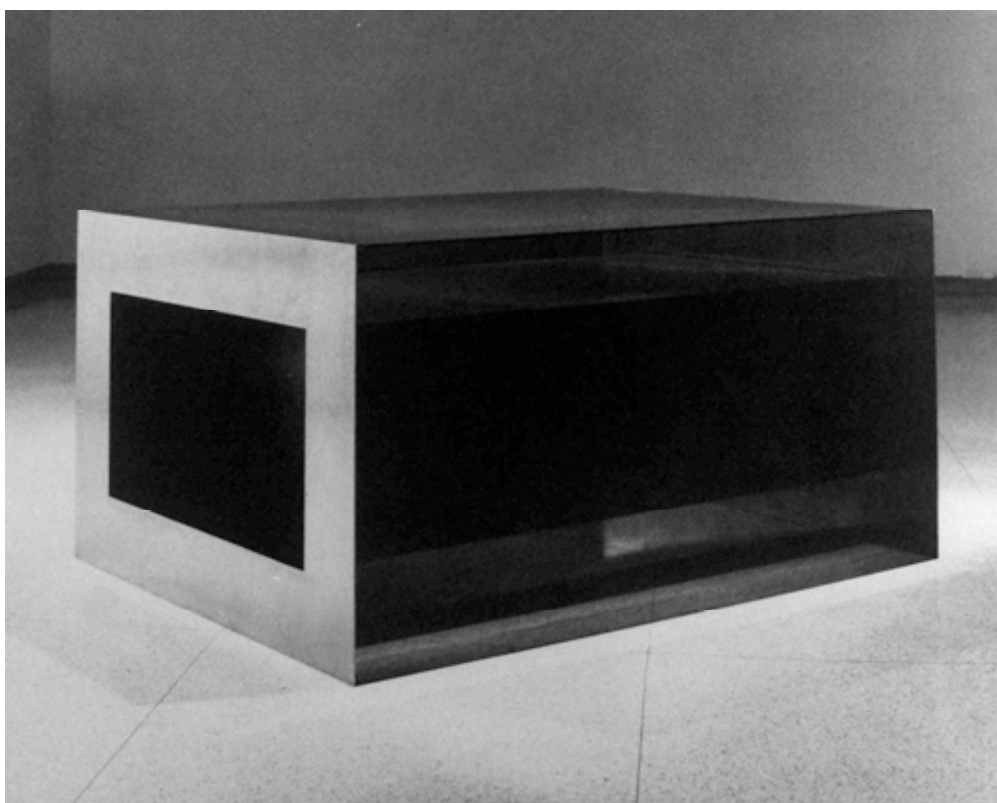
Untitled (DSS 128), 1968

Plexiglas de couleur ambre, acier inoxydable ; 83,8 x 172,7 x 121,9 cm.
Collection Whitney Museum of American Art, New York



Untitled (DSS 133), 2 mai 1968

émail vert sur acier laminé à froid ; 5 éléments, chaque : 122 x 304,8 x 20,3 cm., intervalles de 12,7 cm., profondeur totale : 304,8 cm.
Collection The Museum of Modern Art, New York



Untitled (DSS 144), 1968

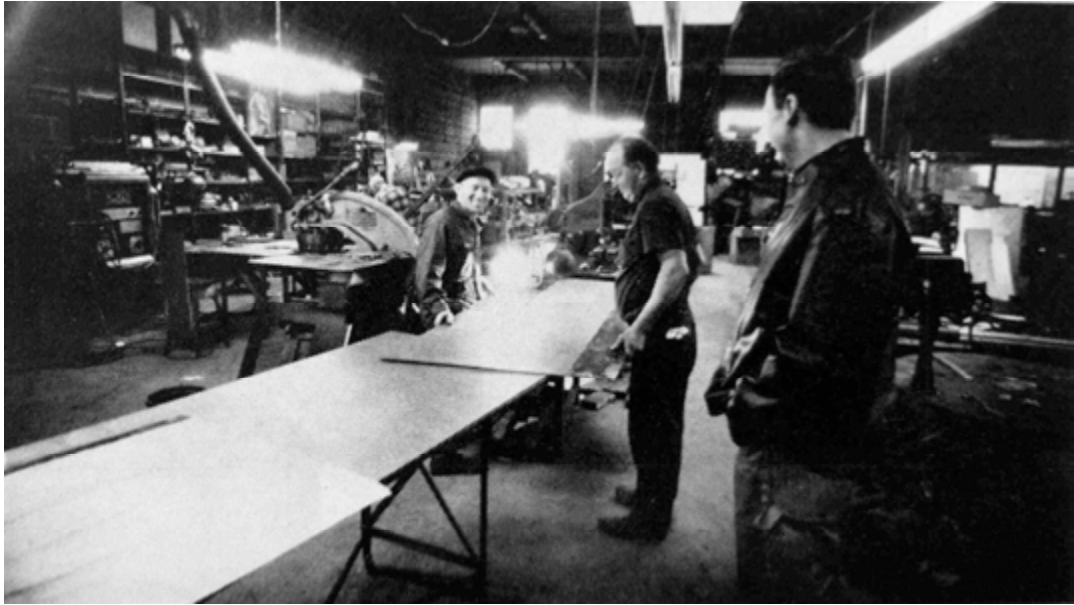
Plexiglas bleu, acier inoxydable ; 84 x 172,7 x 122 cm.
Collection Walker Art Center, Minneapolis



**José Otero et Donald Judd dans l'atelier des Bernstein Brothers, février 1968
(photographie : Elizabeth C. Baker)**



**James Minton, Donald Judd et un apprenti dans l'atelier des Bernstein Brothers,
février 1968 (photographie : Elizabeth C. Baker)**



Donald Judd et des techniciens dans l'atelier de Bernstein Brothers, 1968

ST 4-0700

STATEMENT

ESTABLISHED 1916

BERNSTEIN BROS.

SHEET METAL SPECIALTIES, Inc.

41-18 24th STREET

Long Island City, N. Y. 11101

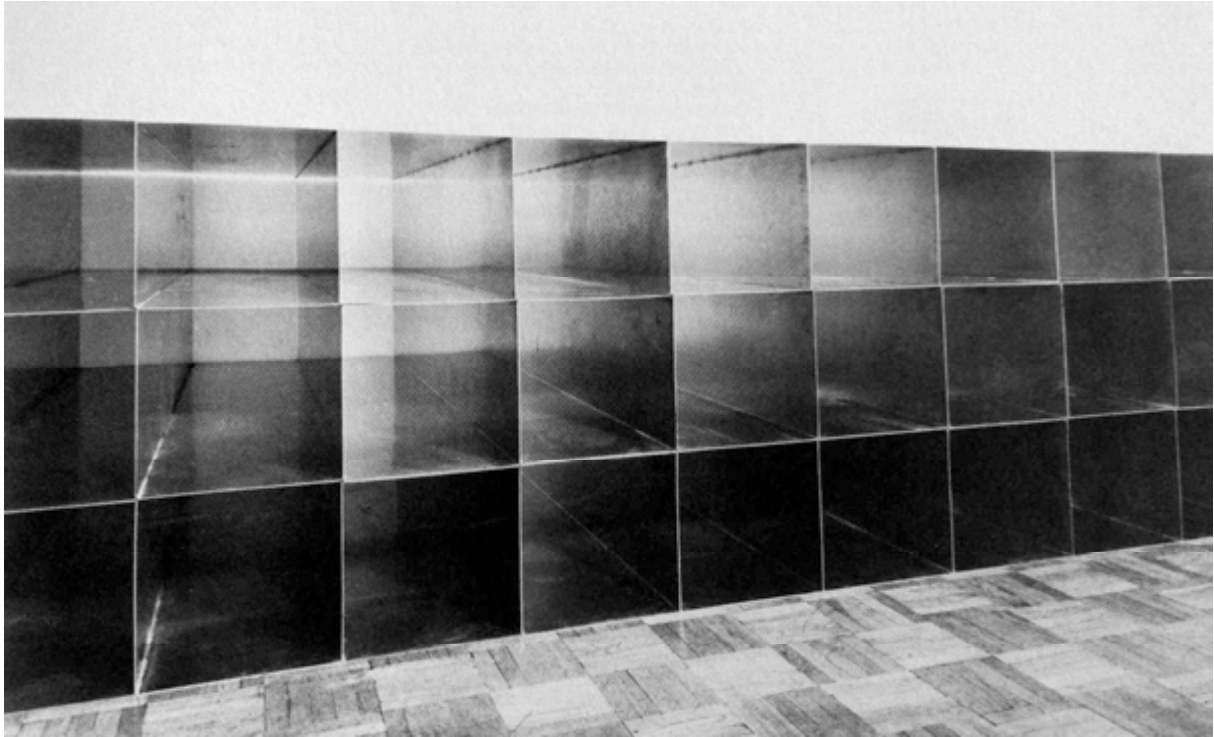
SEP 1- 1966



Donald Judd
53 East 19th St.
New York N.Y. 10003

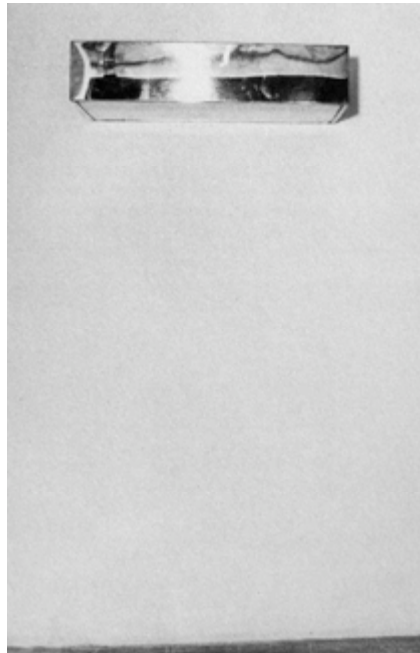
Feb 15	1965 Balance	3 26	
Jan 11		584 00	
12		965 58	
17		157 90	
17		53 75	
17		252 00	
Feb 2		588 00	
7		210 -	
April 19		1033 20	
July 12		882 -	
Aug 1		1118 25	
Payments			5751 16
Mar 11		500 -	
18		200 -	
April 8		350 -	
8		600 -	
June 3		500 -	
14		300 -	
Aug 8		350 -	2700 -
	Balance due		3051 16

Facture adressée à Donald Judd par Bernstein Brothers, 1^{er} septembre 1966



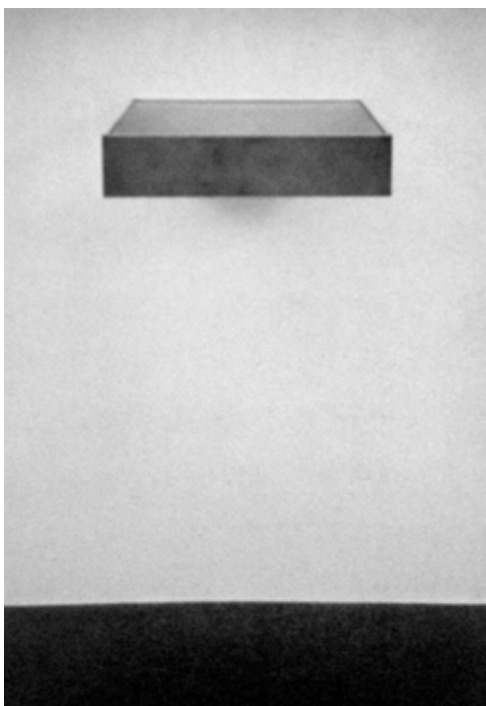
Untitled (DSS 160), 1969

tôle galvanisée ; 57 éléments, chaque : 53,4 x 53,4 x 304,8 cm. ; hauteur de 3 éléments : 160 cm. ; largeur de 19 éléments : 1013,5 cm.
 39 éléments fabriqués le 8 janvier 1969 ; 18 éléments fabriqués le 7 avril 1969
 Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



Untitled (DSS 164), 20 février 1969

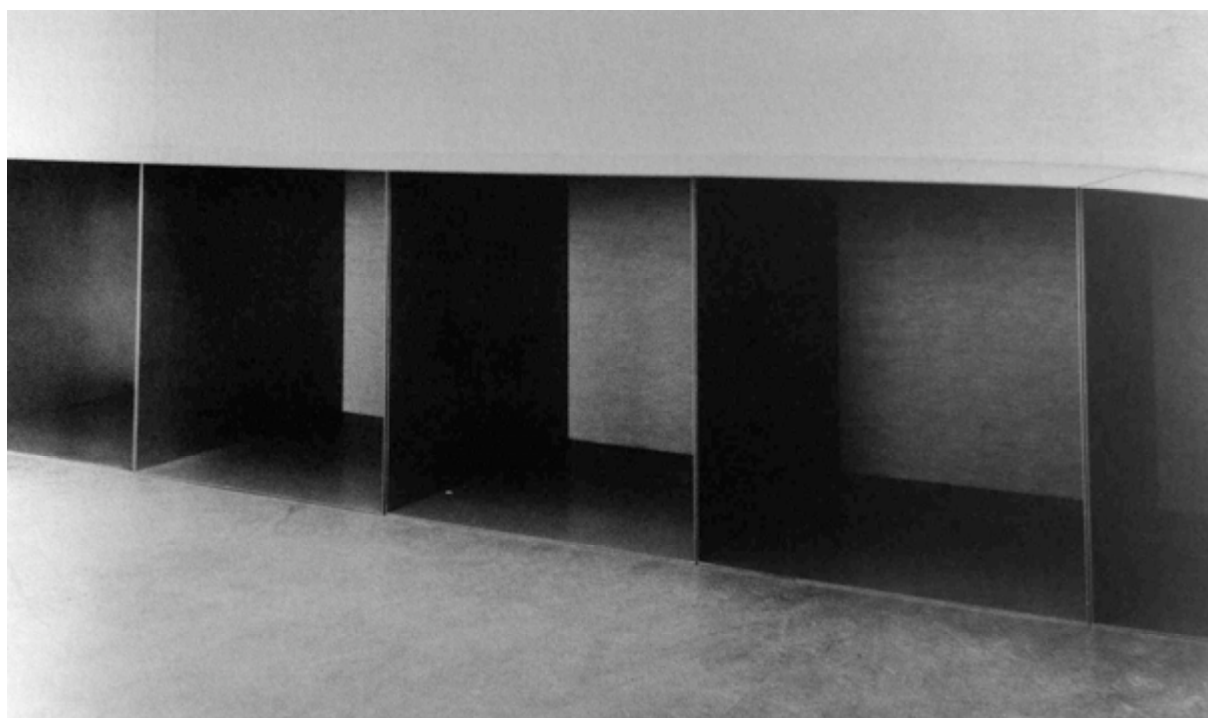
laiton et Plexiglas rouge fluorescent ; 15,2 x 68,6 x 61 cm. ;
 3 exemplaires ; selon le catalogue raisonné de 1975 : Collection Mr. & Mrs Harold G. Blatt,
 Saint Louis (Miss.) ; Collection Dr. R. Joseph Monsen, Seattle ;
 Collection Galleria Gian Enzo Sperone, Turin



Untitled (DSS 172), 1969

cuivre, Plexiglas vert ; 15,2 x 68,6 x 61 cm.

le catalogue raisonné de 1975 indique Collection The Jared Sable Gallery, Toronto



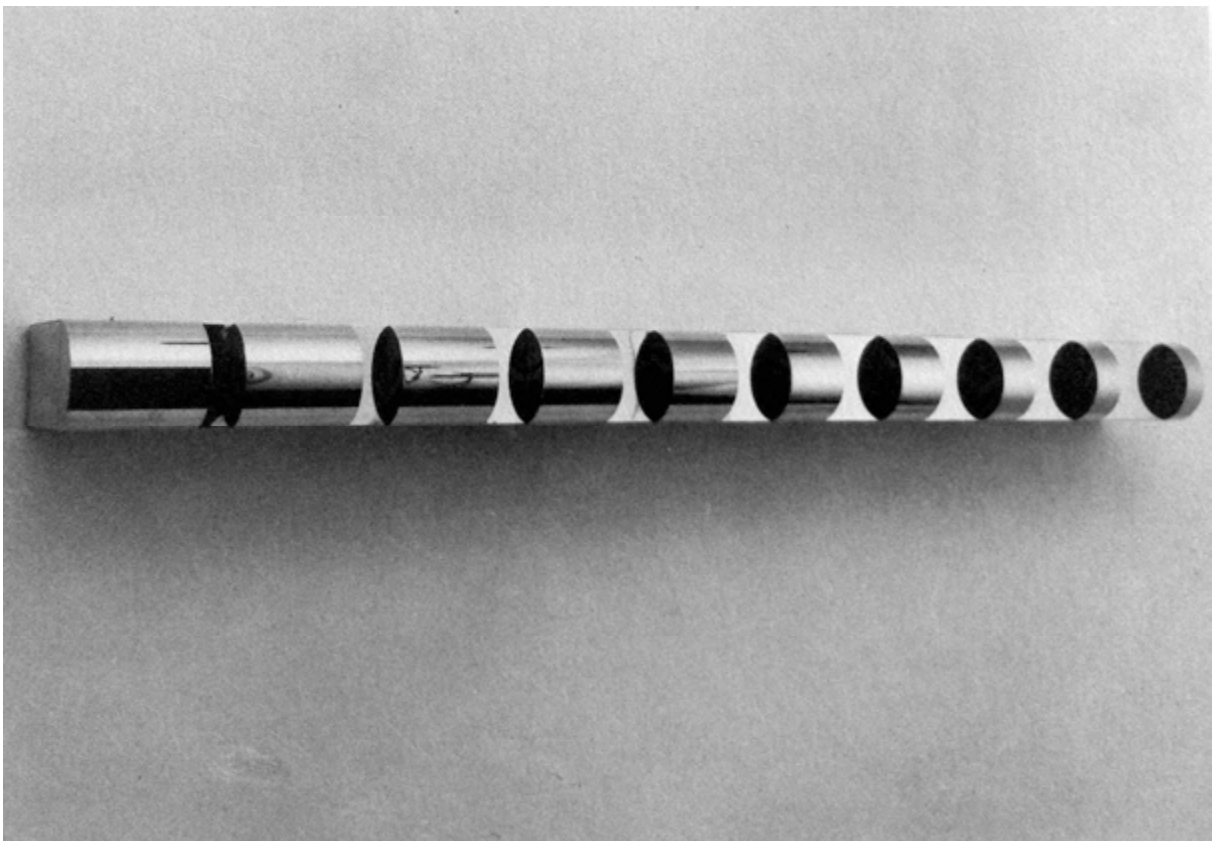
Untitled (DSS 180), 1969

aluminium anodisé ; 5 éléments, chaque : 113 x 113 x 113 cm. ; largeur totale : 565 cm. ;
fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas
œuvre détruite



Untitled (DSS 186), 1969 (refabriqué en septembre 1970)

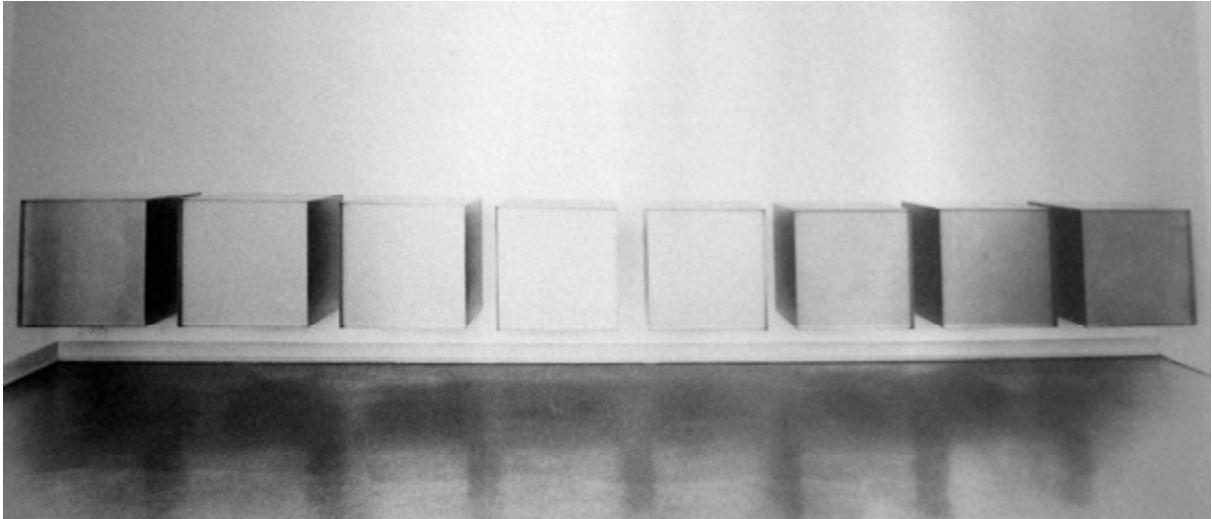
acier laminé à froid ; 6 éléments, chaque : 100 cm. de côté ; longueur totale avec intervalles de 25 cm. : 725 cm. ; fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas
Collection privée, Bâle, en prêt longue durée au Kunstmuseum de Bâle



Untitled (DSS 201), 1969

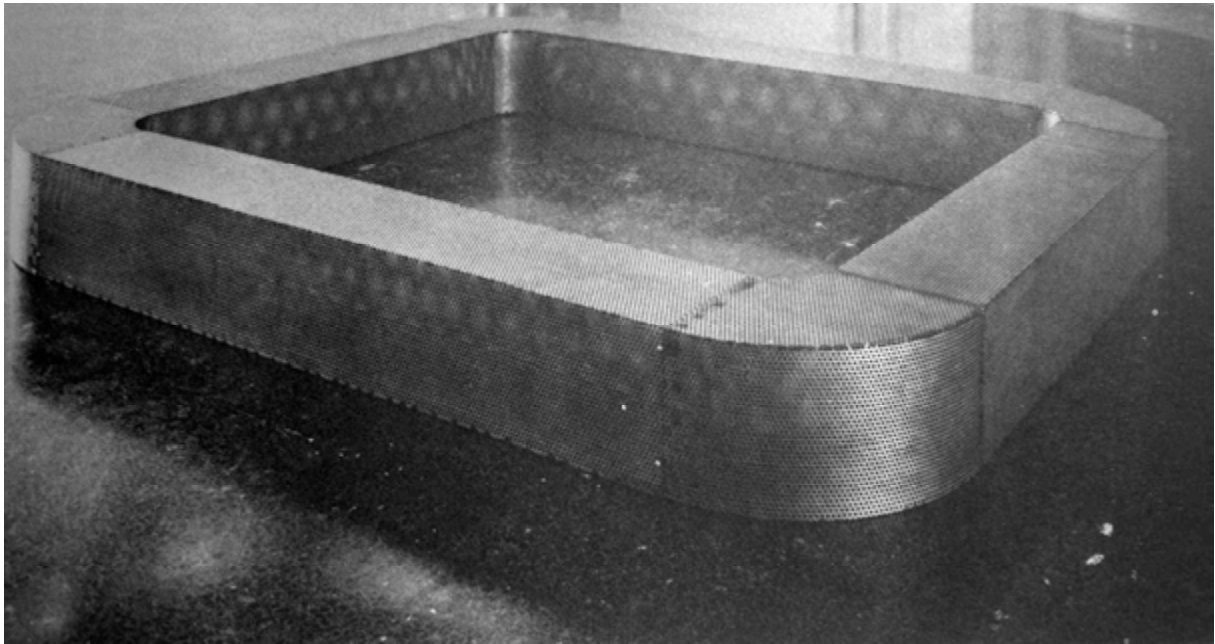
laiton ; 12,7 x 175,3 x 21,6 cm.

le catalogue raisonné de 1975 indique :
Collection M. & Mme Martin Kornbluth, The Bronx, New York



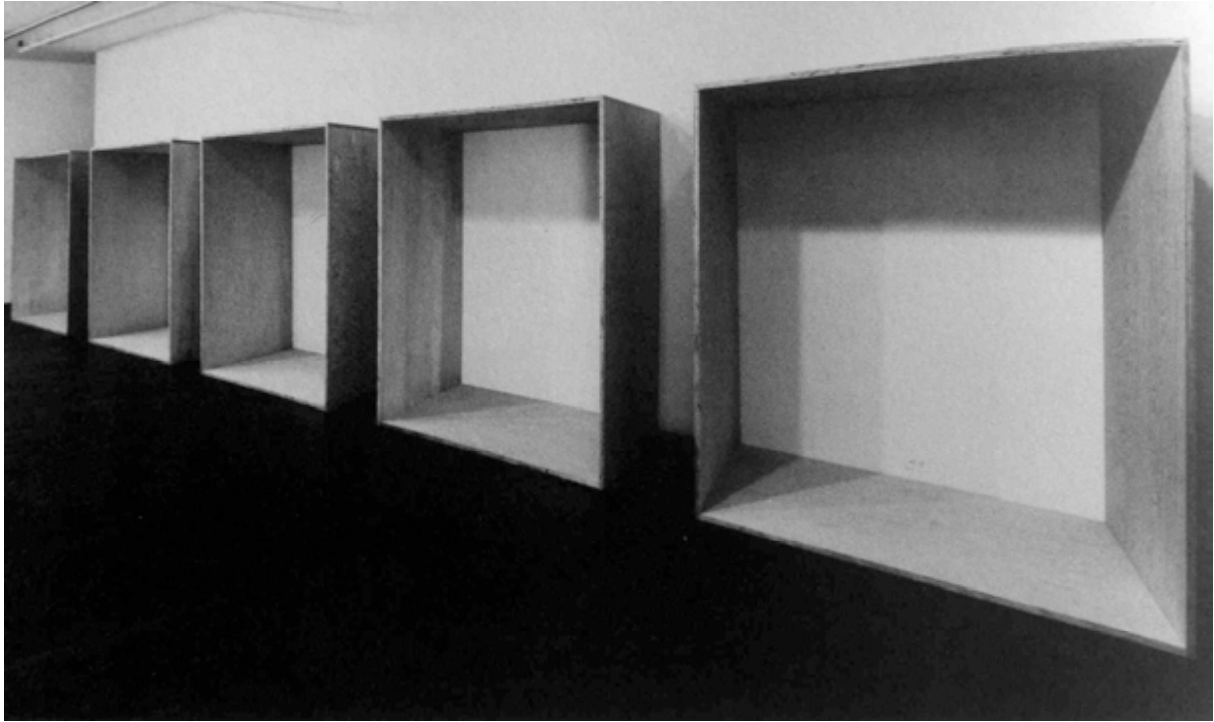
Untitled (DSS 206), 1969

acier laminé à froid ; 11 éléments, chaque : 100 x 100 x 100 cm. ; intervalles de 25 cm. ;
largeur totale : 1350 cm. ; fabriqué par Nebato-Bergeyk, Bergeyk, Pays-Bas
œuvre détruite



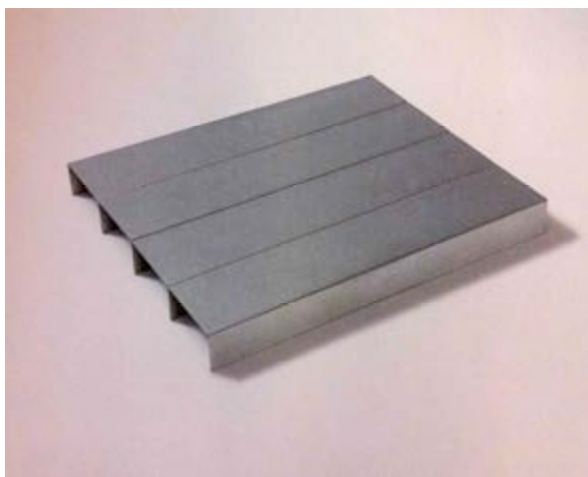
Untitled (DSS 240), 25 janvier 1971

acier perforé laminé à froid ; 12 x 138 x 117 cm.
Collection Giuseppe Panza di Biumo, Milan



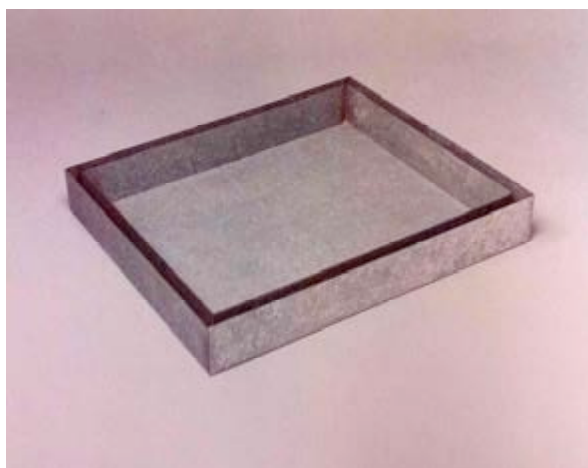
Untitled (DSS 265), 1972

contreplaqué ; 5 éléments, chaque : 183 x 240,7 x 104 cm. ; intervalles de 48,3 cm. ; largeur totale : 1165 cm. ; fabriqué par Peter Ballantine, New York
Collection Leo Castelli, New York



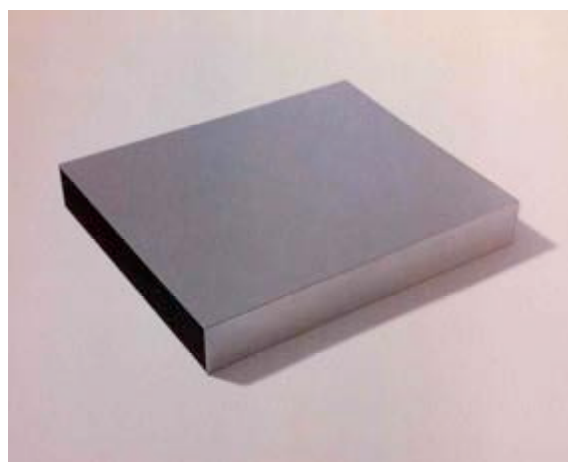
Untitled, 1967

acier inoxydable plié ; 61 x 51 x 6,7 cm. ; fabricant : Bernstein Brothers, New York ;
édition de 200 exemplaires signés et numérotés, 25 épreuves supplémentaires ;
éditeur : Tanglewood Press, New York



Untitled, 1969

fer galvanisé plié ; 67,5 x 57,3 x 10 cm. ; fabricant : Lehni AG, Zurich ; édition 55
exemplaires, signés et numérotés sur un certificat ; 10 épreuves supplémentaires,
numérotées en chiffres romains ; éditeur : Edition Bischofberger, Zurich



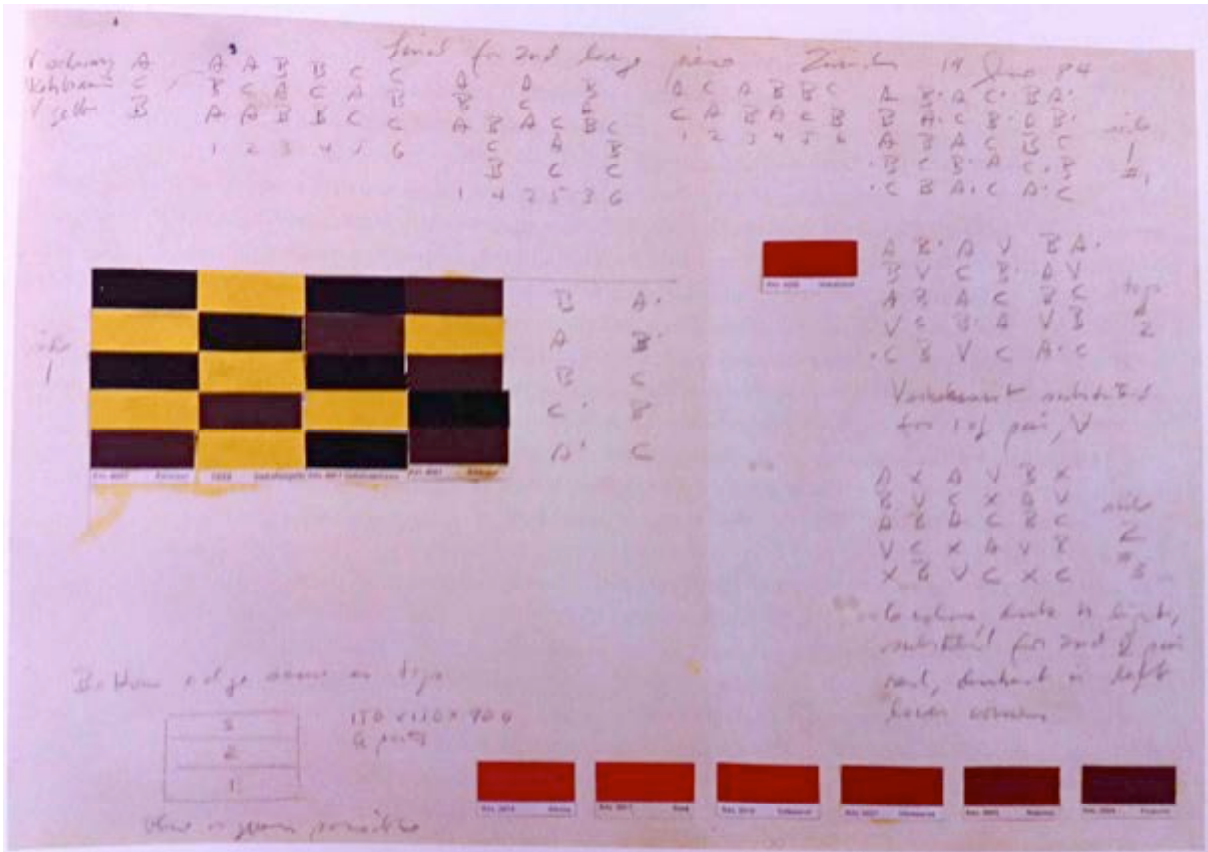
Untitled, 1971

acier inoxydable avec Plexiglas brun foncé ; 10,2 x 58,4 x 68,6 cm. ; fabricant : Gemini GEL,
Los Angeles ; édition 50 exemplaires, signés (gravés) et numérotés ; 3 épreuves d'artiste, 3
épreuves de l'éditeur ; éditeur : Gemini GEL, Los Angeles



3 Chairs to Go Around a Table, 1971

acier ; 3 éléments : 77,2 x 61,6 x 31,1 cm. ; 77,2 x 85,1 x 65,4 cm. ; 76,2 x 65,2 x 65,2 cm.
Collection Don Judd Estate



« Final for 2nd Large Piece Zurich 19 June 1984 », 1984
 crayon et échantillons de couleur collés sur papier ; 34 x 48 cm.
 Collection Judd Foundation, Marfa, Texas



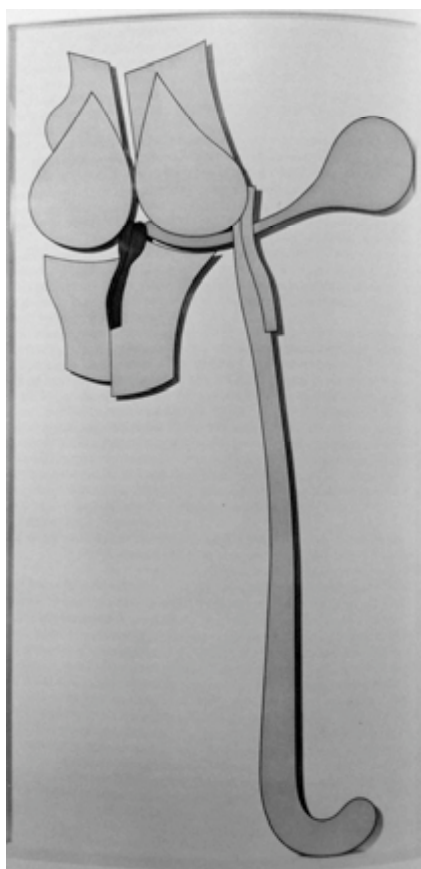
Échantillons de couleurs sur la table de l'atelier de Donald Judd à Marfa, Texas, 1995

Kauffman, Craig

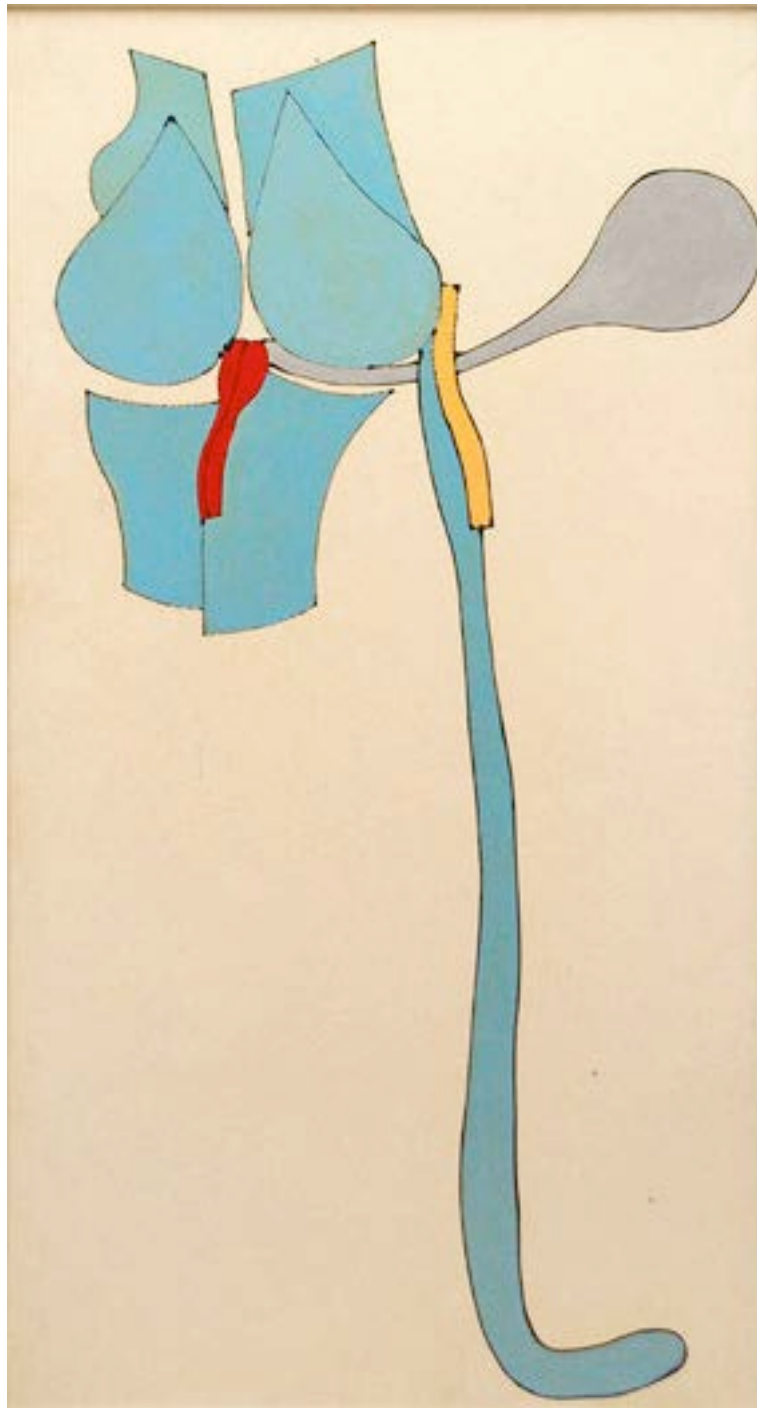
1932, Los Angeles (Californie) – 2010, Angeles City (Philippines)



**Vue de l'exposition *Craig Kauffman, Sensual / Mechanical*,
Frank Lloyd Gallery, Santa Monica, Californie, 2011**



Gît le cœur ou Tell Tale Heart, 2^{nde} version, 1962-63
Acrylique sur Plexiglas ; 80 x 41 inches
Collection Vivian Kauffman, Pasadena, Californie

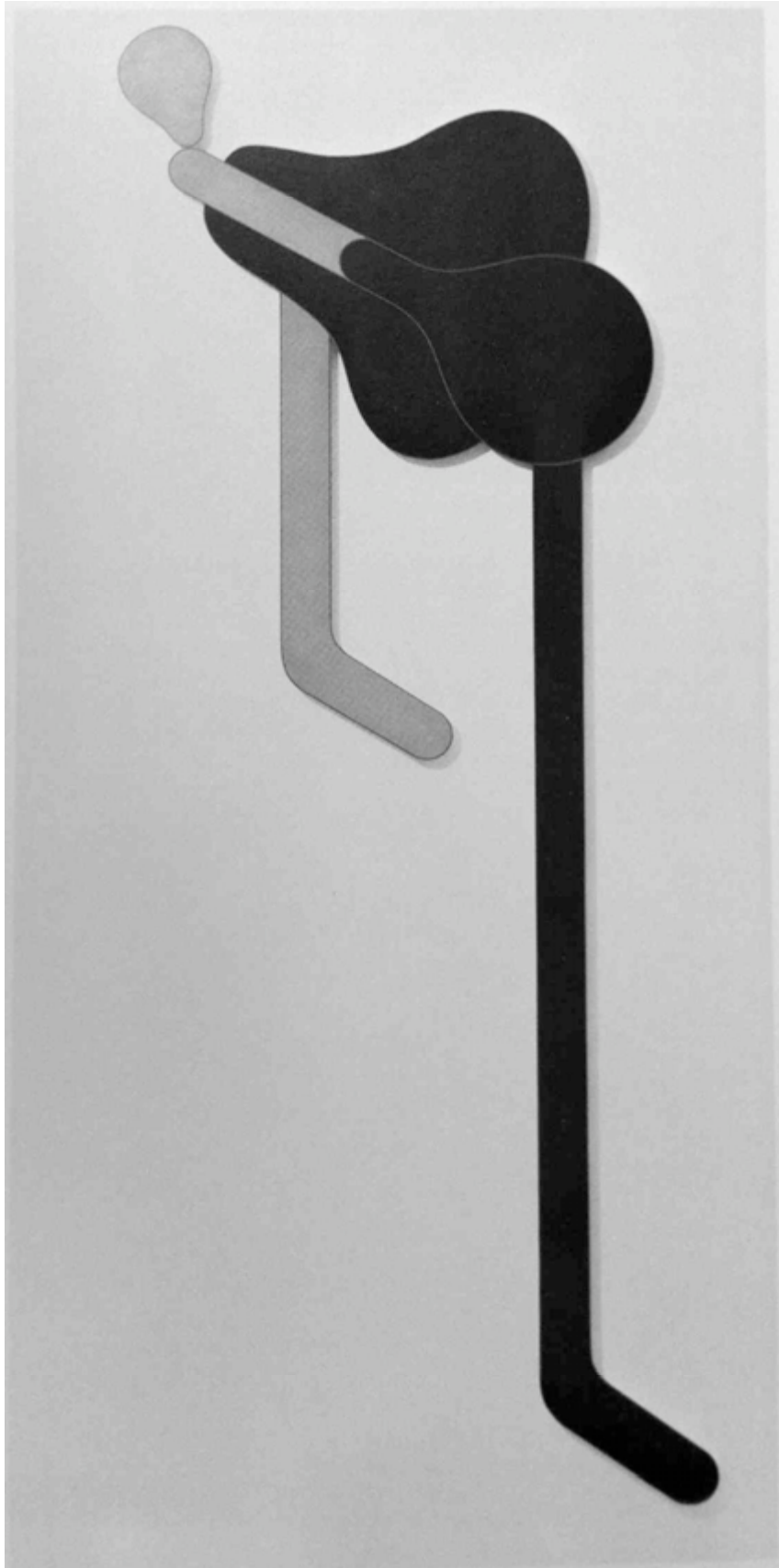


Gît le cœur, n°3, 1962

Peinture à l'huile et émail sur papier monté sur bois ; 203,2 x 106,7 cm.

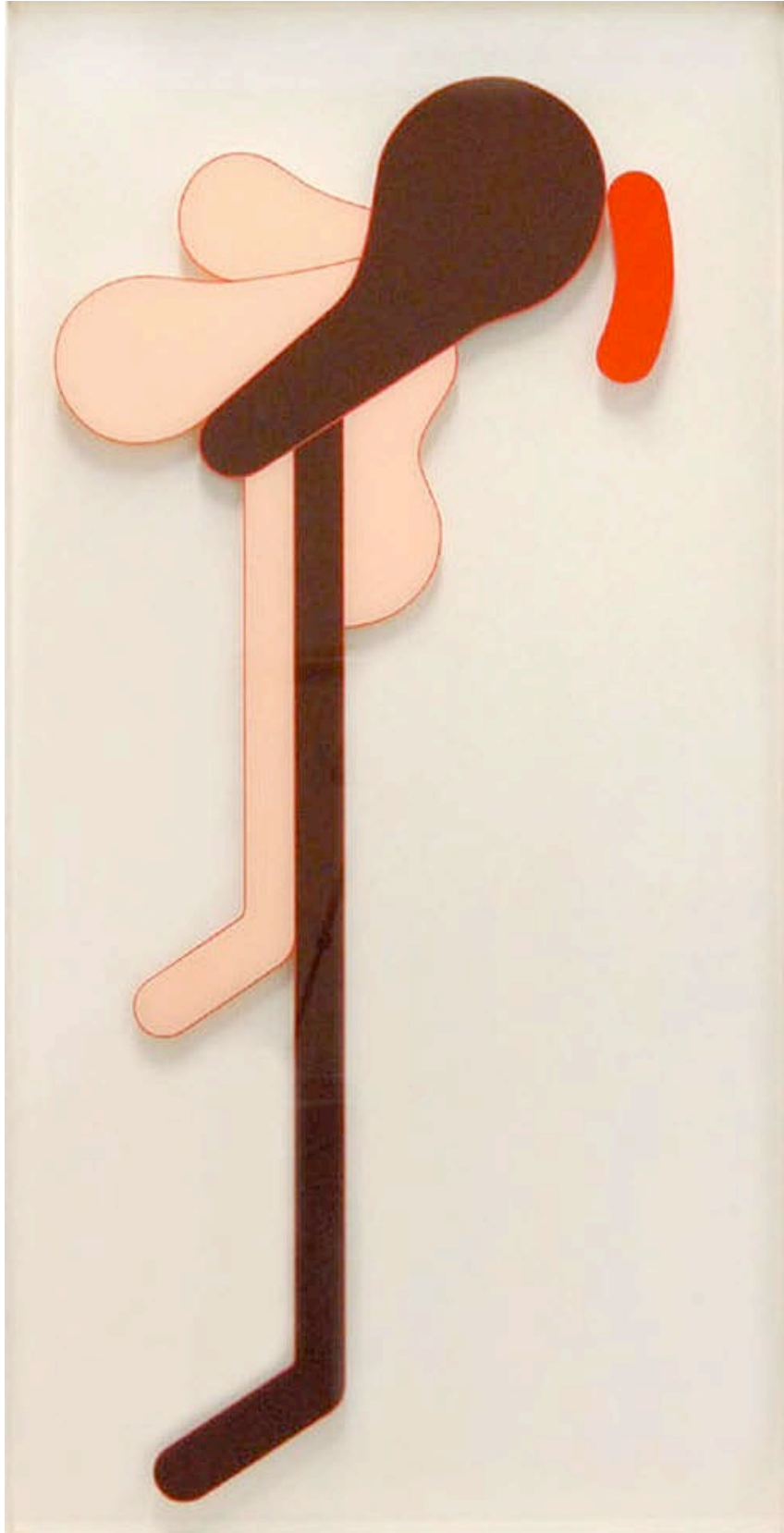
Frank Lloyd Gallery, Santa Monica, Californie

Localisation actuelle inconnue



Dee-Dee, 1963

Acrylique sur Plexiglas ; 203,2 x 101,6 cm.
Collection Vivian Kauffman, Pasadena, Californie



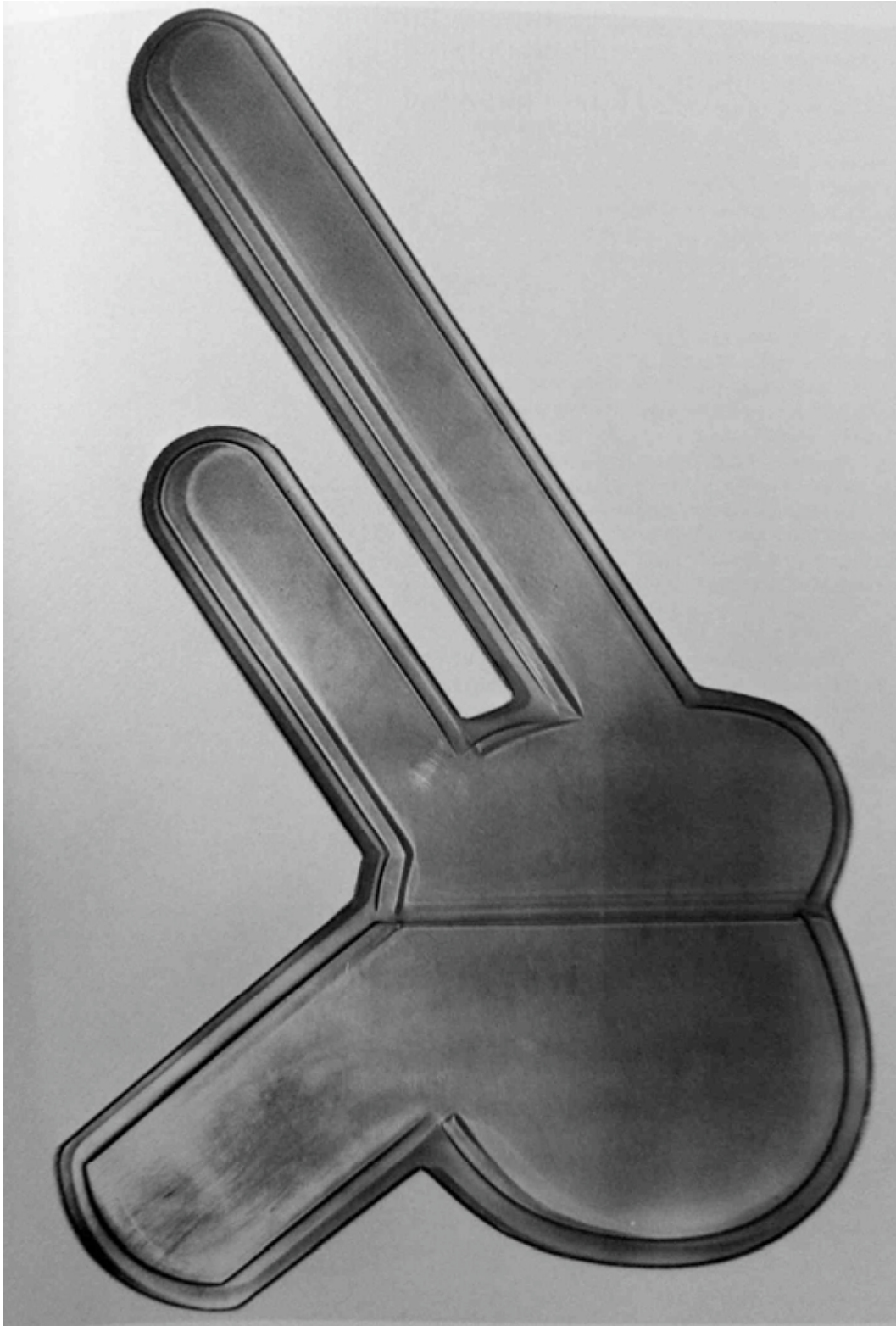
Untitled, n°7, 1963

Laque acrylique sur plastique ; 203,2 x 106,7 cm.
Frank Lloyd Gallery, Santa Monica, Californie
Localisation actuelle inconnue



Untitled, 1964

Laque acrylique pulvérisée sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 121,9 x 91,4 cm.
Localisation actuelle inconnue



Untitled, 1965

laque acrylique sur Plexiglas thermoformé ; 121,9 x 91,4 cm.
Collection Vance E. Kondon, La Jolla, Californie



Untitled, 1964

Laque acrylique sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 120,6 x 90,2 cm.

Frank Lloyd Gallery, Santa Monica, Californie

Localisation actuelle inconnue



Untitled, 1965

Feuille d'acrylique thermoformée sous vide

119,7 x 88,9 cm.

localisation actuelle inconnue



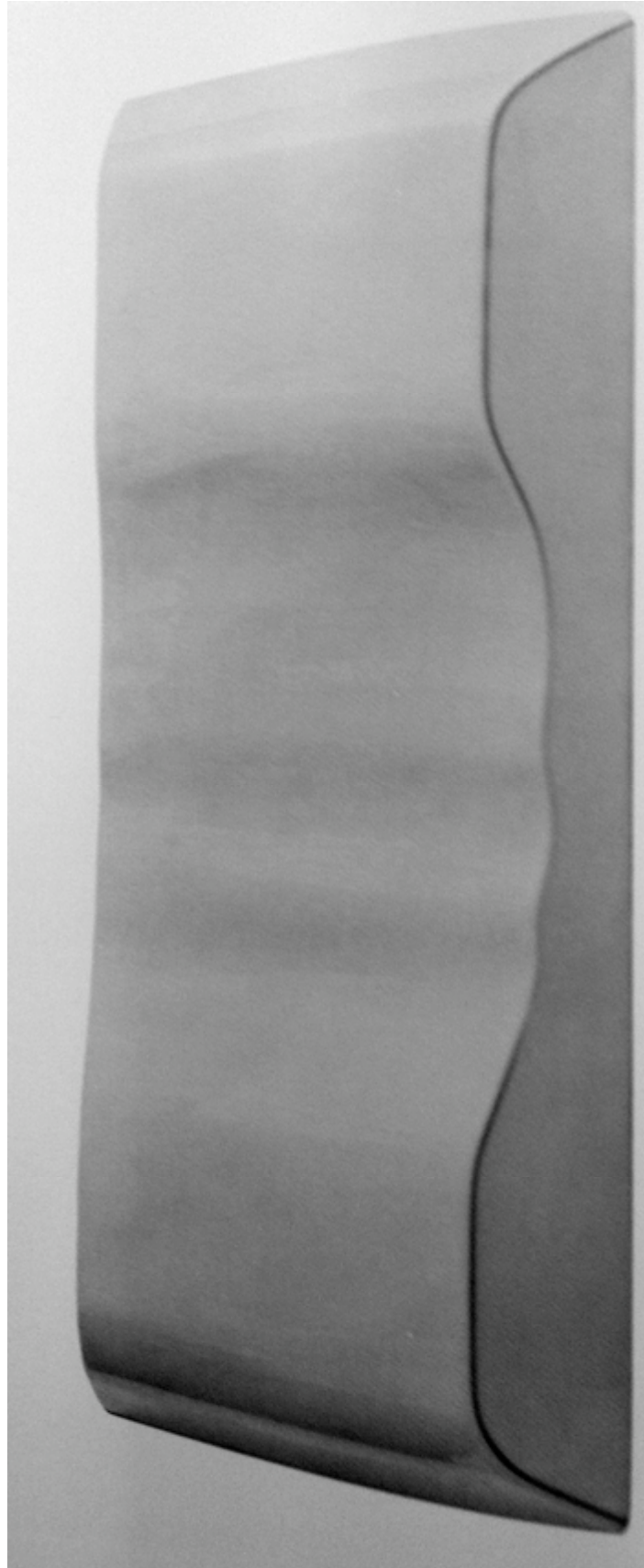
Untitled, 1965

Peinture acrylique sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 194,6 x 97,8 x 12,4 cm.
Collection The Norton Simon Museum (don de Vivian C ; Kauffman), Pasadena, Californie



Untitled, Yellow Orange, 1965

Peinture acrylique sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 228,6 x 118,1 cm.
Collection The Los Angeles County Museum of Art ; Los Angeles, Californie



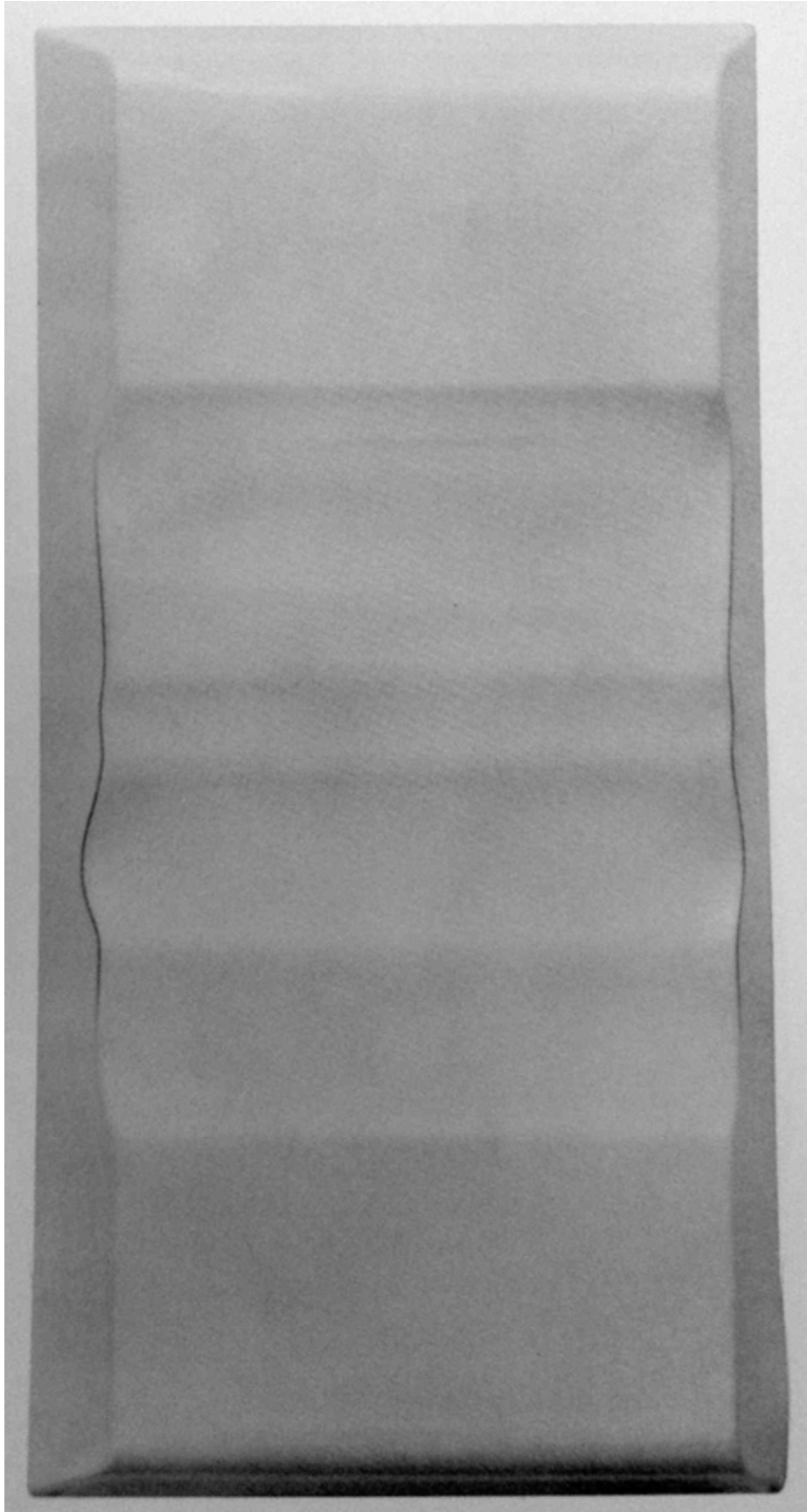
Untitled, 1966

Peinture acrylique sur plastique coloré thermoformé sous vide ; 141 x 78,7 x 12,7 cm.
Localisation actuelle inconnue



Untitled, 1966

peinture acrylique sur plastique coloré thermoformé sous vide ; 168,9 x 90,2 x 12,7 cm.
localisation actuelle inconnue



Untitled, 1966

Peinture acrylique sur plastique coloré thermoformé sous vide ; 195,6 x 96,5 x 15,2 cm.
Localisation actuelle inconnue



Untitled Wall Relief, 1967 (deux vues)

laque acrylique sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 133,3 x 198,7 x 30,4 cm.
Collection Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Untitled, 1968 (deux vues)
laque acrylique sur Plexiglas thermoformé ; 55,9 x 127 x 30,5 cm.
Localisation inconnue



Untitled, 1968

Laque acrylique pulvérisée sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 48,3 x 141 x 25,4 cm.
Collection The Norton Simon Museum, Pasadena, Californie



Untitled, 1968

Laque acrylique sur Plexiglas thermoformé sous vide ; 57,1 x 132,1 x 31,7 cm.
Collection The Museum of Contemporary Art, San Diego, Californie



Untitled, 1968

Laque acrylique sur Plexiglas théermoformé sous vide ; 58,4 x 129,5 x 30,5 cm.
Collection The Museum of Contemporary Art, San Diego, Californie



Untitled (Loop), 1969

Laque acrylique sur Plexiglas thermoformé ; 182,8 x 127 x 22,8 cm.
The Robert A. Rowan Collection, Pasadena, Californie

Laing, Gerald

1936, Newcastle-upon-Tyne (Grande Bretagne) - 2011, Black Isle (Ecosse)

& Phillips, Peter

1939, Birmingham (Grande Bretagne)
vit et travaille à Zurich (Suisse)



Hybrid Research Kit, 1965 (trois vues)

Echantillons de matériaux divers, et valise de rangement ;
dimensions de la valise fermée : 12,7 x 30,5 x 30,5 cm.

Collection The Fogg Art Museum, Harvard



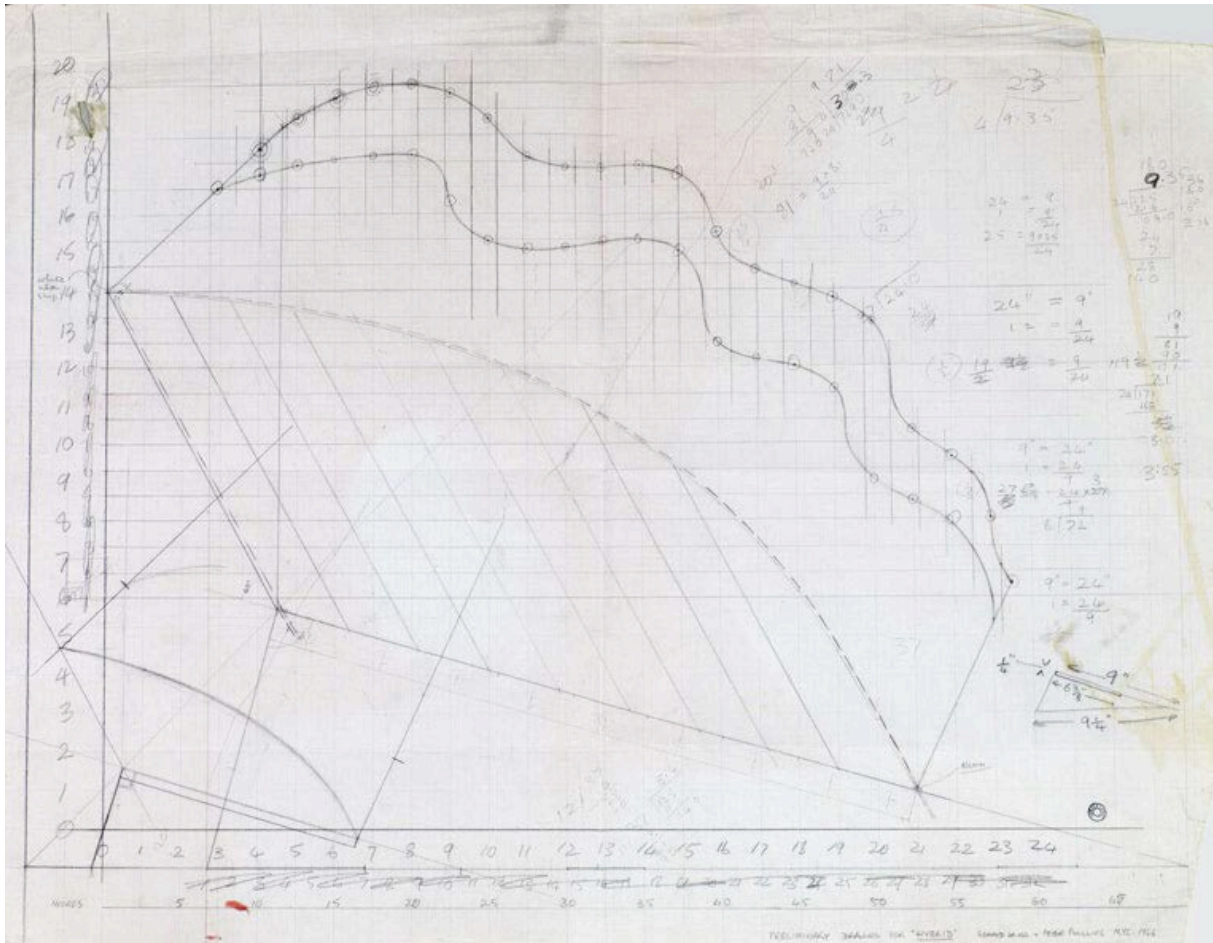
Gerald Laing & Peter Phillips avec *Hybrid Research Kit*, 1965



***Hybrid Answer Sheet* (formulaire de réponse au questionnaire *Hybrid*), 1965**
Graphite et encre bleue, violette et noire sur papier ; 21,5 x 27,9 cm. ; 146 formulaires
Collection The Fogg Art Museum, Harvard



Hybrid Drawing Sheets
(dessins réalisés par les personnes interrogées pour *Hybrid*), 1965
graphite, encres et médias variés sur différents types de papiers ; 21,5 x 27,9 cm. ;
134 dessins différents
Collection The Fogg Art Museum, Harvard



Hybrid Working Drawing, 1965

Graphite et encre sur papier ; dimensions et localisation actuelle inconnues



Hybrid Button, 1965

Badge circulaire en papier turquoise avec lettres blanches, contrecollé sur un disque de métal, avec épingle au verso ; diamètre 7,7 cm. ; multiple (nombre d'exemplaires inconnu)
Collection The Fogg Art Museum, Harvard



Hybrid Model, 1966

Gouache blanche, laque rouge et bleue sur Perspex, base triangulaire polie et chromée ;
19,3 x 23,7 x 6,2 cm. ; édition de 10 exemplaires, produits par les artistes



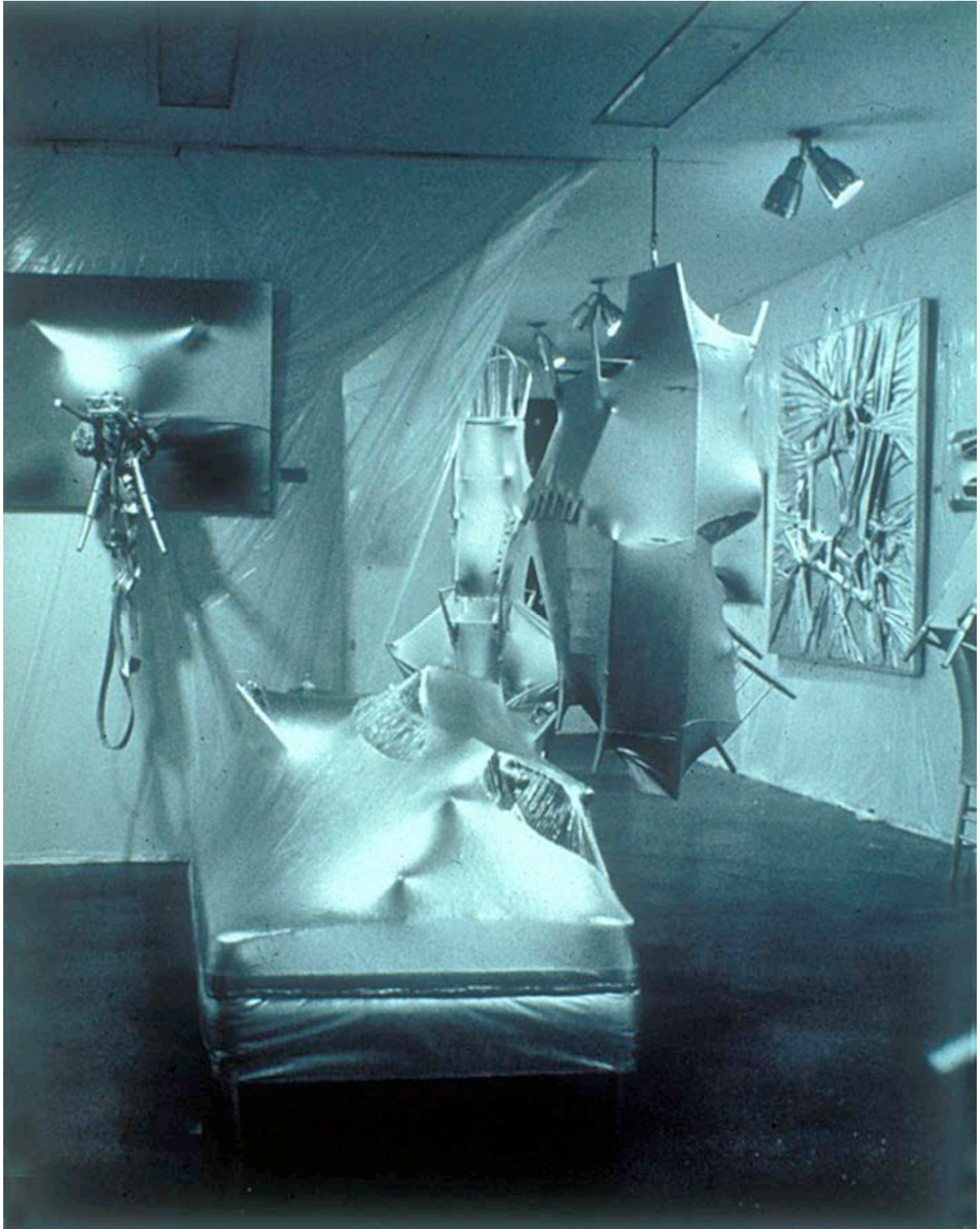
***Hybrid*, vue de l'exposition, Kornblee Gallery, New York, 1966**



Hybrid, 1966

Aluminium, plastique acrylique, tube au néon blanc ; 132,4 x 175,2 x 43,7 cm.
Collection The Fogg Art Museum, Harvard

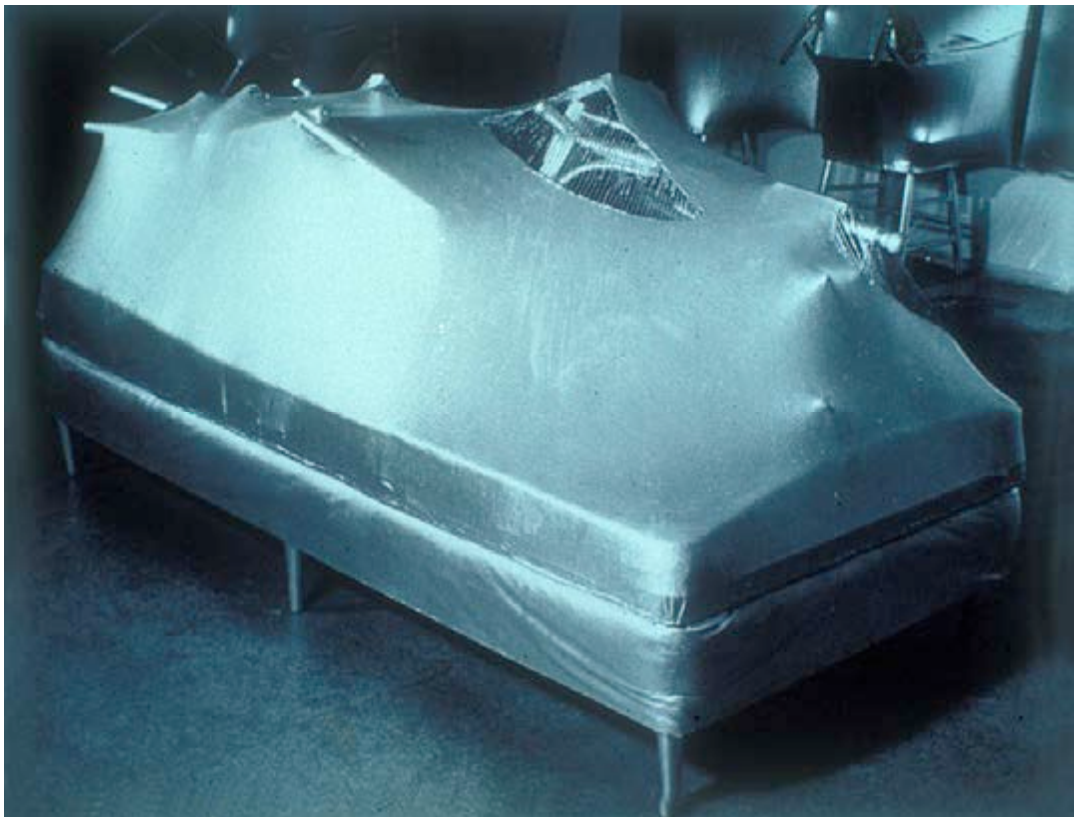
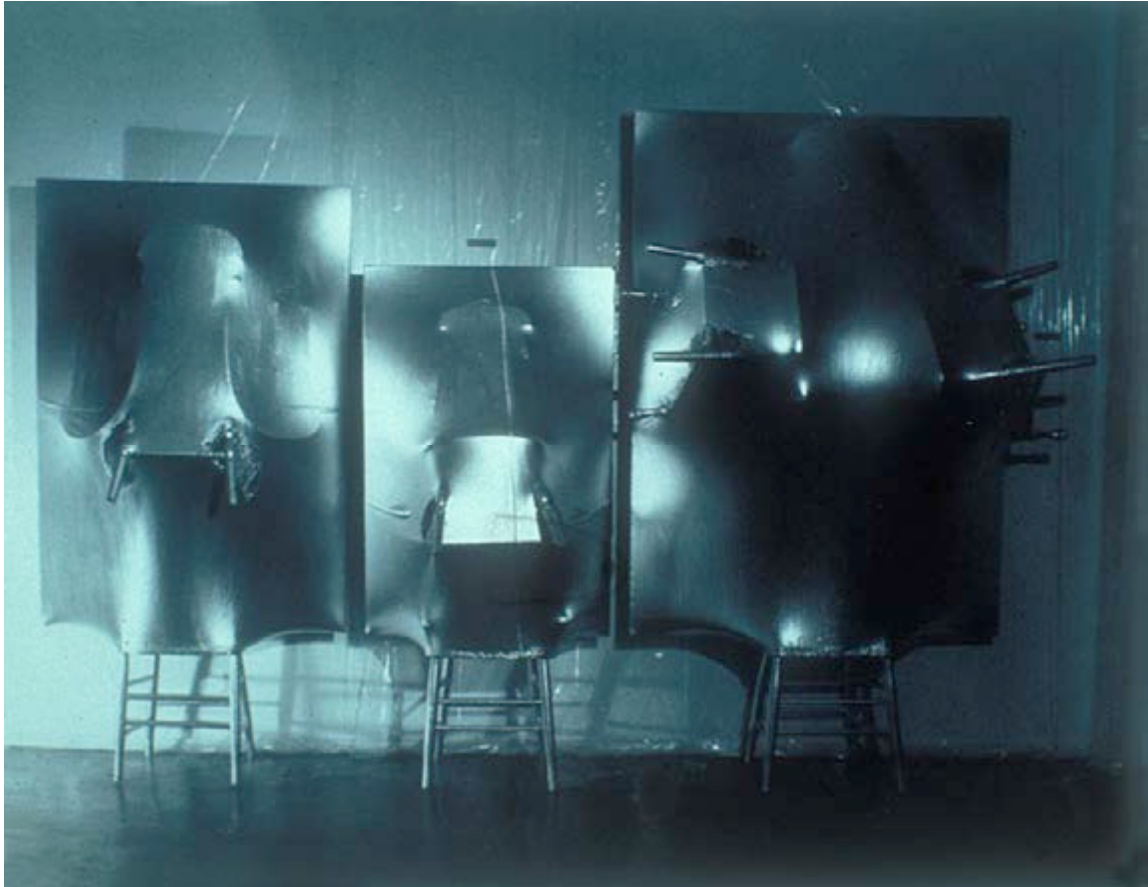
Levine, Les
1935, Dublin (Irlande)
vit et travaille à New York



Silver Environment, 1961

Divers objets et meubles enveloppés de toile synthétique, extensible et métallisée ;
dimensions inconnues

Vue de l'installation, Mirvish Gallery, Toronto, 1961
Œuvre probablement détruite



Silver Environment, 1961
Détails de l'installation, Mirvish Gallery, Toronto, 1961



Sculpture, 1963

Feuille de plastique opaque thermoformée sous vide, châssis ;
dimensions et localisation actuelle inconnues



Plug Assist, 1964

Feuille de plastique opaque thermoformée sous vide, châssis ;
dimensions et localisation actuelle inconnues



Star Machine, 1965

(sur le mur à droite : Les Levine, *Disposables, 1967*)
Plexiglas thermoformé par soufflage, structure métallique ;
dimensions et localisation actuelle inconnues



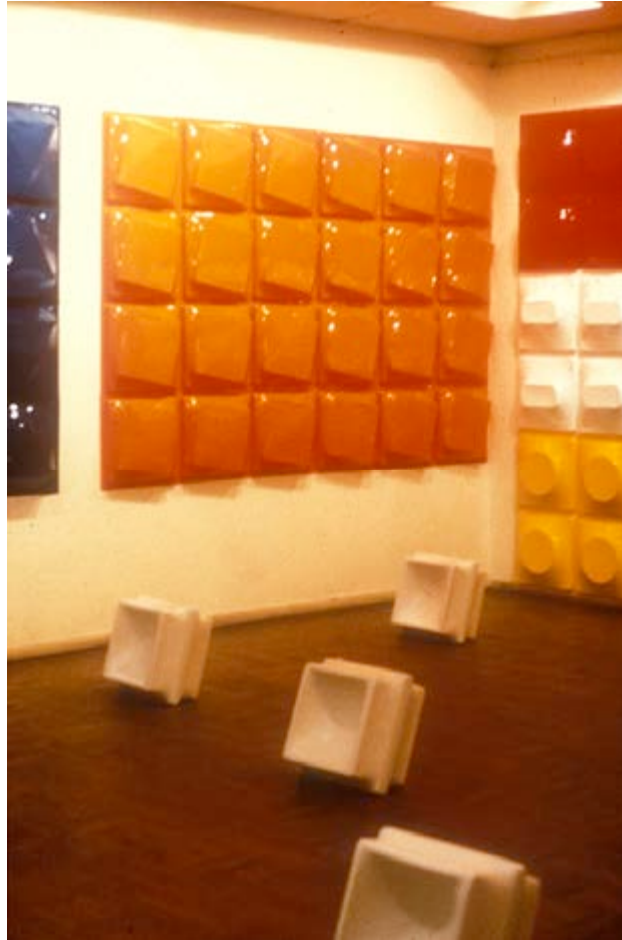
Slipcover (détails), 1966

Matériaux, dimensions et localisation actuelle inconnus
Exposition à l'Architectural League of New York, 1967



Disposables, 1967

Modules carrés de plastique coloré thermoformé sous vide ; multiples (tirage illimité)
Vue de l'exposition, Isaacs Gallery, Toronto, 1967



Disposables (détails), 1967



Mini Star, 1967

Détail d'un module ; Plexiglas thermoformé par soufflage ; dimensions inconnues



Mini Star, 1967

vue de l'installation



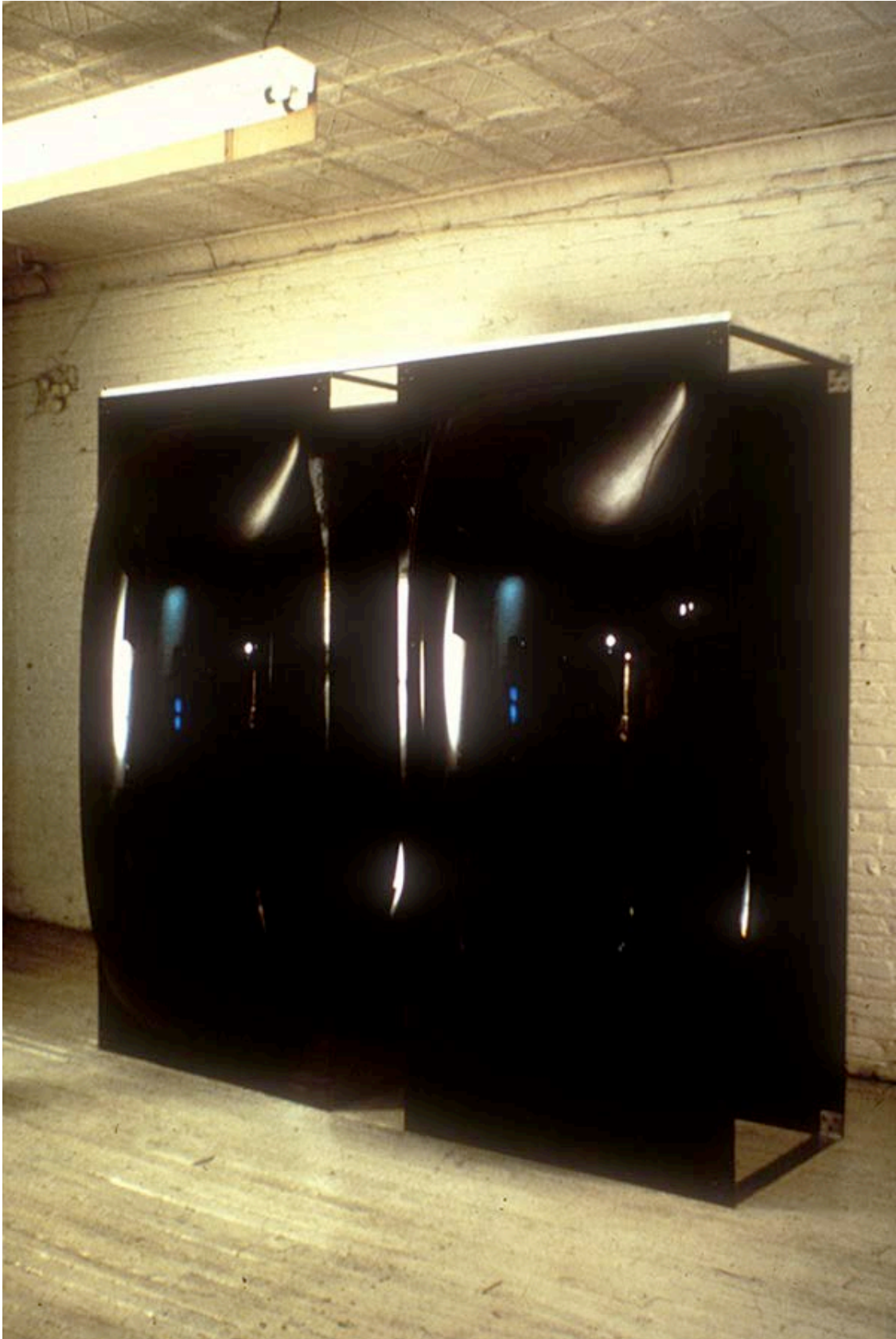
All Star Cast, 1967

Plexiglas thermoformé par soufflage, structure métallique ;
dimensions et localisation actuelle inconnues
Vue de l'installation devant le Time Life Building, New York, 1967



Star Garden, 1967

Plexiglas thermoformé par soufflage, structure métallique ;
dimensions et localisation actuelle inconnues
Vue de l'installation dans le jardin de sculpture du Museum of Modern Art, New York, 1967



Black Star, 1968

Plexiglas thermoformé, structure métallique ; dimensions et localisation actuelle inconnues



Clean Machine, 1968

Modules en plastique thermoformé ; dimensions et localisation actuelle inconnues
Vue de l'installation, exposition *The Clean Machine*, Fischbach Gallery, New York, 1968



Supercube Environment, 1968

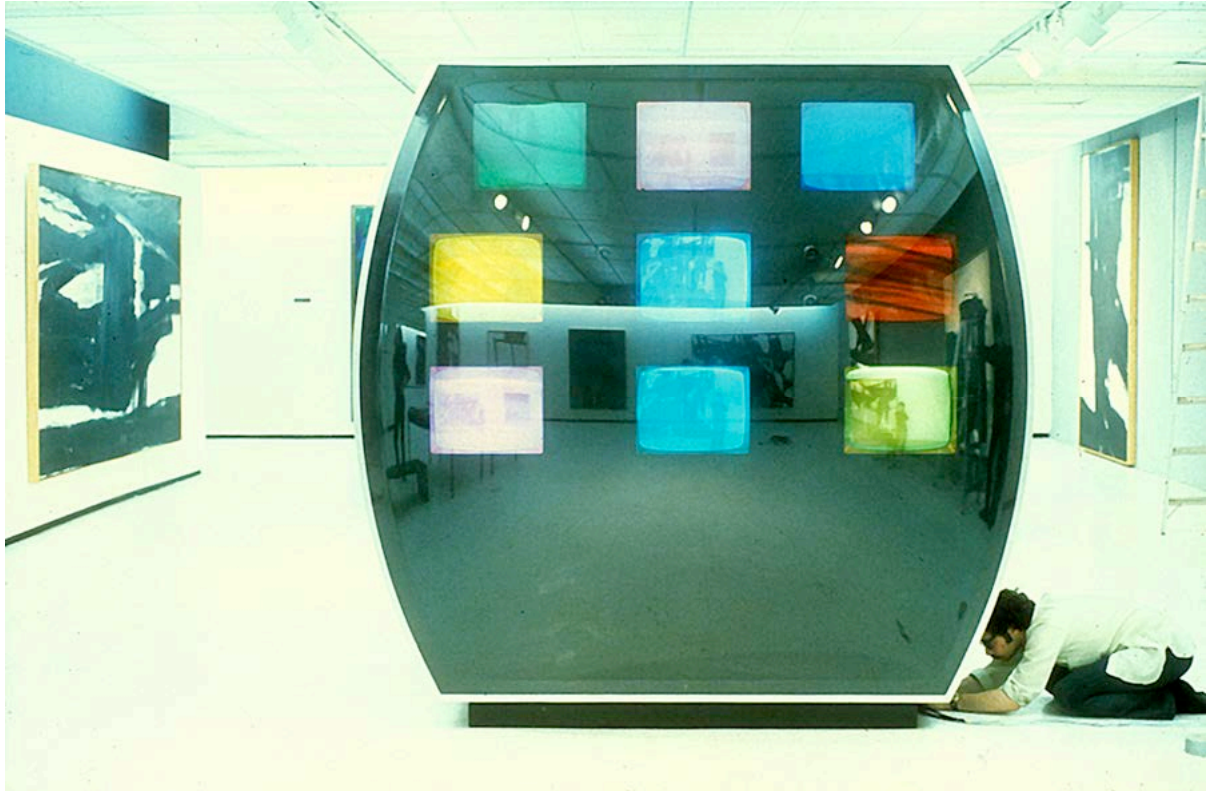
Fauteuil en bois, construction en Plexiglas coloré thermoformé ; dimensions et localisation actuelle inconnues



Body Color, 1969 (deux vues)

Modules en Plexiglas coloré thermoformé, armature métallique ; dimensions et localisation actuelle inconnues

Vue de l'installation, New York University, Loeb Student Center, New York, 1969



Contact : A Cybernetic Sculpture, 1969

Plexiglas teinté, moniteurs branchés en circuit fermé avec des caméras placées dans la salle
Vue de l'installation, Institute of Contemporary Art, Chicago



Les Levine devant *Levine's Restaurant*, New York, printemps 1969

Morris, Robert

1931, Kansas City (Missouri)

vit et travaille à New York City et Gardiner (New York)



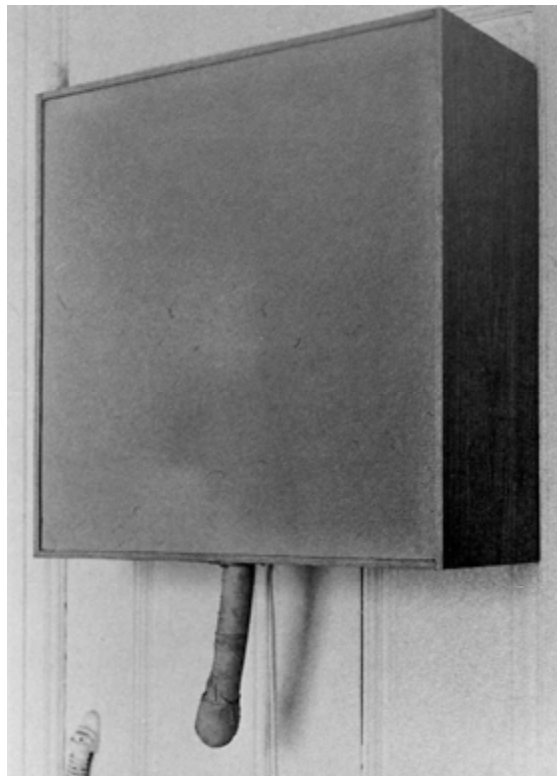
Untitled, 1956-57

huile sur toile ; 256,6 x 175,3 cm.
Collection de l'artiste, New York



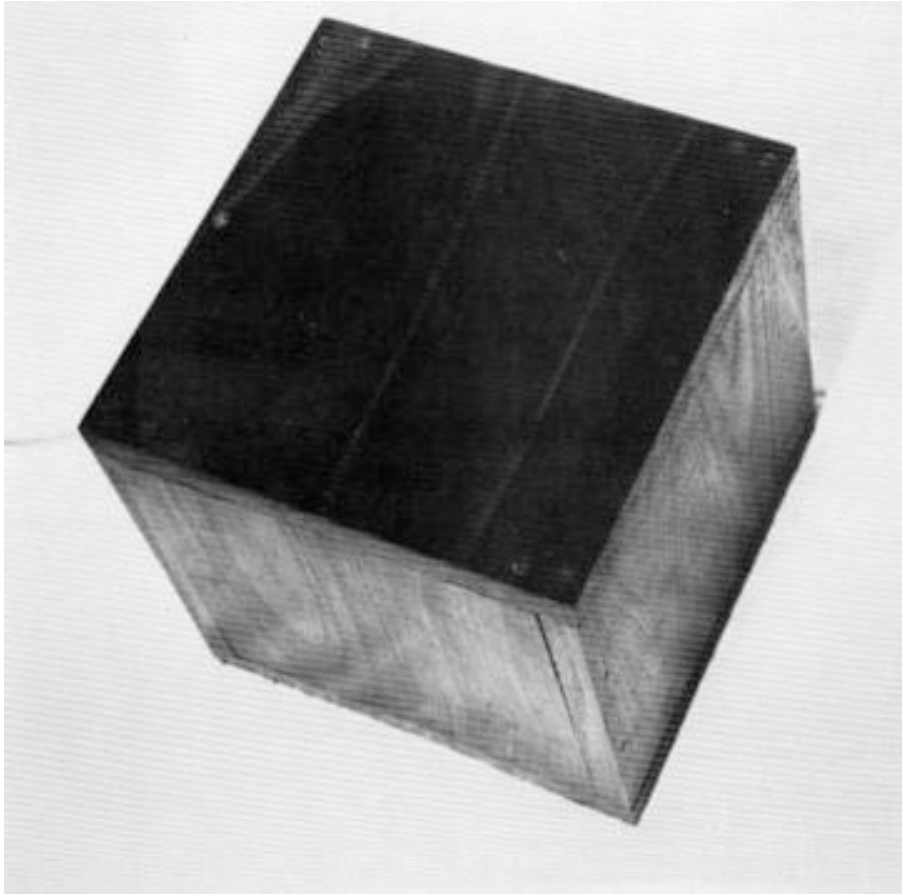
Plus and Minus Box, 1961

bois, ficelle, caoutchouc, cuivre et corde ; 29 x 53,7 x 15,5 cm.
Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



Footnote for the Bride, 1961

bois, caoutchouc et moteur ; 61 x 61 x 25,4 cm.
Collection de l'artiste, New York



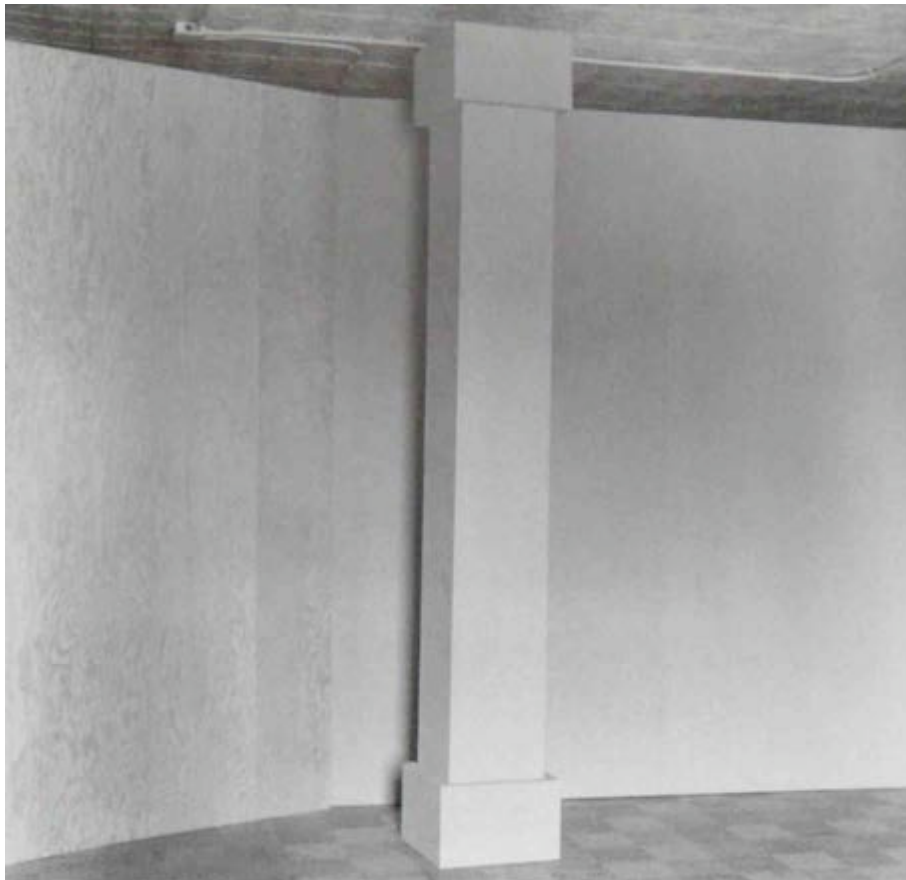
Box with the Sound of its Own Making, 1961

boîte en noyer, haut-parleur, bande enregistrée de trois heures et demi ;
24,8 x 24,8 x 24,8 cm.

Collection Seattle Art Museum



Untitled (Stele), 1961
Bois ; dimensions inconnues
œuvre détruite



Untitled (Column), 1961
Bois et contreplaqué peint ; dimensions inconnues
œuvre détruite



Untitled (Pine Portal with Mirrors), 1961 (reconstruit en 1993)

contreplaqué, miroirs ; 215,2 x 114,3 x 28 cm.

(derrière : *Untitled (Box for Standing), 1961 (reconstruit en 1990) ;*

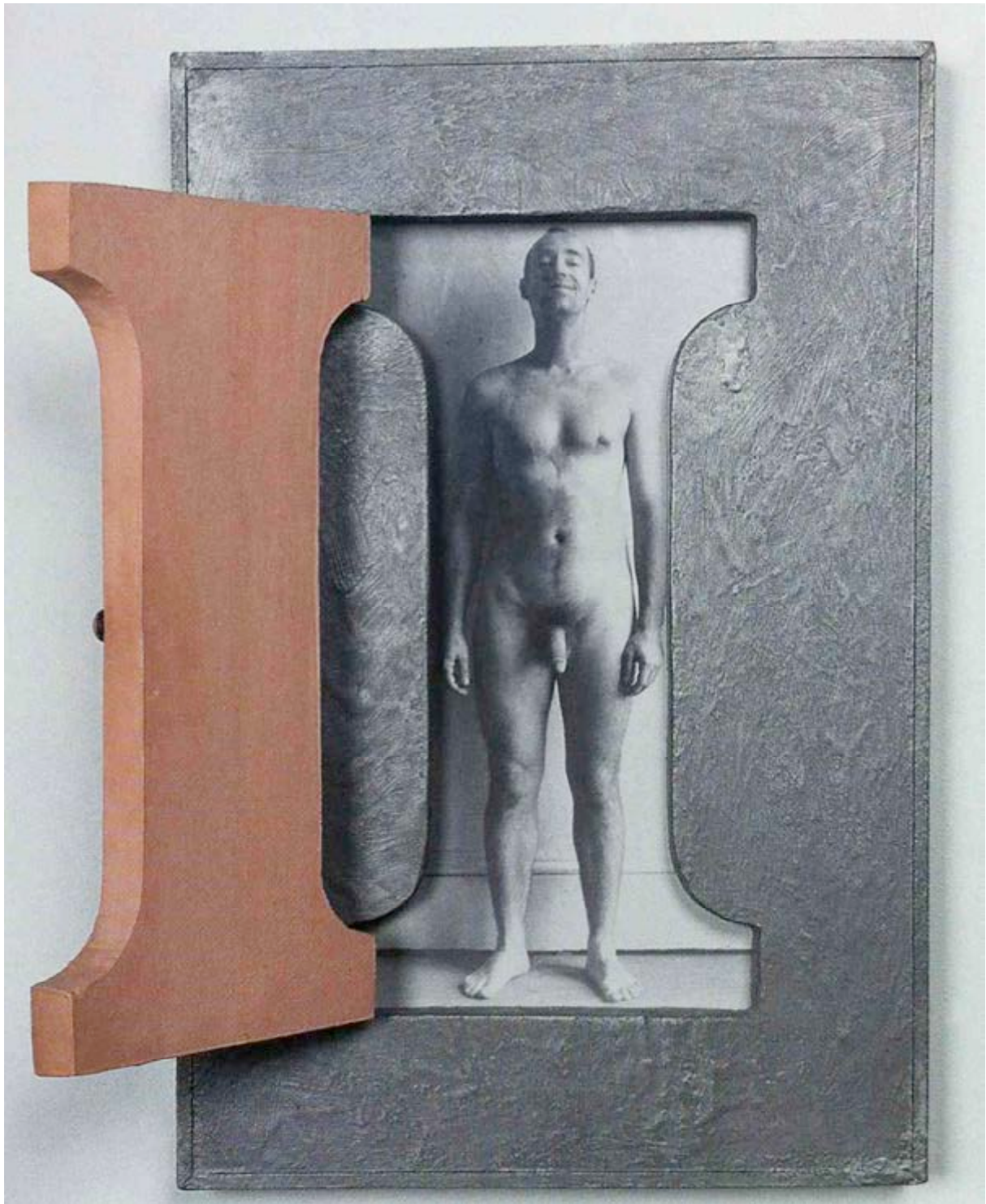
chêne ; 190,5 x 62,2 x 27,9 cm.

Collection de l'artiste, dépôt au Solomon R. Guggenheim Museum, New York



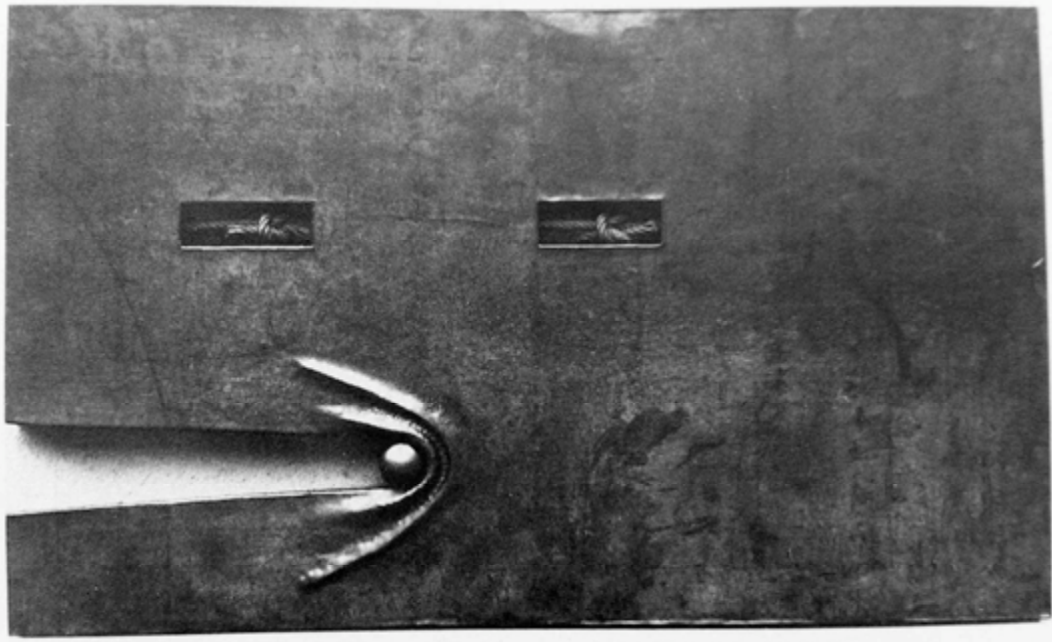
Card File, 1962

tiroir de Kardex métallique, bois, 44 fiches ; 68,5 x 36,7 x 5,1 cm.
Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

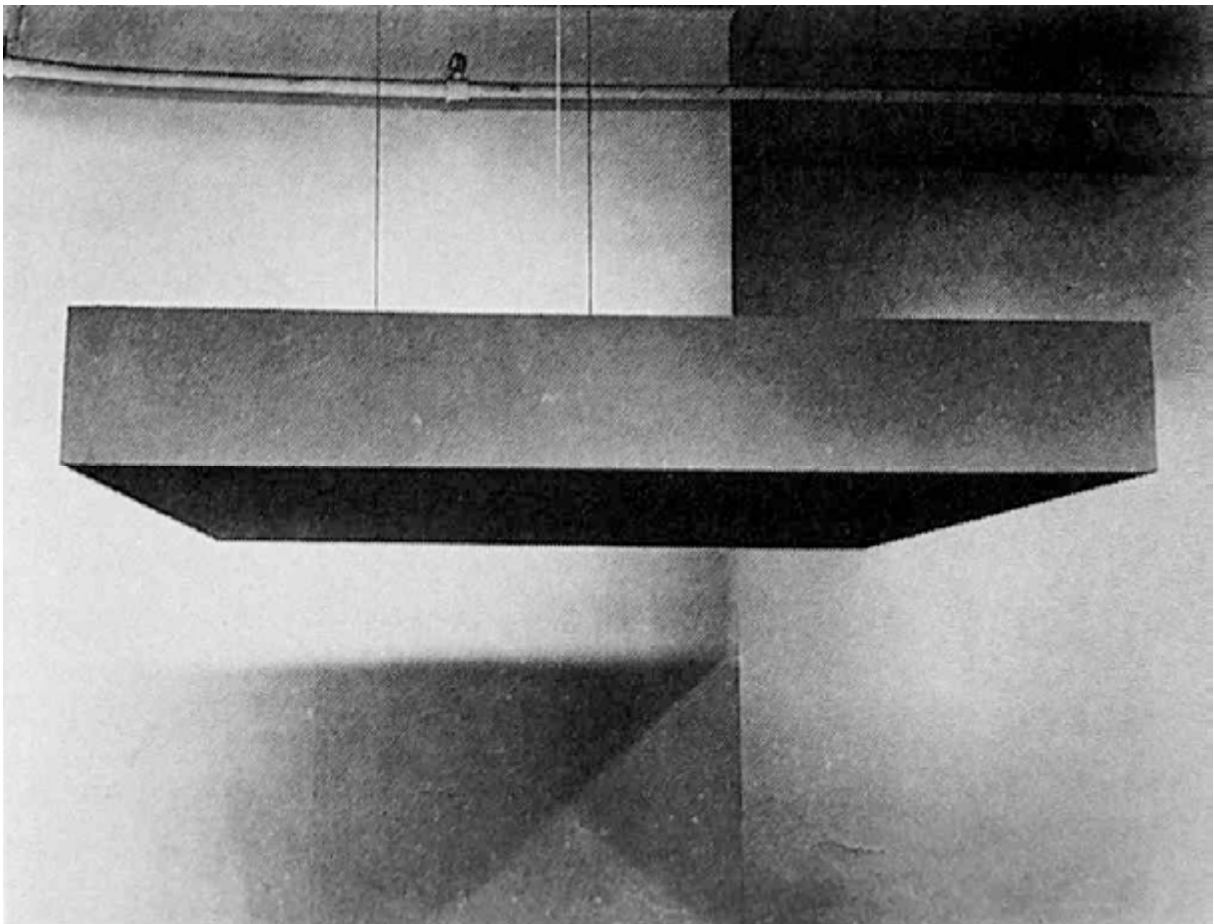


I - Box, 1962

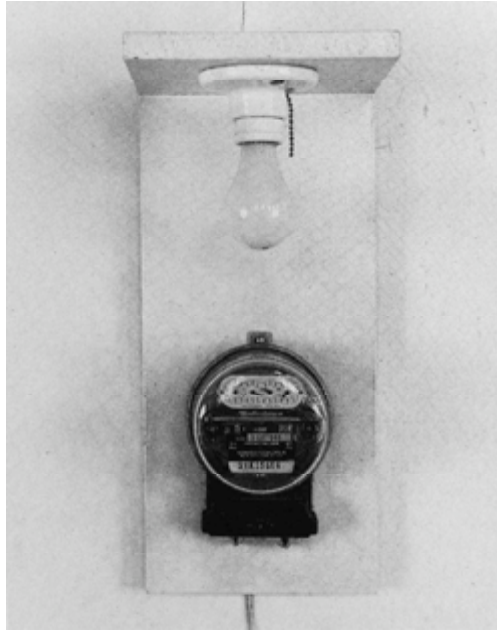
contreplaqué, Sculp-metal, photographie ; 48,3 x 32,4 x 3,5 cm.
Collection Leo Castelli, New York



Untitled (Bullet Trajectory), 1962
plomb ; 61 x 91 x 5,1 cm.
localisation inconnue

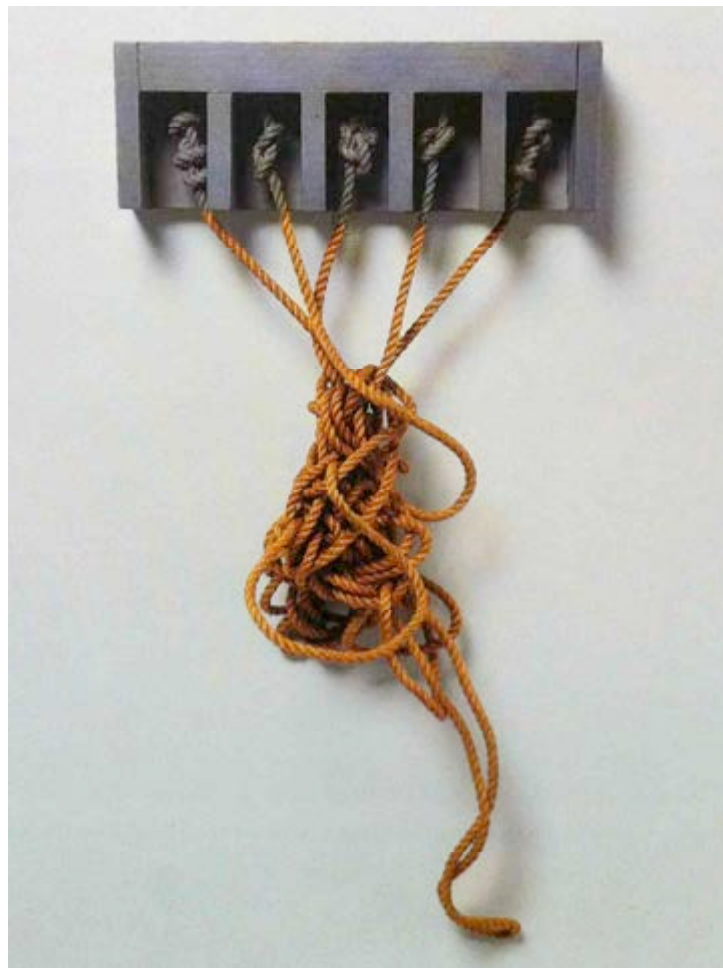


Untitled (Cloud), 1962
contreplaqué peint ; 25,4 x 182,9 x 182,9 cm.
œuvre détruite



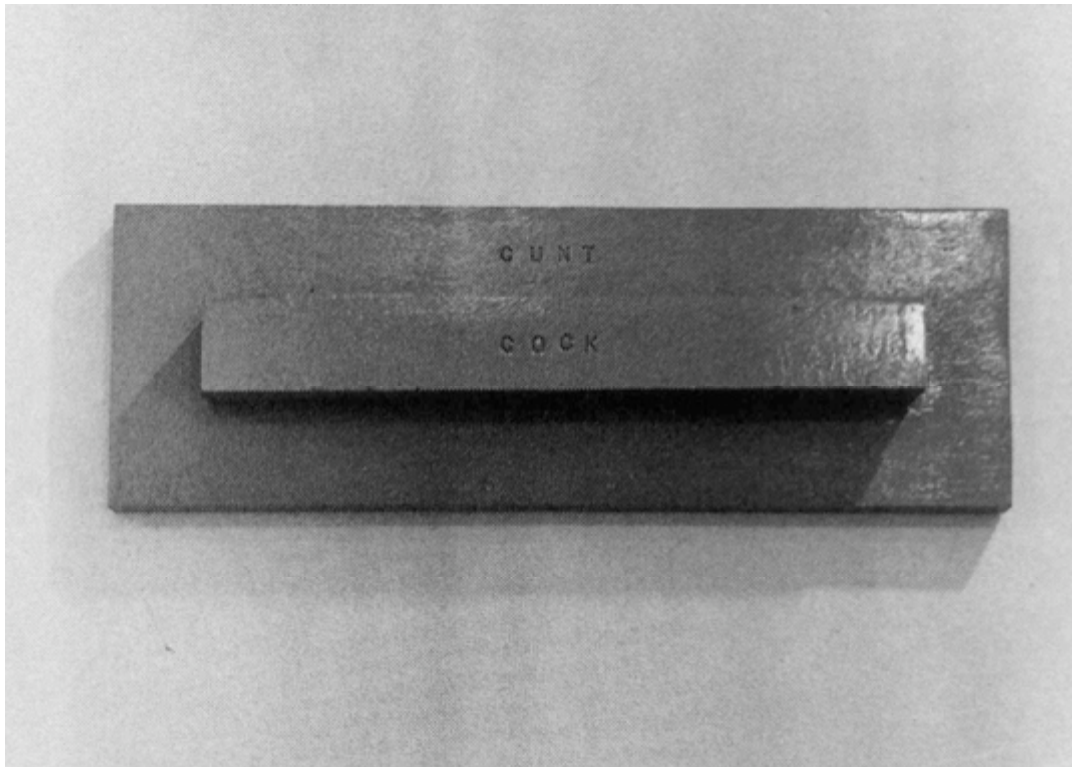
Metered Bulb, 1963

ampoule électrique, douille en céramique, chaînette, compteur électrique, montés sur support de bois peint ; 45 x 20,3 x 21 cm.
Collection Jasper Johns, New York



Untitled (Knots), 1963

bois peint et cordes ; 13,7 x 40 x 8,9 cm.
Collection The Detroit Institute of the Arts, Detroit, Michigan



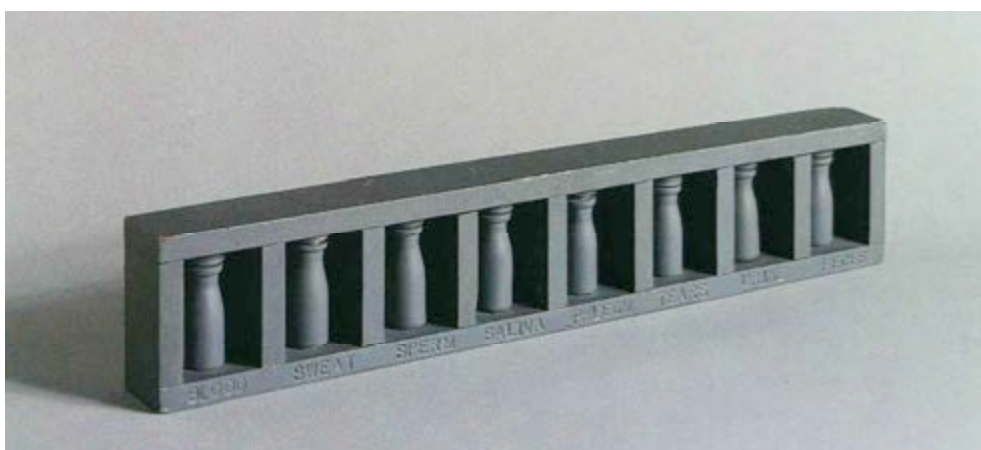
Untitled (Cock/ Cunt), 1963
règles à charnière peintes montées sur bois ; 14 x 41,9 x 5,1 cm.
Collection de l'artiste, New York



Untitled (Leave Key on Hook), 1963
clef, cadenas, boîte en bronze patiné ; 33 x 19,1 x 8,9 cm.
Collection Particulière



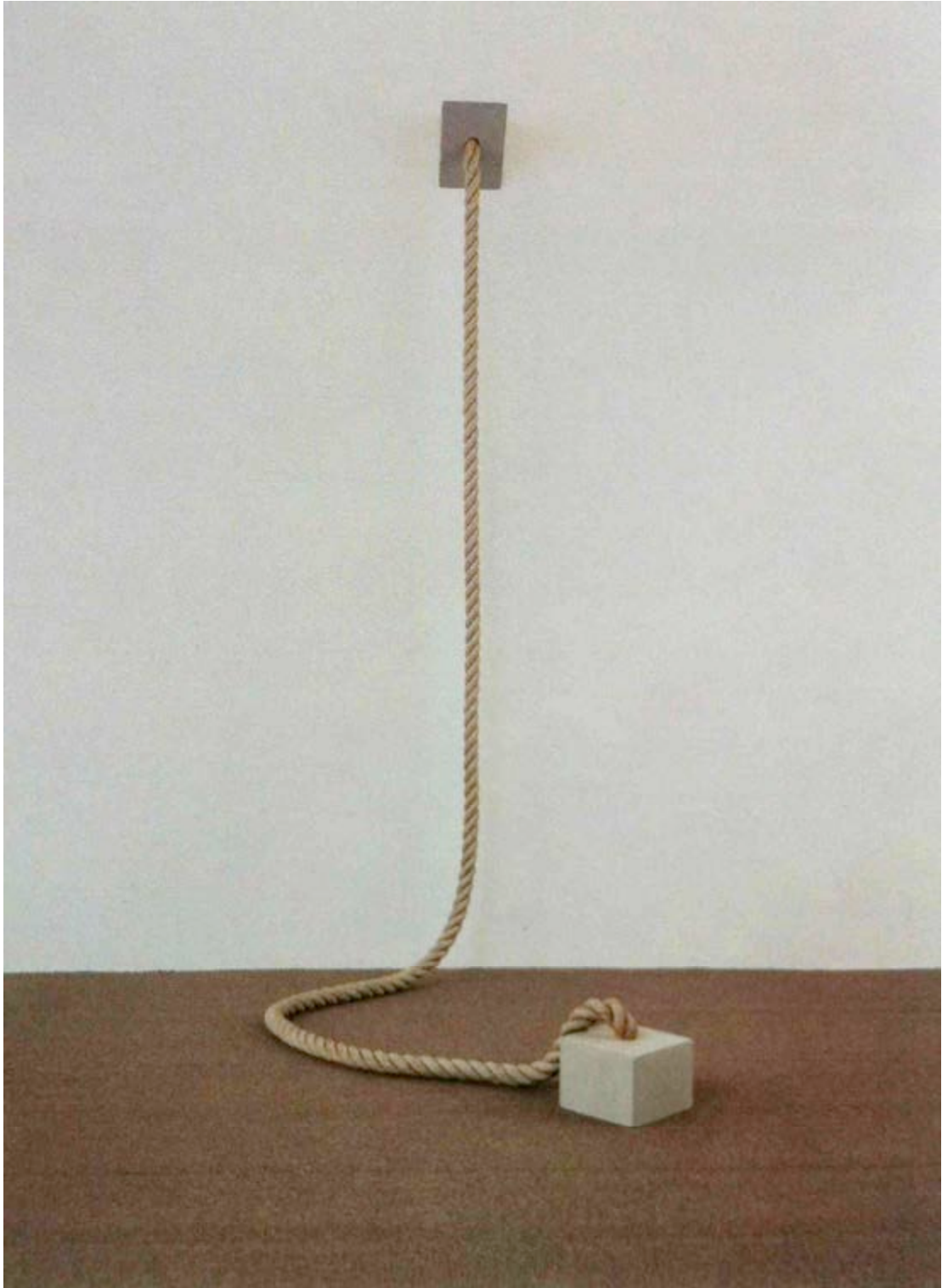
Untitled (Performer Switch), c. 1963
bois, velours, mécanisme ; 11,4 x 14,6 x 8,5 cm.
Collection Particulière



Portrait, 1963
bouteilles contenant des sécrétions corporelles, bois peint ; 9 x 47,6 x 4,8 cm.
Collection The University of Arizona Museum of Art, Tucson (Arizona)



Untitled (Fist), 1963
plâtre recouvert de Sculp-metal, boîte en bois, gant ; 15,2 x 30,5 x 17,8 cm.
Collection Leo Castelli, New York



Untitled (Rope Piece), 1964

corde et bois peint ; 556,2 x 25,5 x 25,5 cm.
Collection The Museum of Modern Art, New York



Untitled (Hand and Toes Holds), 1964

plomb et plâtre

Chaque élément : 10,2 x 121,9 x 6,4 cm. ; l'ensemble : 147,3 x 121,9 x 6,4 cm.

Collection Margo Leavin Gallery, Los Angeles



Untitled (Slab with Ruler), 1964

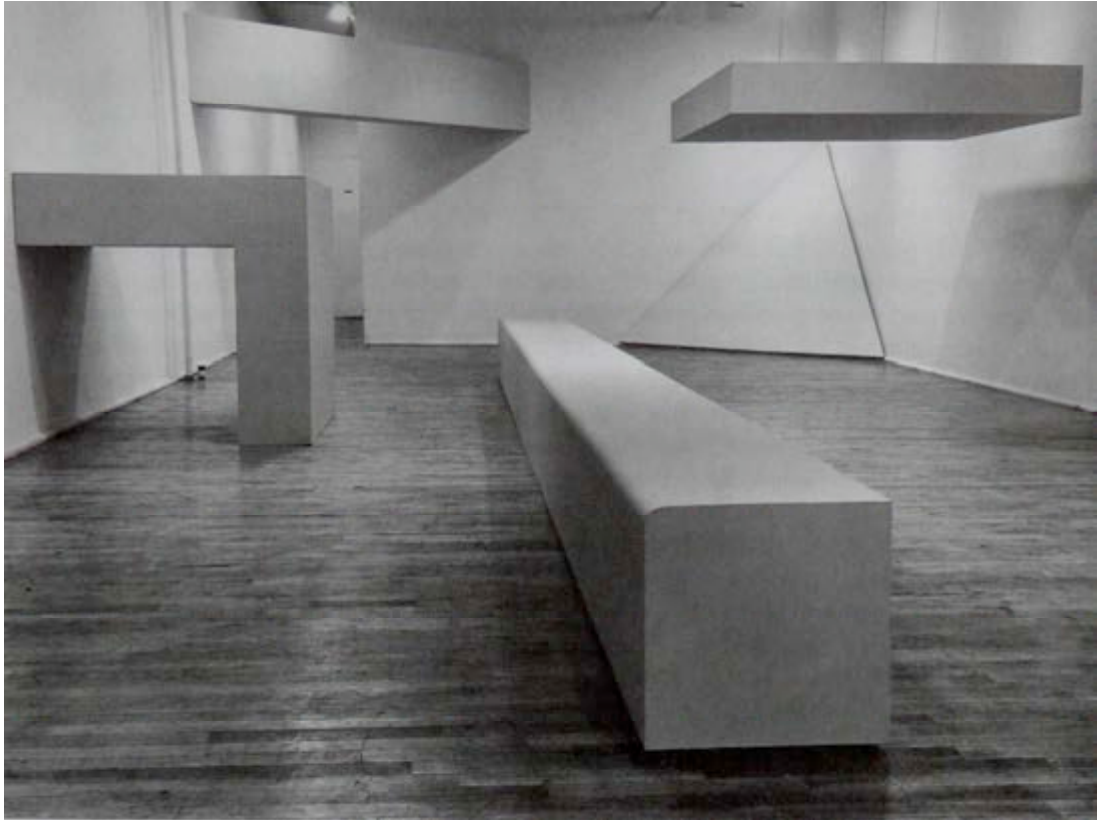
bois recouvert de plomb, règle en plomb ; 55,9 x 33,7 cm.

Collection Richard Brown Baker, en dépôt à Yale University Art Gallery, New Haven (Conn.)

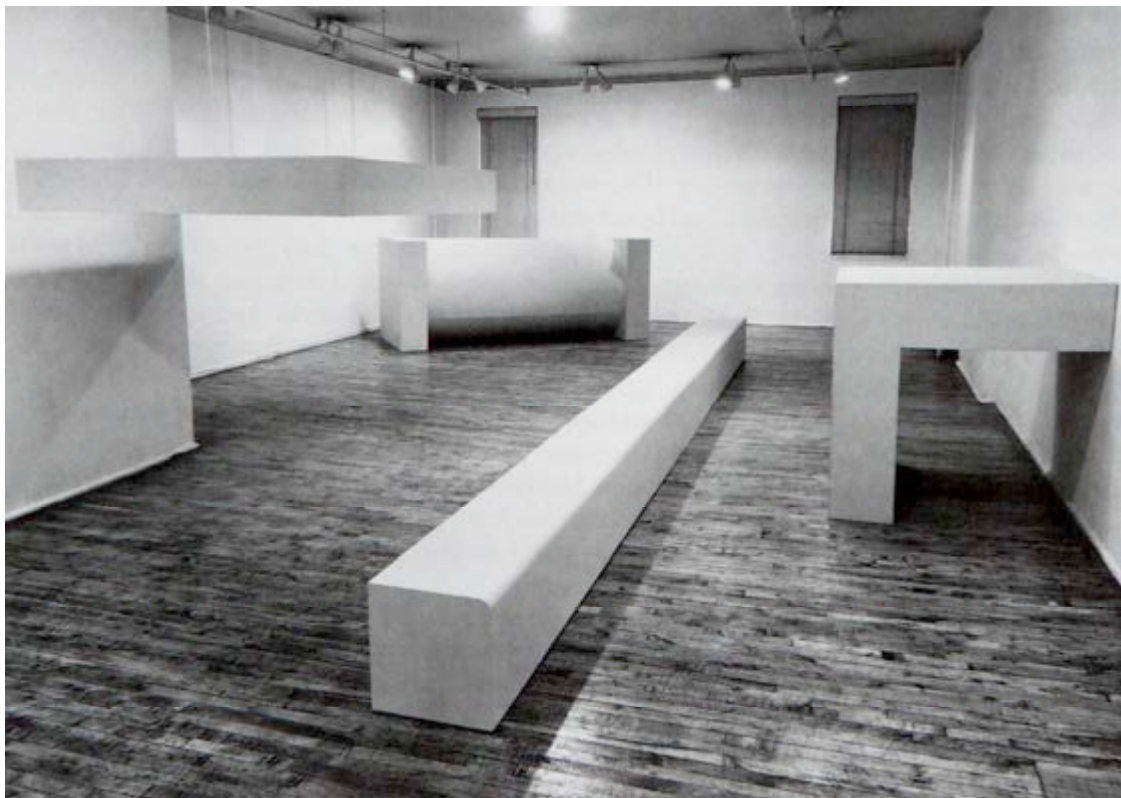


Untitled (Footprints and Rulers), 1964

bois recouvert de plomb, règles en plomb ; 101,6 x 61 x 10,8 cm.
Collection Anne & William J. Hokin, Chicago



Robert Morris (« Plywood show »), vue de l'exposition, Green Gallery, New York, 1964
de gauche à droite : *Untitled* (« Table »), *Untitled* (Corner Beam), *Untitled* (au sol), *Untitled* (Corner Piece) (triangle) ; *Untitled* (Cloud) ; contreplaqué peint



Robert Morris (« Plywood show »), vue de l'exposition, Green Gallery, New York, 1964
de gauche à droite : *Untitled* (Cloud), *Untitled* (« Water Boiler »), *Untitled* (au sol), *Untitled* (« Table ») ; contreplaqué peint



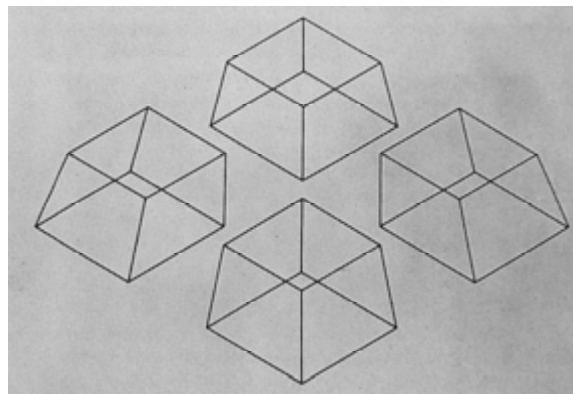
Untitled (Three L-Beams), 1965-1969

Contreplaqué peint ; chaque élément : 244 x 244 x 61 cm.
Collection The Whitney Museum of American Art, New York



Untitled (Mirror Cubes), 1965-71

Miroirs sur bois ; quatre cubes, chaque : 91,4 x 91,4 x 91,4 cm.
(les dimensions des cubes sont plus importantes que dans la version originale de 1965,
probablement détruite : 53,3 x 53,3 x 53,3 cm.)
Collection Tate Modern, Londres



Untitled (Drawing for Battered Cubes), 1965
technique, dimensions et localisation inconnues



Untitled (Ring with Light), 1965-66 (refabrication 1995)

point peint, fibre de verre, lumière électrique fluorescente ; deux éléments ; diamètre
246,4 cm. ; 61 x 35,6 cm.

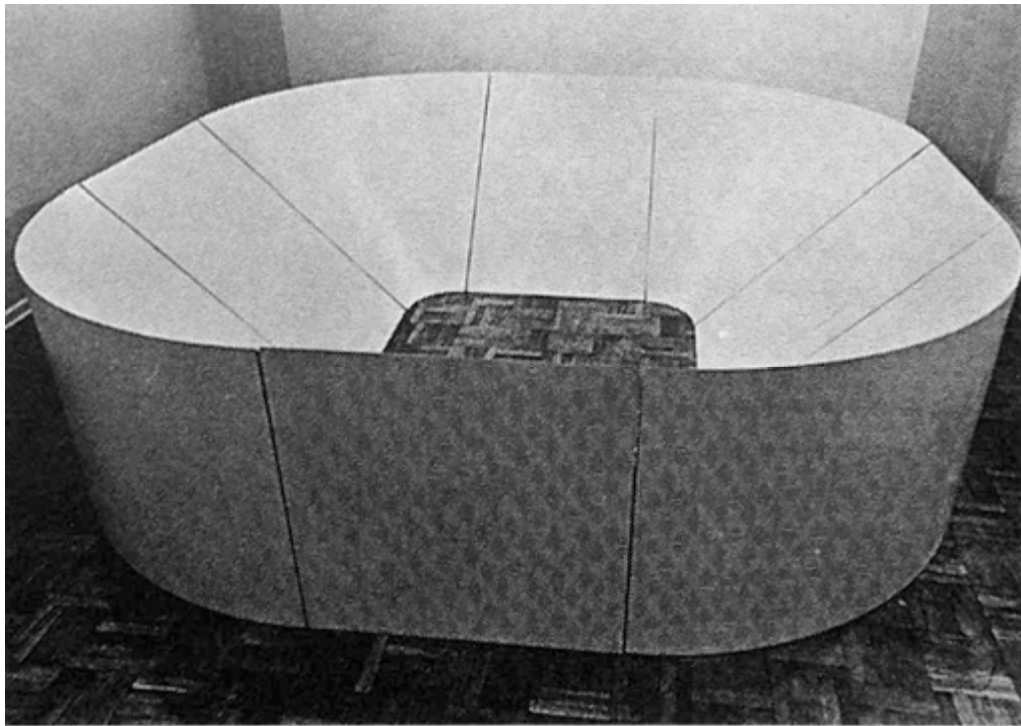
Collection Dallas Museum of Art, Dallas



Untitled (Quarter-Round Mesh), 1966

acier ; 78,7 x 276,9 x 276,9 cm.

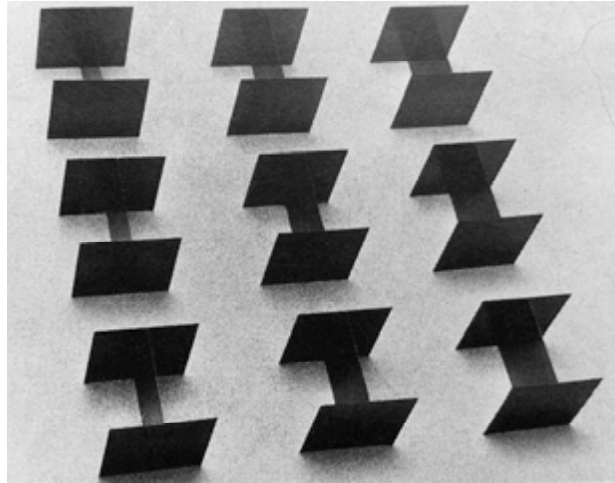
Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection)



Untitled (Stadium), 1967

fibres de verre ; 8 éléments ; chacun 120,7 x 216 x 120,7 cm.

Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Collection Panza)



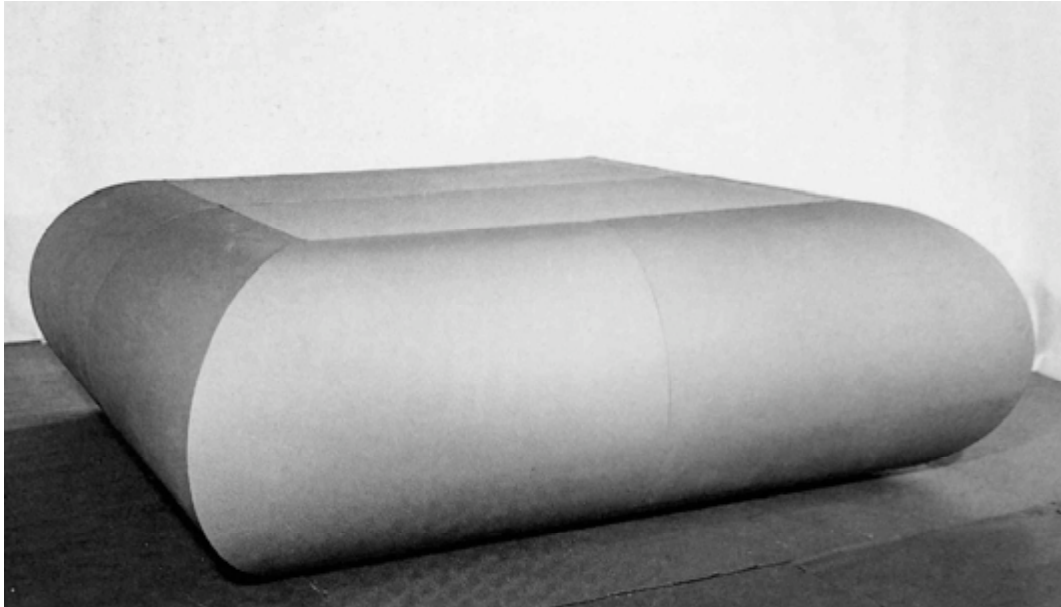
Untitled, 1967

acier ; 9 éléments ; dimensions totales 91,5 x 457,2 x 457,2 cm.
Collection The Solomon R. Guggenheim, New York



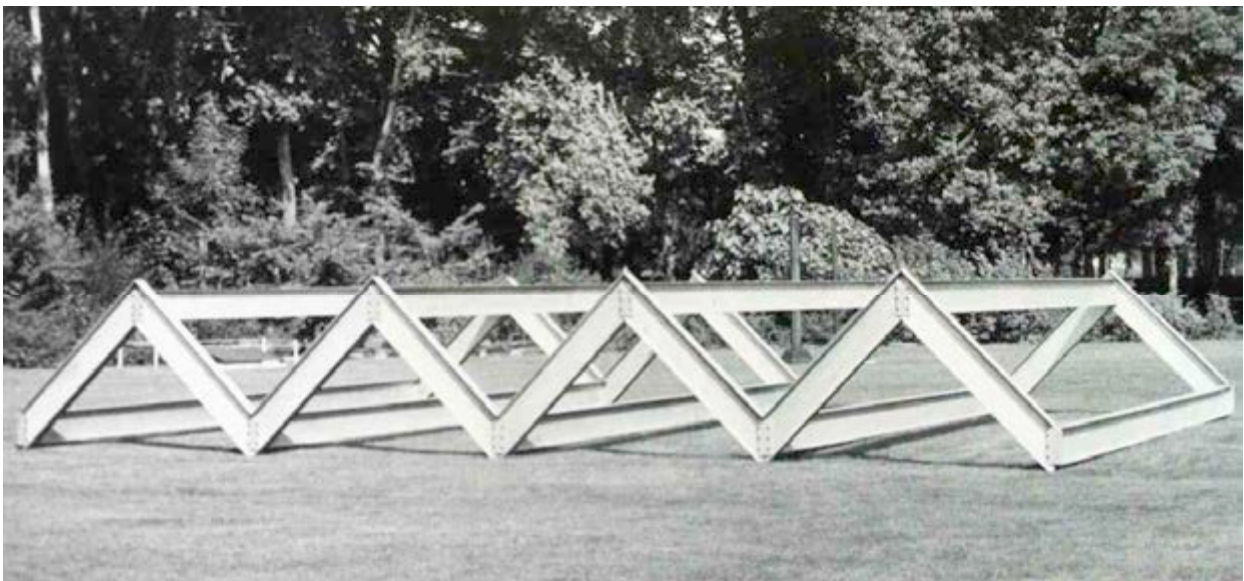
Untitled (Nine Fiberglass Sleeves), 1967

fibre de verre ; neuf éléments ;
chaque élément 122 x 61 x 61 cm. ; espace entre les éléments : 61 cm.
Sonnabend Collection, New York



Untitled, 1967

fibre de verre ; 78,8 x 335,3 x 335,3 cm.
localisation actuelle inconnue



Untitled, 1967

Poutrelles d'aluminium ; 168 x 777 x 1021 cm. ; fabriquée par Lippincott, Inc. ;
œuvre présentée pour la première fois à l'occasion de l'exposition *Plus by Minus*,
Albright Knox Art Gallery, Buffalo (New York, mars 1968)
Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection)



Untitled (Tangle), 1967

feltre ; 297 x 269 x 147 cm.

Collection The Museum of Modern Art, New York



Untitled (Threadwaste) (détail), 1968

filasse, feutre, asphalte, miroir, bois, tubes de cuivres, câbles d'acier et plomb ;
54,6 x 668 x 510,5 cm.

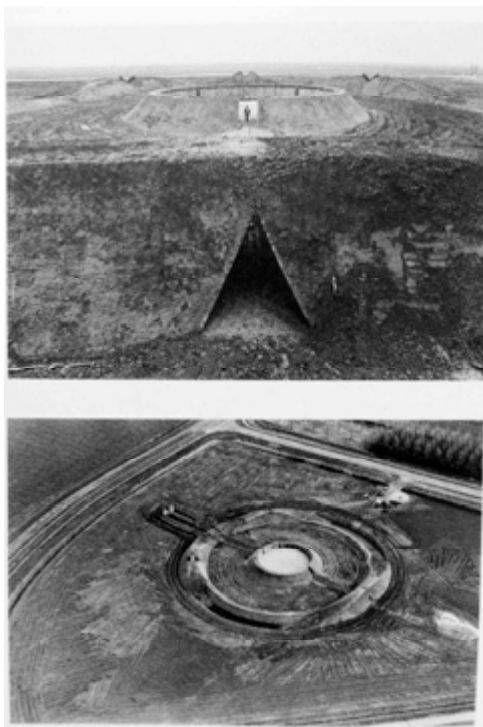
Collection The Museum of Modern Art, New York



Untitled (Steam Work for Bellingham), 1971-74

Vapeur, rocher et bois ; dimensions variables

Collection The Western Washington University, Bellingham, Washington



Observatory, 1971-77
Première installation à Ijmuiden (1971, détruite) ;
reconstruit à Oostelijk, Flevoland, Paysa-Bas (1977)
Terre, bois, granit, acier, eau ; diamètre : 91 m.



Grand Rapids Project, 1974 (vue et détail)

Earthwork : terrassement, deux rampes d'asphalte ; chacune : largeur 5,49 m.
Situé dans Belkap Park, Grand Rapids, Michigan
Collection de la ville de Grand Rapids, Michigan



Untitled (Philadelphia Labyrinth), 1974

contreplaqué peint et Masonite ; hauteur 244 cm. Diamètre 914,4 cm. ;
construit à l'occasion de l'exposition *Robert Morris : Projects*, Institute of Contemporary Arts,
University of Pennsylvania, Philadelphie (23 mars – 27 avril 1974)
Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection)



Project for Johnson Pit n°30, 1979

Earthwork : terre, troncs d'arbres et goudron ; 1,4 hectare
installé à Seatac, près de Seattle, Washington

Murray, Robert

1936, Vancouver (Colombie Britannique)

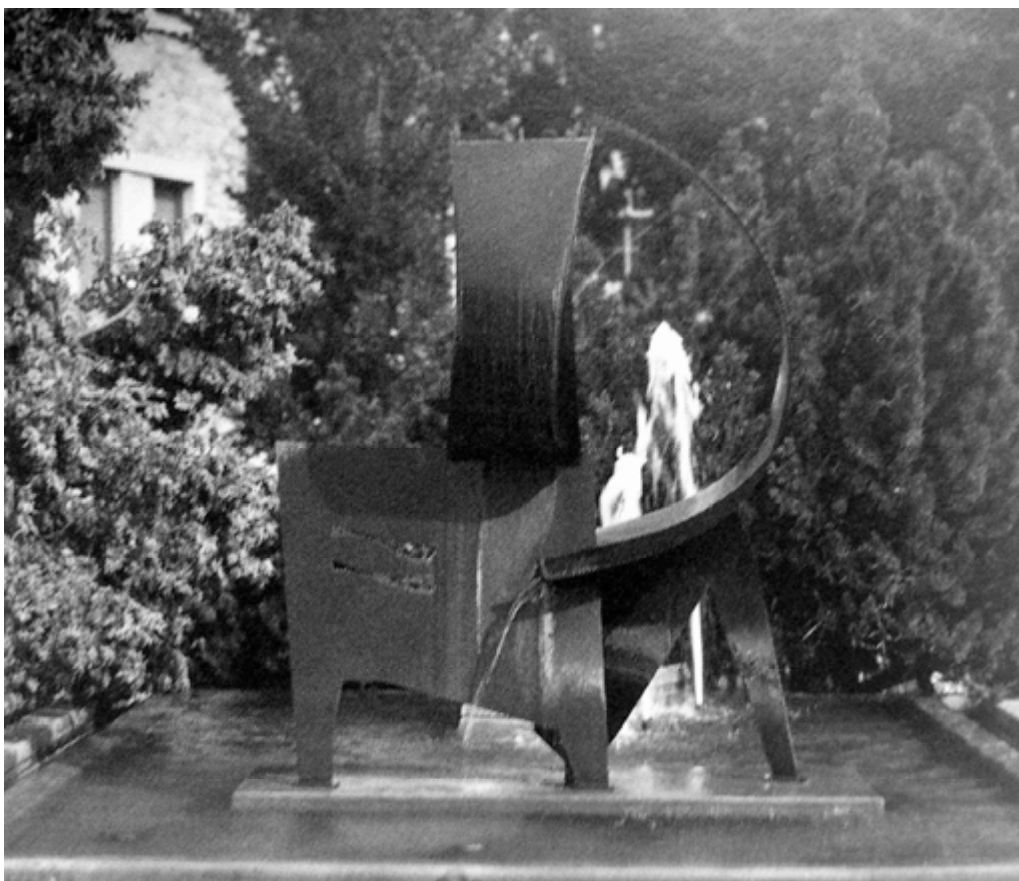
Vit et travaille à Lookout Island (Baie de Georgie)



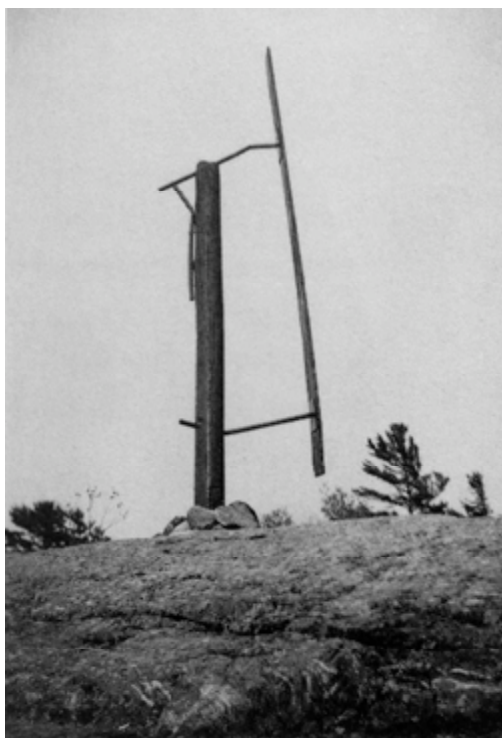
Quetzalcóatl et le Corbeau, 1958
peinture murale sur béton
San Miguel de Allende, Mexique



Maquette pour « Sculpture-Fontaine », 1959
acier soudé ; 74,6 x 58 x 42,3 cm.
Collection Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa



Sculpture-Fontaine (autres titres : *Une prière pour la pluie, Faiseur de pluie*), 1959-60
acier peint en noir et vert ; haut. environ 244 cm. ;
fabrication : John East Iron Works, Saskatoon
City Hall, Saskatoon, Saskatchewan, Canada



Pointe-au-Baril I, 1963
Œuvre détruite



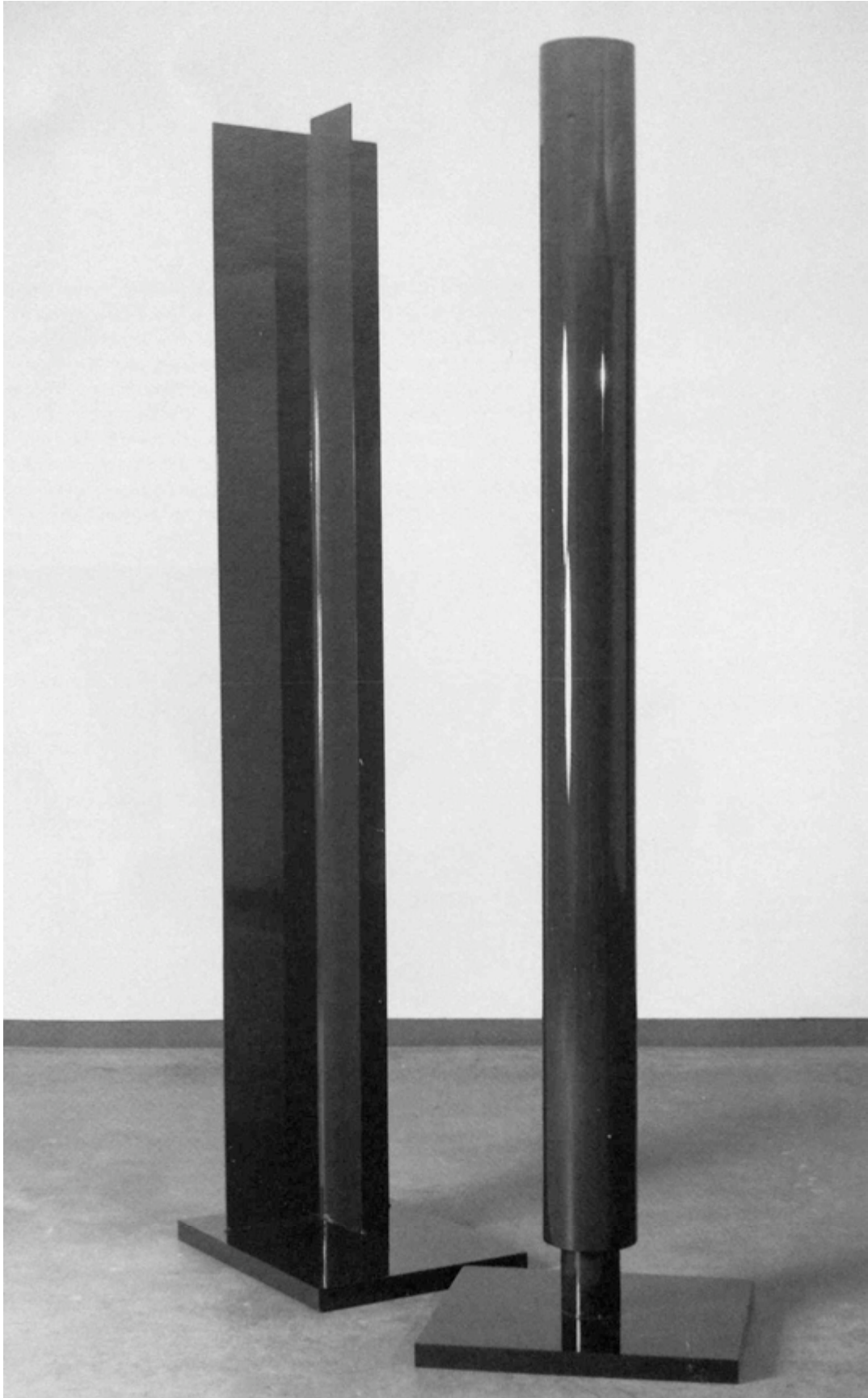
***Ferus*, 1963**

acier peint ; 360,8 x 111 x 56 cm. ; fabriqué par Treitel-Gratz, New York
Collection Paul et Dinah Arthur, Toronto



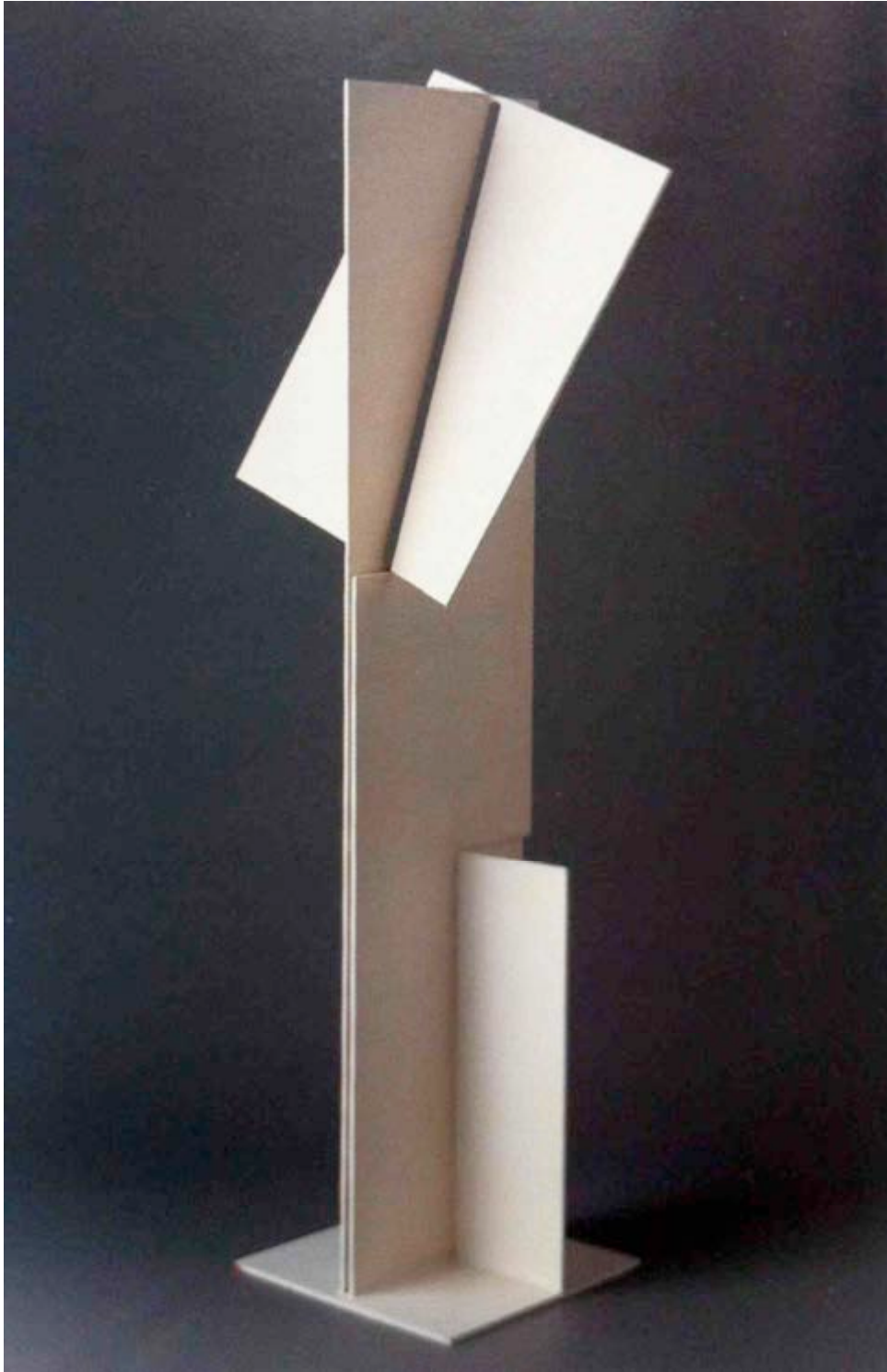
Nunc Dimittis, 1961-1963

aluminium avec laque transparente à base de vinyle et cuite ; 62,1 x 31,8 x 14,5 cm. ;
fabriqué par Treitel-Gratz, New York, avril 1963, en deux exemplaires
Collection Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean



TO, 1963

aluminium peint ; deux éléments : élément tubulaire, hauteur 271,1 cm. ; élément en « T »,
275 cm. ; fabriqué par Treitel-Gratz, New York
Collection Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto



Jalon, 1964-65

acier peint ; 220,8 x 53,5 x 88 cm. ; fabriqué par Treitel-Gratz, New York
Collection Hirschhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington, D.C.



Printemps, 1965 (deux vues)

acier peint ; 205,7 x 60,9 x 76,2 cm. ; abriqué par Treitel-Gratz, New York
Collection Whitney Museum of American Art, New York



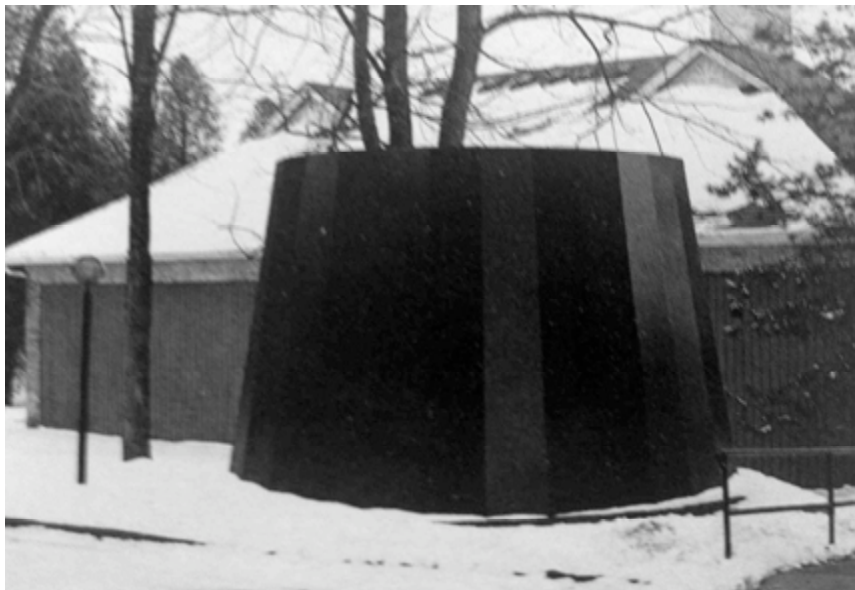
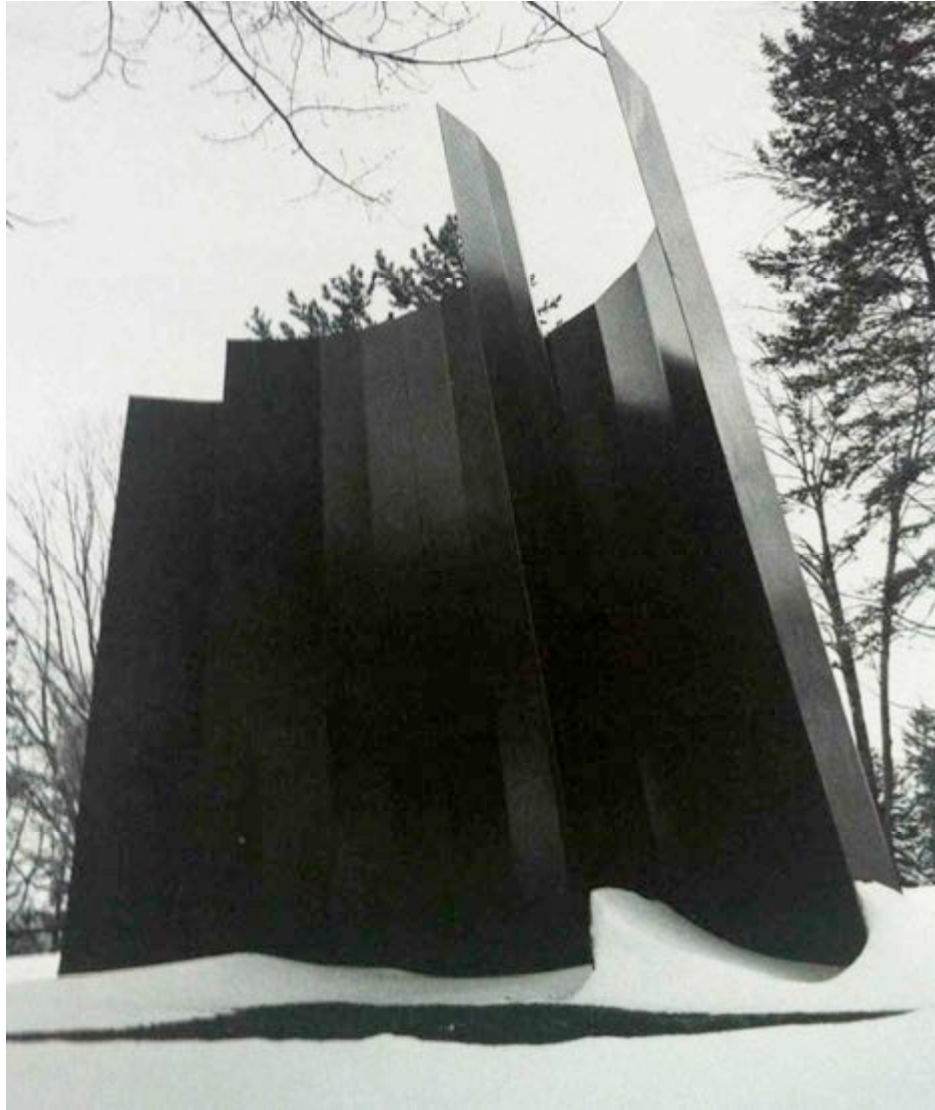
Brisant, 1965

aluminium peint ; 120 x 289,6 x 145,1 cm. ;
fabriqué par Paramount Steel Co., Los Alamitos, Californie
Collection Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa



Prairie, 1965-66 (deux vues)

aluminium peint ; 244 x 290 x 81 cm. ; fabriqué par Treitel-Gratz, New York
Collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa



***Athabasca*, 1966-67 (deux vues)**
acier Cor-Ten peint ; 365,7 x 518,1 x 71,1 cm. ;
fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.)
Collection The Gallery/ Stratford, Stratford (Ont.)



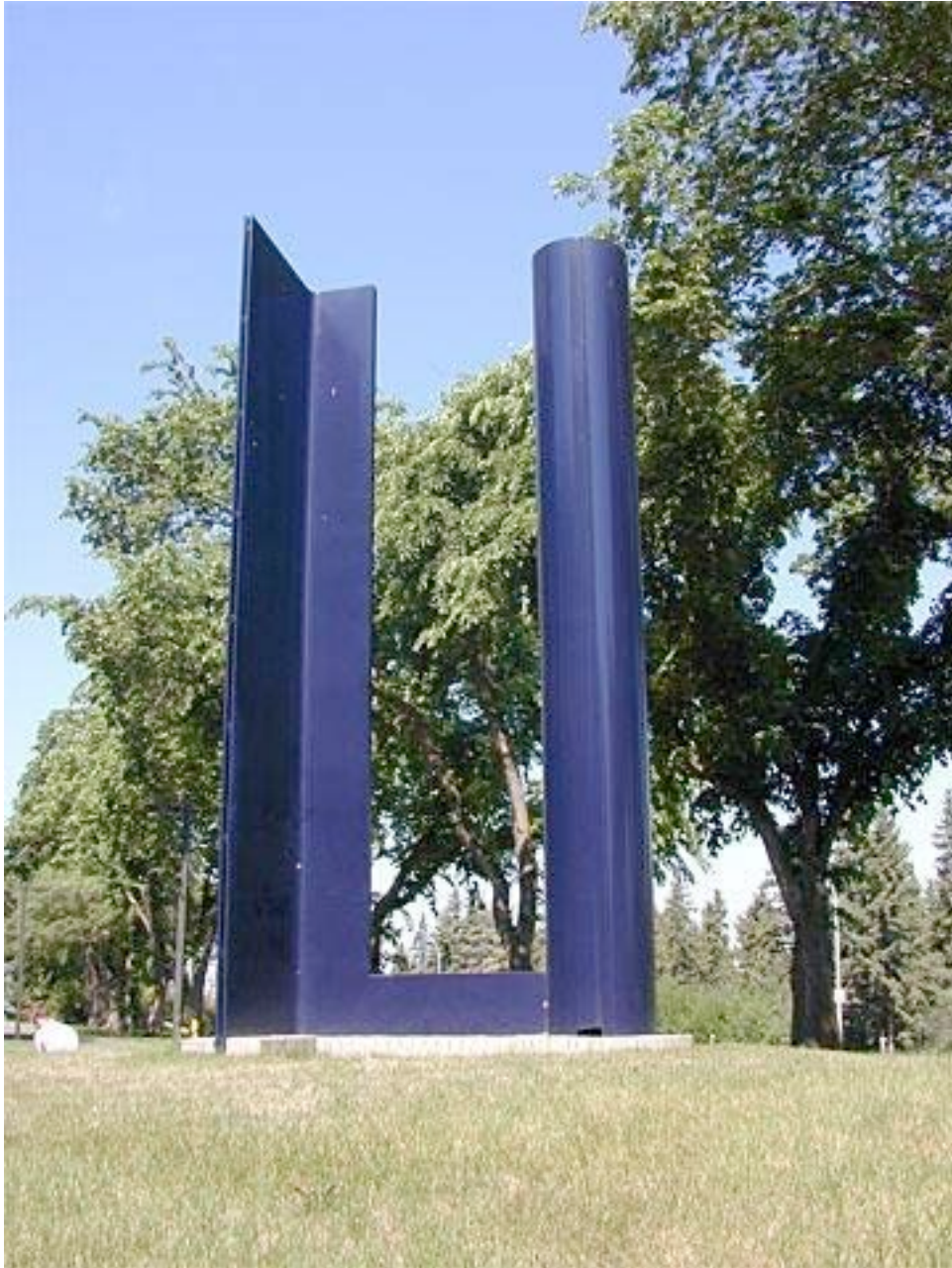
Togiak, 1974

aluminium peint (vert sombre) ; 211 x 174 x 185,5 cm. ;
fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.)
Collection Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada, Ottawa



Juneau, 1977

aluminium peint (vert) ; 173 x 150 x 91,5 cm. ;
fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.)
Collection Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada, Ottawa



***Dyad*, 1965-66**

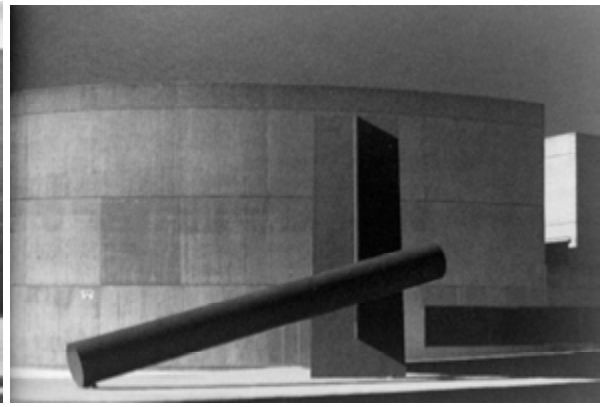
aluminium peint ; hauteur 487,7 cm.

Collection University of Alberta, Edmonton (Colombie Britannique)



Chinook, 1968

acier et aluminium peint ; 365,7 x 487,6 x 121,9 cm. ;
fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.)
Collection Berkeley Art Museum, University of California, Berkeley



Megan's Red, 1968

nature des métaux et dimensions inconnues
Collection State University of New York, College at Fredonia



Tracks, 1966 (trois vues)

acier et aluminium peints ; 144,1 x 447 x 88,9 cm. ;
fabriqué par S.Q.R. Division, David Smith Steel Co., Plainfield (N.J.)
Collection The Walker Art Center, Minneapolis



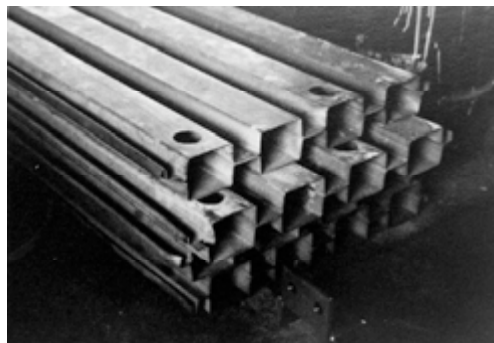
La Guardia, 1968

acier peint (noir) ; 121,9 x 182,9 x 457,2 cm. ;
fabriqué par Lippincott, Inc., North Haven (Conn.)
Collection Musée des Beaux-Arts de Vancouver



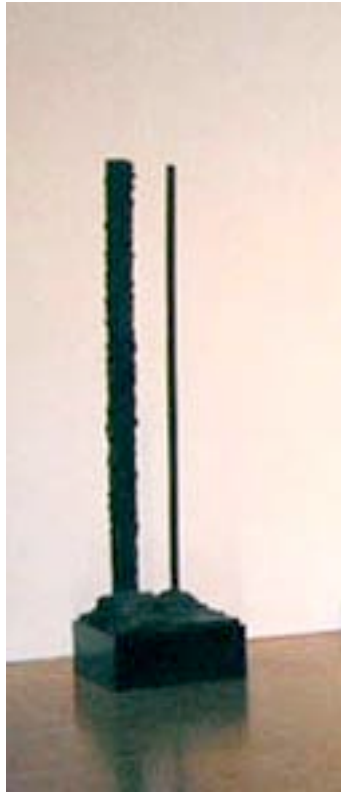
***Chilcotin*, 1969 (deux vues)**

acier et aluminium peints (jaune) ; 182,9 x 458,5 x 298,5 cm. ; fabriqué par Lippincott, Inc.,
North Haven (Conn.)
Collection Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa



Profilés de métal employés par Robert Murray, notamment dans la réalisation de *La Guardia* et *Chilcotin*

Newman, Barnett
1905, New York City – 1970, New York City



Here I (to Marcia), 1950 (deux vues)

Bronze ; 272 x 69 x 72 cm.

Collection The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Californie



Here II, 1965

Acier laminé à chaud et acier Cor-Ten ; 289,2 x 200 x 130,2 cm.
Collection The National Gallery of Canada, Ottawa



Here III, 1965-66

acier inoxydable et acier Cor-Ten ; 314,6 x 59,7 x 47,3 cm.

Collection Raymond and Patsy Nasher, Nasher Sculpture Center, Dallas, Texas



Zim Zum I, 1969

acier Cor-Ten ; 244 x 198,1 x 457 cm.

Collection San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Californie
(une seconde version, de dimensions plus importantes, a été réalisée après la mort de Newman, par sa succession : *Zim Zum II*, 1969/1984-85, (acier Cor-Ten ; 360,7 x 607,1 x 259,1 cm.), Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Allemagne))



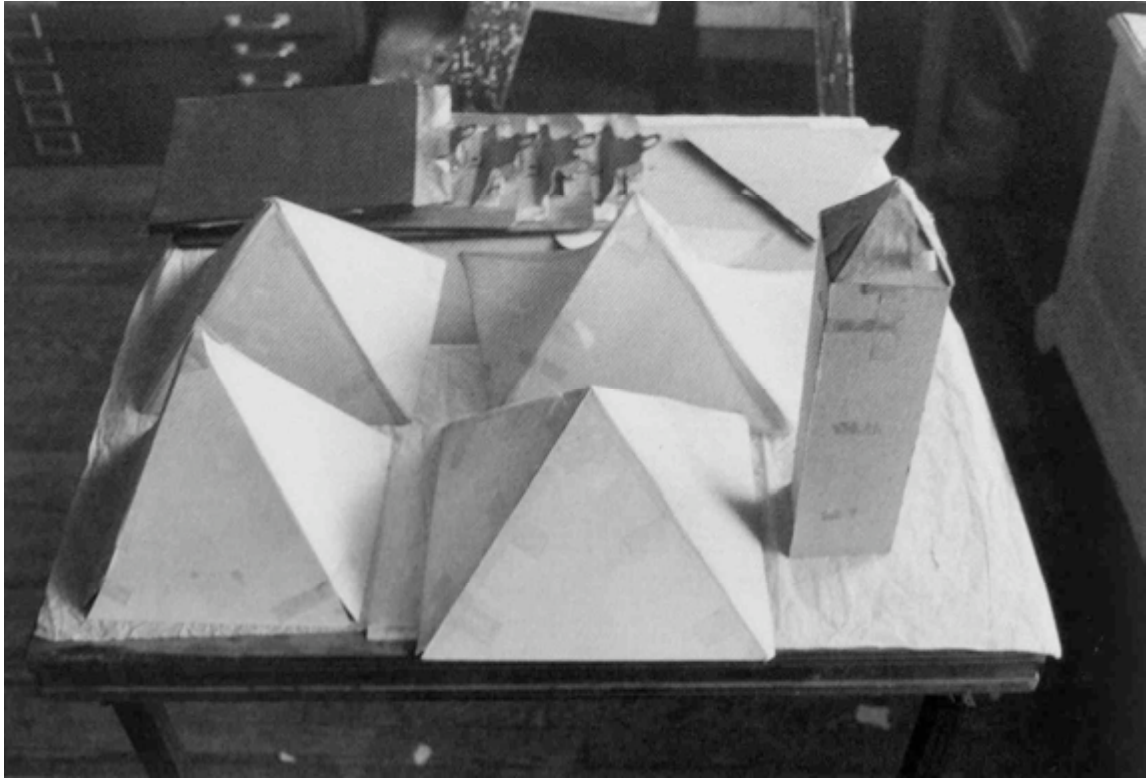
The Broken Obelisk, 1963-1967

acier Cor-Ten ; 792 x 323 x 323 cm.

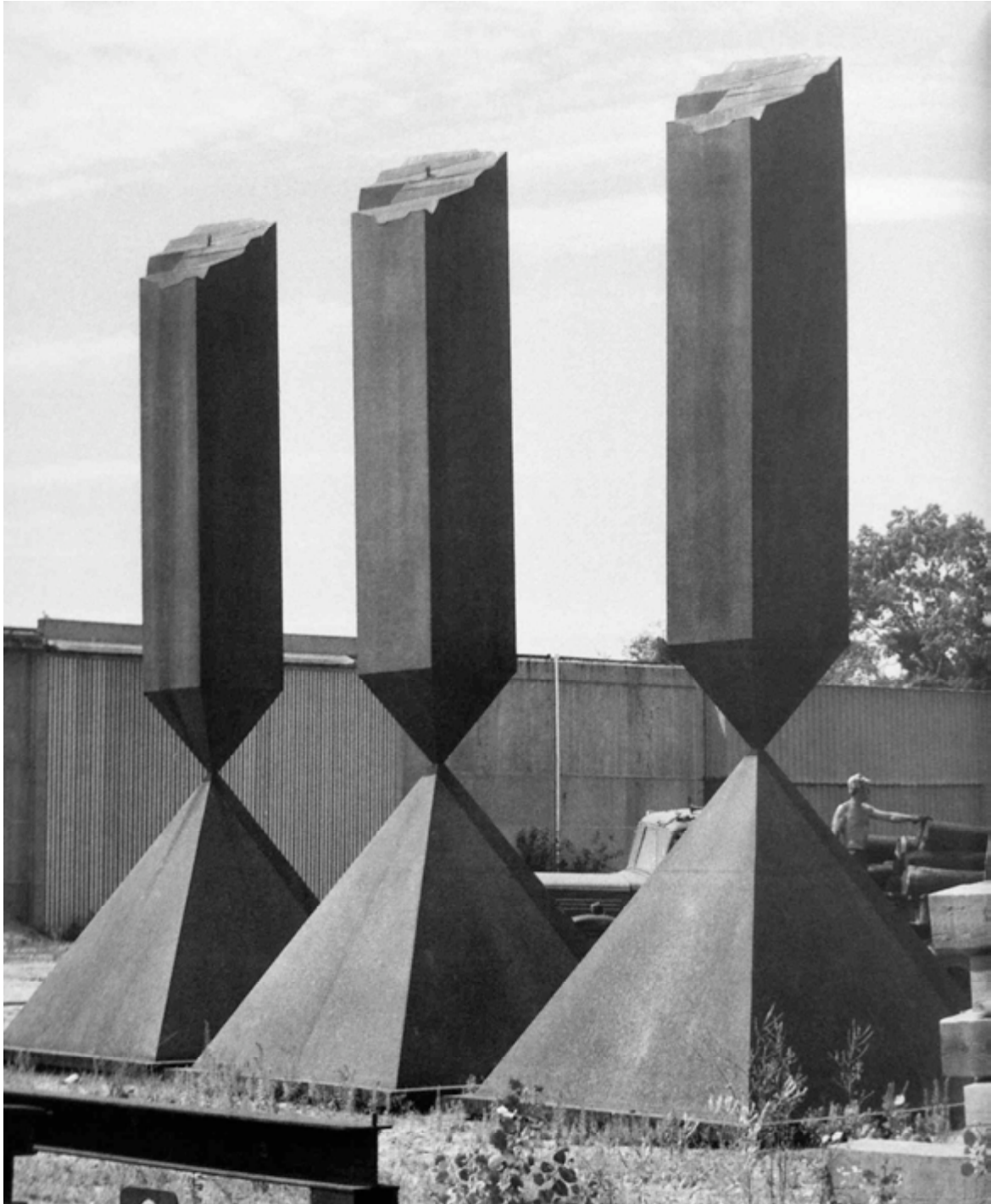
Collection The Museum of Modern Art, New York
(deux autres exemplaires, fabriqués (un en 1967, un en 1969)
par Lippincott, Inc. North Haven, Connecticut
Collections The Rothko Chapel, Houston (Texas) ;
et The University of Washington, Seattle (Washington)



Inauguration de l'exposition *Sculpture in Environment* : vue de *The Broken Obelisk*, installé sur la Plaza du Seagram Building (Park Avenue), New York, 1967



Maquettes pour *The Broken Obelisk*, non datées (milieu des années 1960)
Photographie prise par Robert Murray dans l'appartement de Barnett Newman, 685 West
End Avenue, New York



Trois exemplaires de *The Broken Obelisk*
dans la cour de Lippincott, Inc., North Haven (Connecticut), 1969-70



**Installation de *The Broken Obelisk*,
pour l'exposition *Sculpture Downtown*, Detroit, 1969**



**Installation de *The Broken Obelisk*,
pour l'exposition *Sculpture Downtown*, Detroit, 1969**

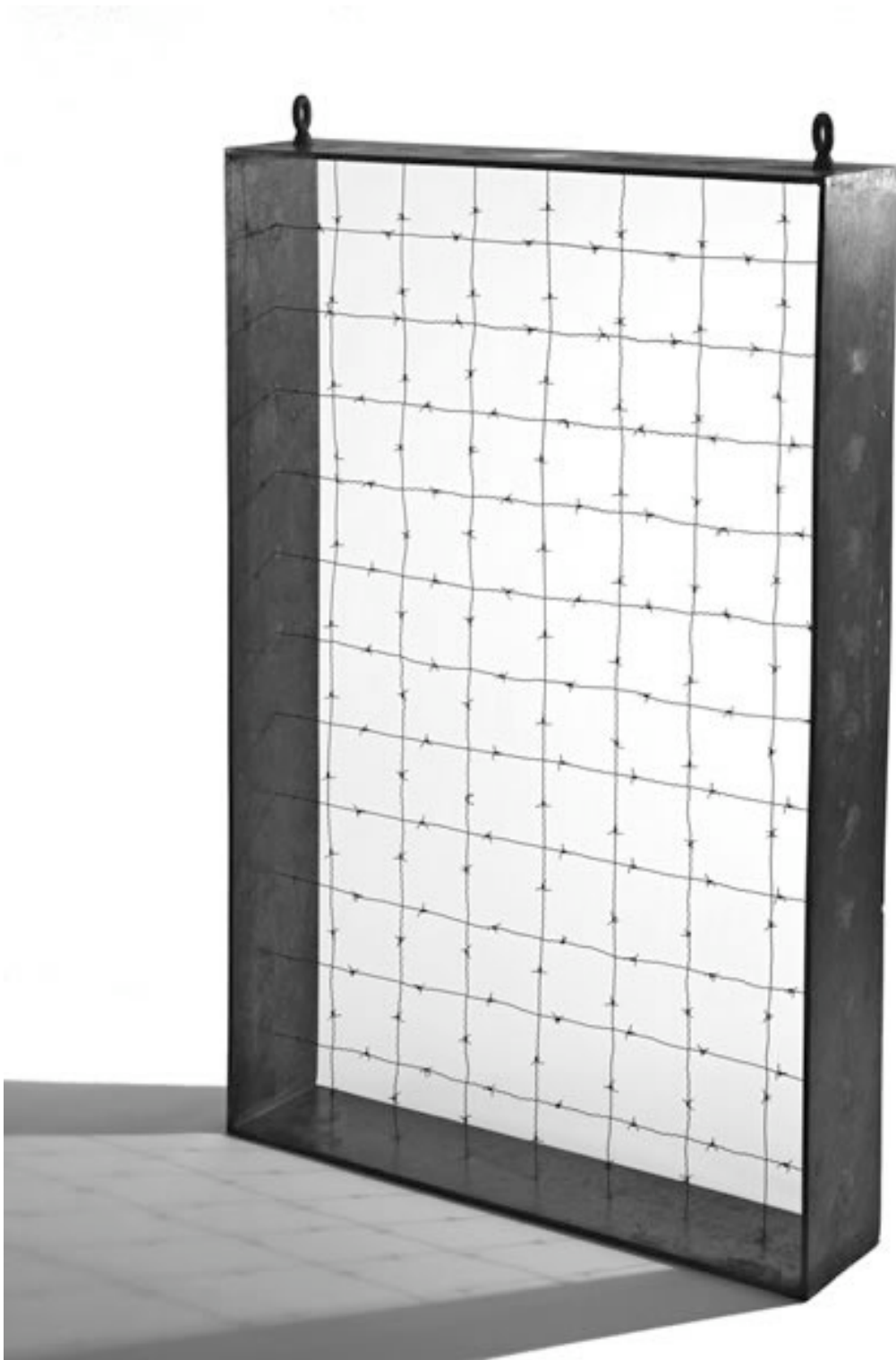


Donald Lippincott, Barnett Newman et Robert Murray (de gauche à droite), devant *The Broken Obelisk*

L'image montre la finesse de la liaison entre les deux parties de la sculpture



***The Broken Obelisk*, détail de la signature de l'artiste et du poinçon du fabricant**



Lace Curtain for Mayor Daley, 1968

acier Cor-Ten, fil de fer barbelé galvanisé, peinture à l'émail ; 177,8 x 121,9 x 25,4 cm.
Collection The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois), Don d'Annalee Newman

Oldenburg, Claes
1929, Stockholm (Suède)
vit et travaille à New York City



The Street, 1960

environnement fait de figures, signes et objets divers ; toile de sac, carton, papier, peinture ;
dimensions variables

Collections Museum Ludwig, Cologne



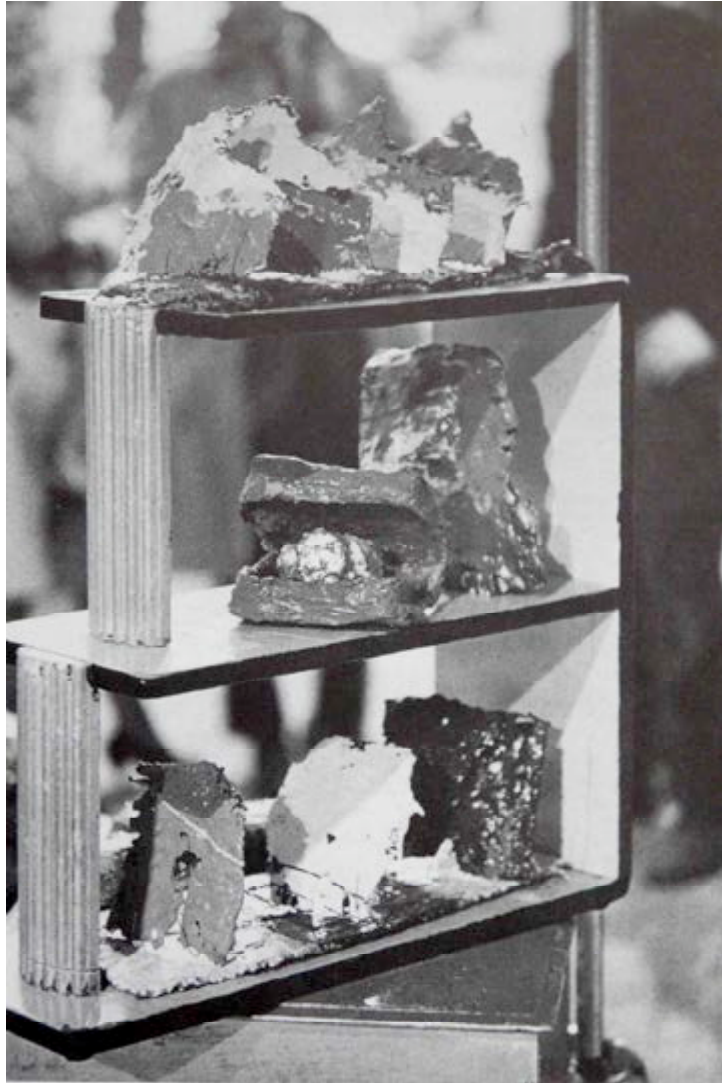
***The Store*, du 1^{er} au 31 décembre 1961,
Ray-Gun Manufacturing Co., 107 East and 2nd Street, New York
(deux vues : Claes Oldenburg dans sa « boutique » ; et vitrine)**



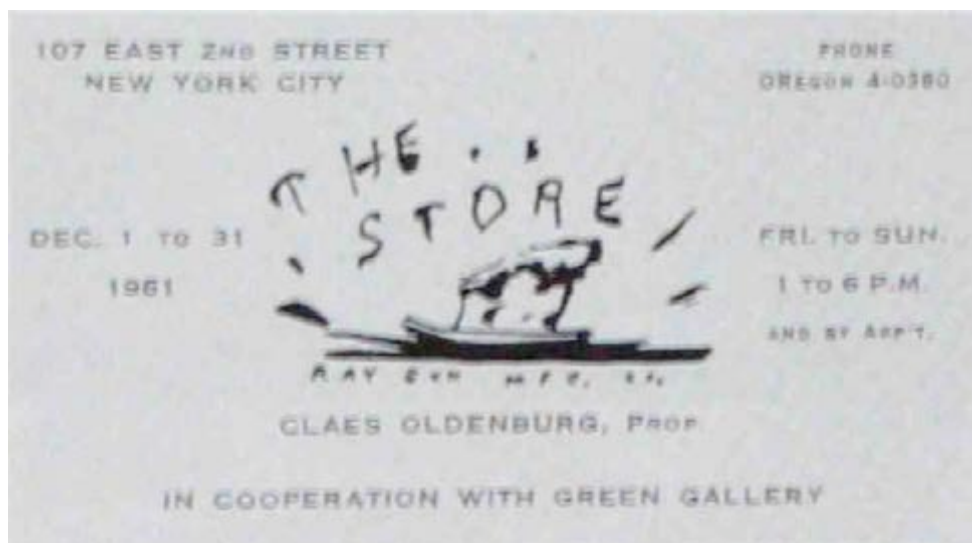
The Store, du 1^{er} au 31 décembre 1961,
Ray-Gun Manufacturing Co., 107 East and 2nd Street, New York
Vue de la vitrine depuis l'extérieur



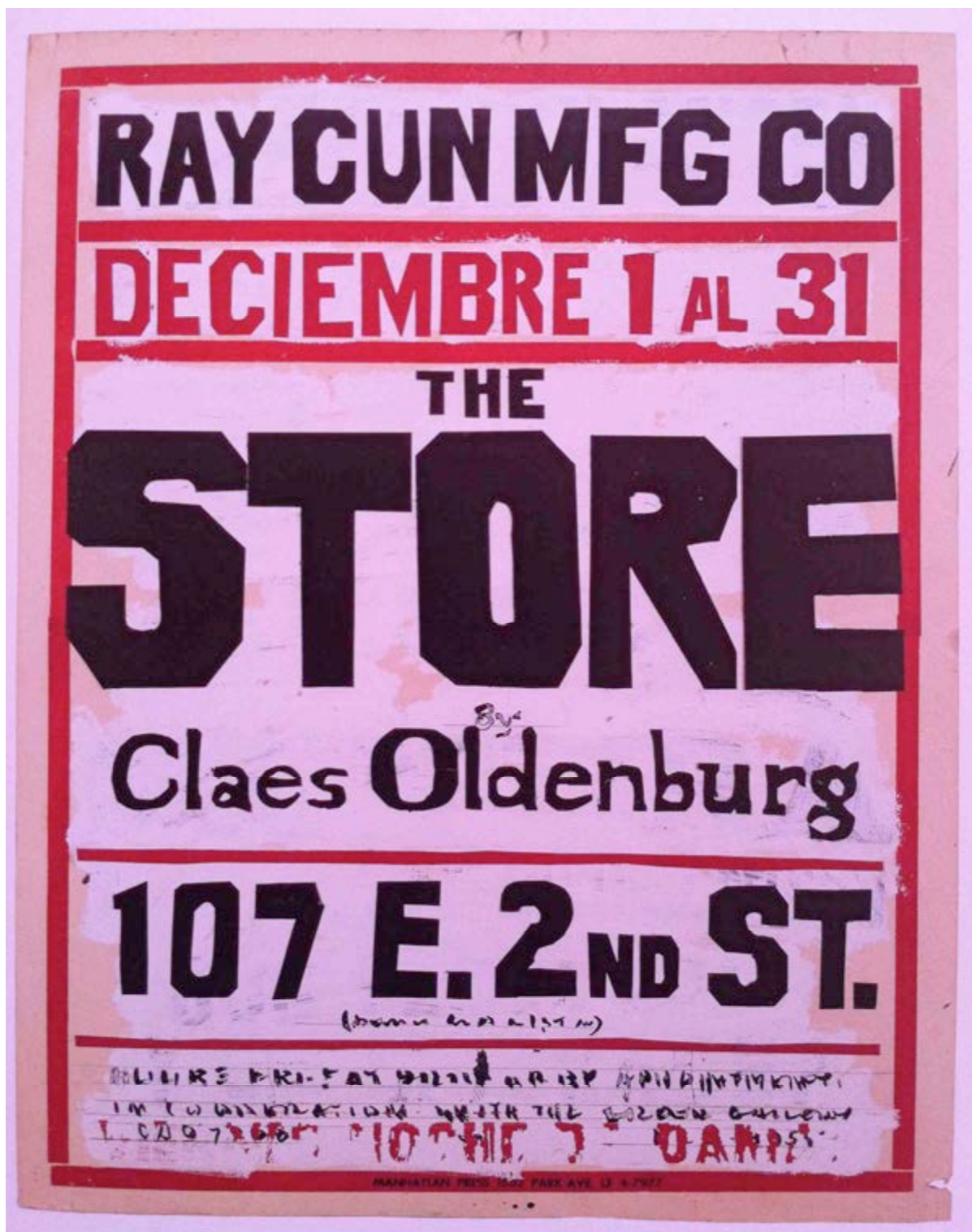
The Store, du 1^{er} au 31 décembre 1961,
Ray-Gun Manufacturing Co., 107 East and 2nd Street, New York
Vue d'ensemble de l'installation



***The Store*, du 1^{er} au 31 décembre 1961,
Ray-Gun Manufacturing Co., 107 East and 2nd Street, New York
détail de l'installation**



***The Store*, du 1^{er} au 31 décembre 1961,
Ray-Gun Manufacturing Co., 107 East and 2nd Street, New York
Carton d'invitation**



The Store, Study for a Poster, 1961

Aquarelle et collage sur affiche de cinéma ; 70,5 x 55,3 cm.
Collection Claes Oldenburg & Coosje vanBruggen, New York



***Pink Cap* 1961**

calicot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail
Collection Musée National d'Art Moderne, Paris



***White Shirt and Blue Tie* (autre titre : *Big White Shirt with Blue Tie*), 1961**

calicot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 120 x 80 x 30 cm.
Collection Museum Ludwig, Cologne



Jacket and Shirt Fragment, 1961
caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail
Collection Musée National d'Art Moderne, Paris



Auto Tire with Fragment of Price, 1961
caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail
Collection Musée National d'Art Moderne, Paris



Red Tights with Fragment 9, 1961

calicot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail
Collection The Museum of Modern Art, New York



Wrist Watch on Blue, 1961

caliquot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail
Collection Musée National d'Art Moderne, Paris



Cash Register, 1961

calicot enduit de plâtre sur armature de grillage, peinture à l'émail ; 70,5 x 71,8 x 97,2 cm.
Collection particulière



Floor Cake (Giant Piece of Cake), 1962

toile et peinture au latex, peinture synthétique polymère et peinture-laque,
rembourrage de carton ; 148 x 290 x 148 cm.

Collection The Museum of Modern Art, New York



Floor Cone (Giant Ice-Cream Cone), 1962

toile et peinture au latex, peinture synthétique polymère et peinture-laque, rembourrage de
mousse ; 136,5 x 345 x 142 cm.

Collection The Museum of Modern Art, New York



Giant Blue Men's Pants, 1962

cintre : peinture acrylique sur bois, crochet métallique ; pantalon et ceinture : toile rembourrée de mousse, peinture ; 157,5 x 71 x 20,3 cm.

Collection particulière



Claes Oldenburg en tenue de travail, occupé à peindre au pinceau l'un des énormes coussins qui composent le *Floor Burger (Giant Burger)*, Green Gallery, New York, 1962

Photographie : Robert R. McElroy



***The Store*, vue de l'exposition, Green Gallery, New York, 1962**



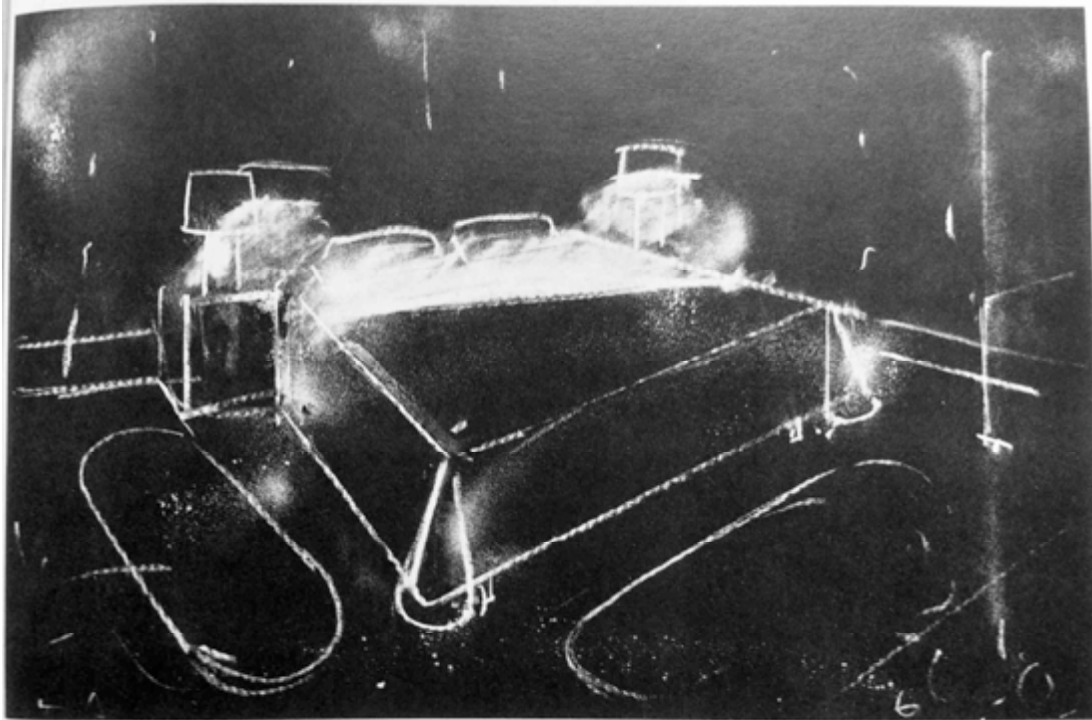
The Bedroom Ensemble, 1963 (replica 3/3, 1995)

bois, vinyle, métal, fausse fourrure, mousseline, Dacron, mousse de polyuréthane, peinture-laque ; dimensions totales 304,8 x 518,2 x 640,1 cm.

Collection The Whitney Museum of American Art, New York

État et localisation de l'original de 1963 inconnus. Il existe un autre exemplaire de l'œuvre, intitulé *Bedroom Ensemble Replica* et numéroté 2/ 3, réalisé en 1969

Collection Museum Für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main, Allemagne



Study of Bed with Bedtables – Bedroom Ensemble, 1963
craie blanche et peinture aérosol sur papier ; 67,3 x 104,1 cm.
Collection Dr. Hubert Peeters Van Hoorenbeeck, Bruges (Belgique)

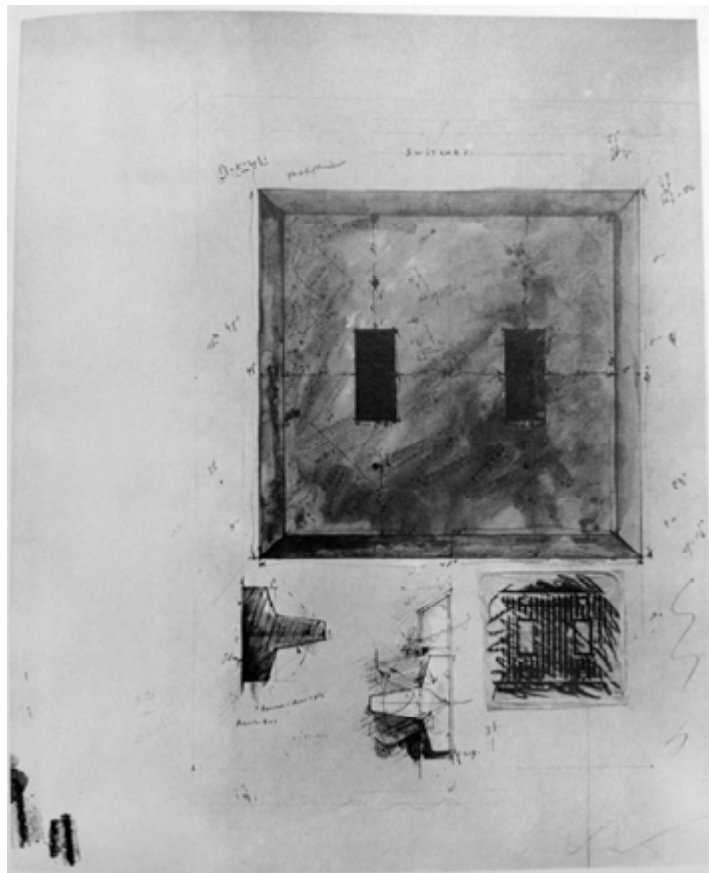


Leopard Chair, 1963
vinyle, bois, mousse de polyuréthane, métal ; 83,8 x 177,8 x 94 cm.
Collection National Gallery of Australia, Canberra



Light Switches, London, 1966

Crayon et aquarelle sur papier, 24,1 x 17,8 cm.
Collection The Artist, New York



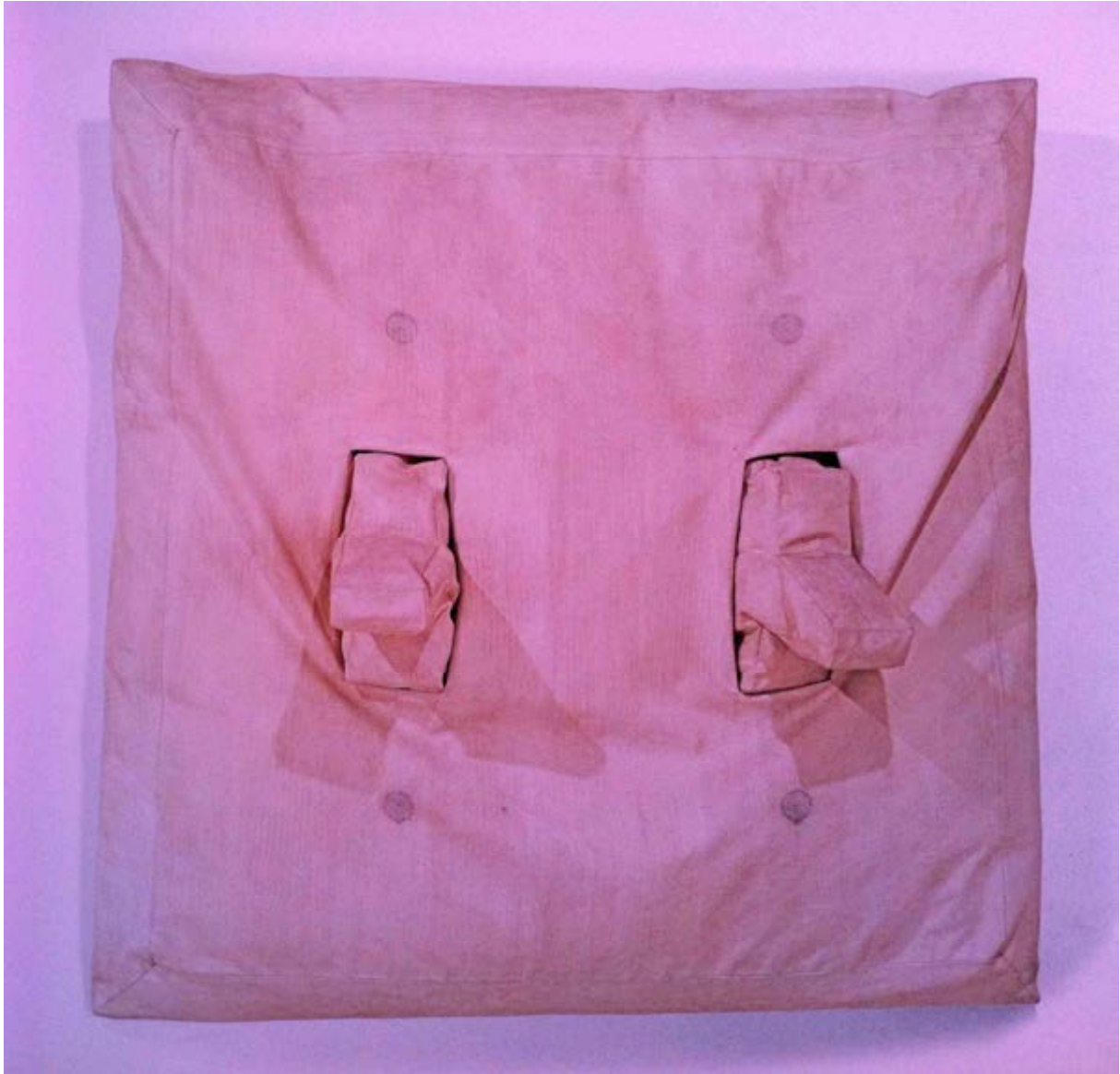
Plan for a Sculpture in the Form of Wall Switches, 1964

encre et aquarelle sur papier ; 72,7 x 59,4 cm.
Collection The Whitney Museum of American Art, New York



Model – Stripped Wall Switch, 1964

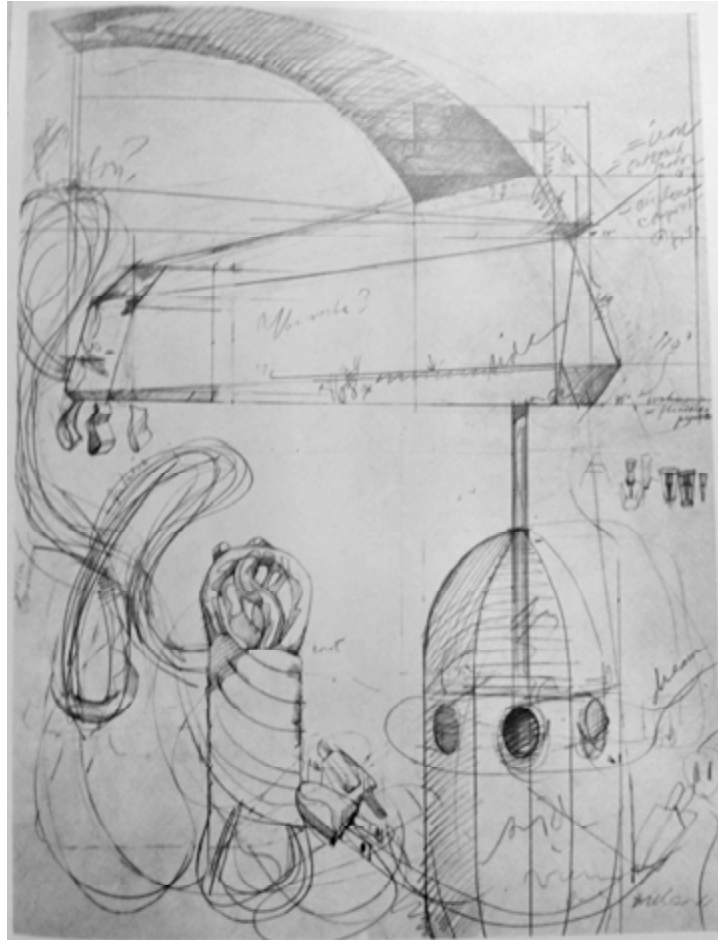
carton, ruban adhésif, crayon, peinture aérosol, gomme-laque ; 91,4 x 75,9 x 25,4 cm.
Collection particulière



Soft Light Switches – « Ghost Version » II, 1964-71
toile remplie de kapok, gesso et crayon ; 119,4 x 119,4 x 30,5 cm.
Collection Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, New York



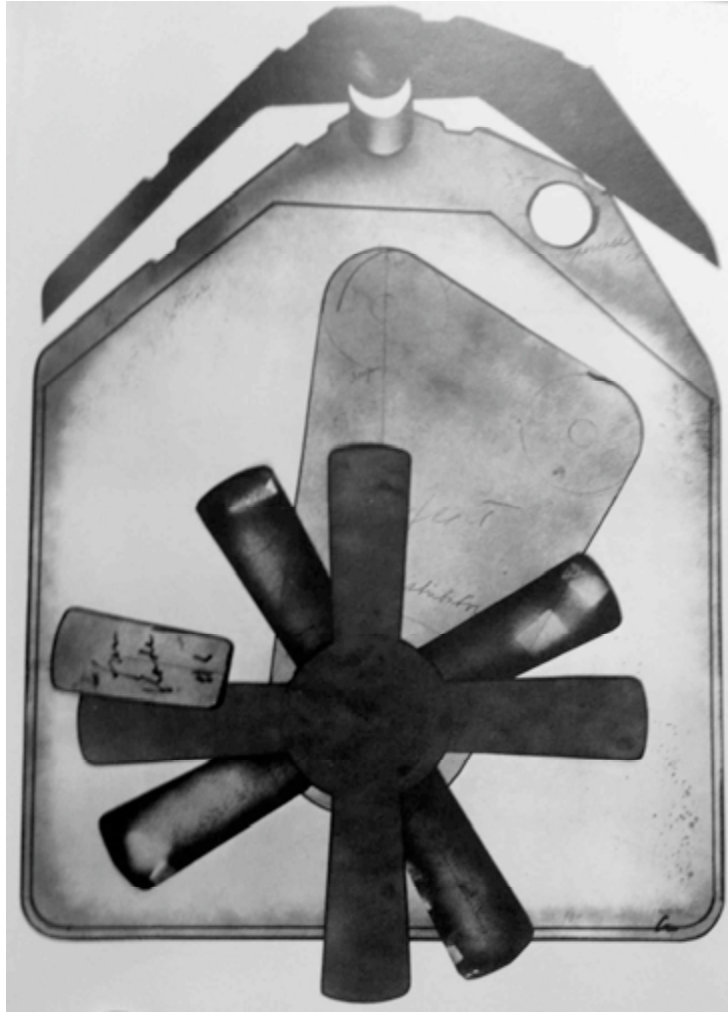
Light Switches – Hard Version, Repliqua (Brown), 1964-69
bois, peinture au latex ; 121,3 x 121,3 x 29,9 cm.
Collection Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, New York



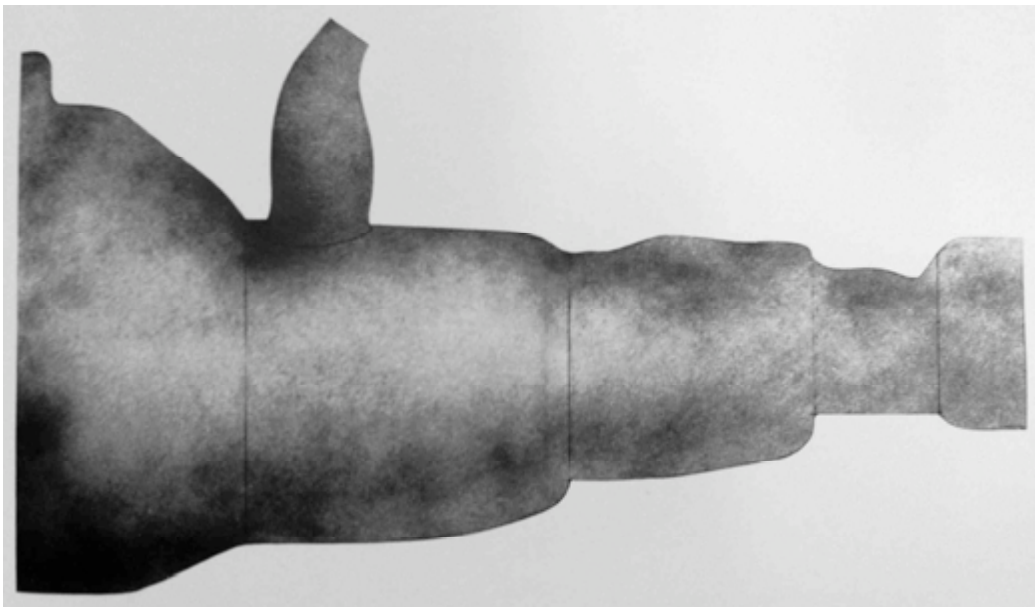
Study for a Dormeyer Mixer, 1965
 crayon sur papier ; 76,2 x 56,3 cm.
 Collection Elmily S. Rauh, St. Louis, Missouri



Model, Motor Section – Giant Soft Fan, 1967
 polystyrène expansé, carton, bois, ficelle, ruban adhésif, clous, épingles, agrafes, peinture
 aérosol et latex, pastel, crayon, gomme-laque ; 61 x 86,4 x 30,5 cm.
 Collection particulière



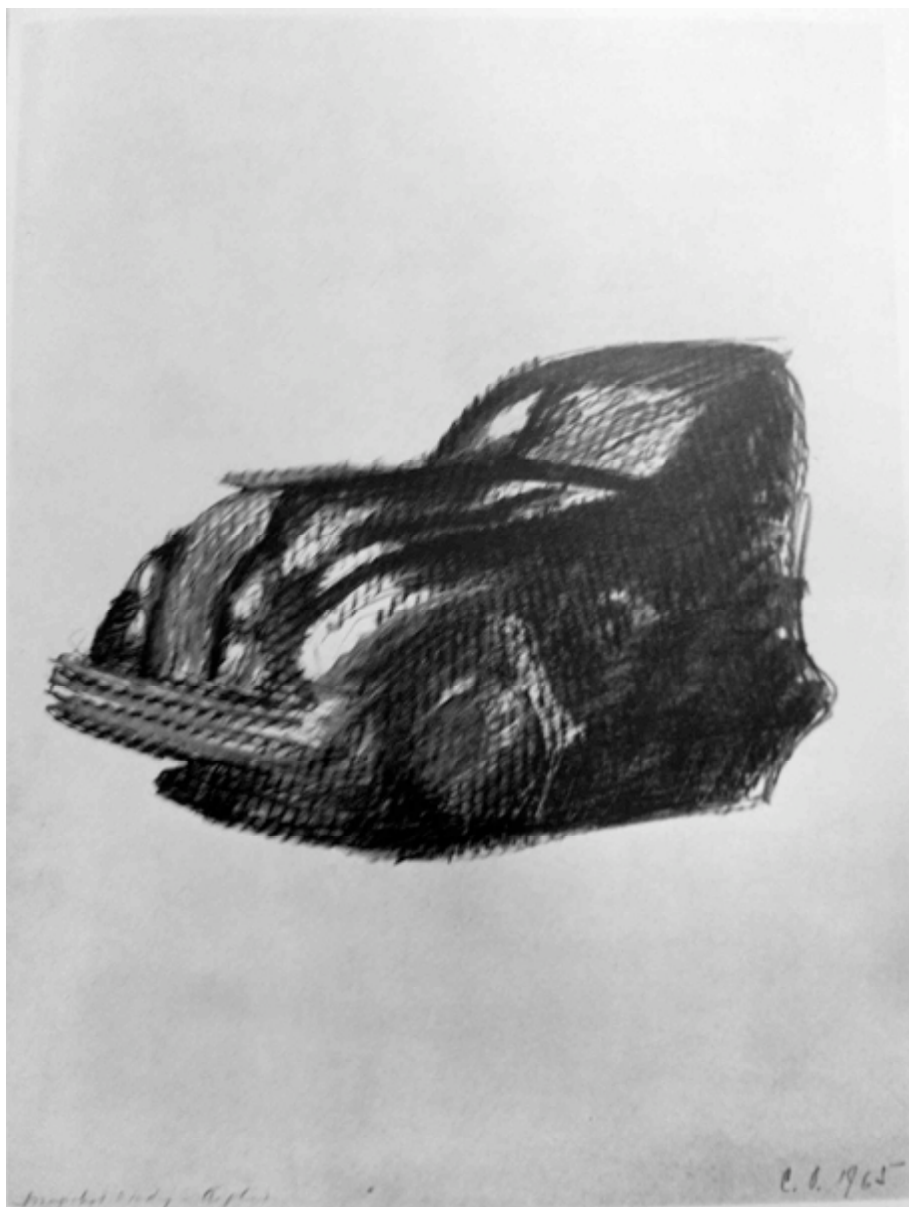
Patterns Used in the Sewing of the Soft Radiator, Fan and Fanbelt – the Airflow, 1966
dessin découpé, stylo-feutre, peinture-émail aérosol sur papier ; 101,6 x 66 cm.
Collection The Artist, New York



Pattern Used in the Sewing of the Soft Transmission Box- the Airflow, 1966
dessin découpé, crayon, peinture-émail aérosol sur papier ; 64,8 x 101,6 cm.
Collection The Artist, New York



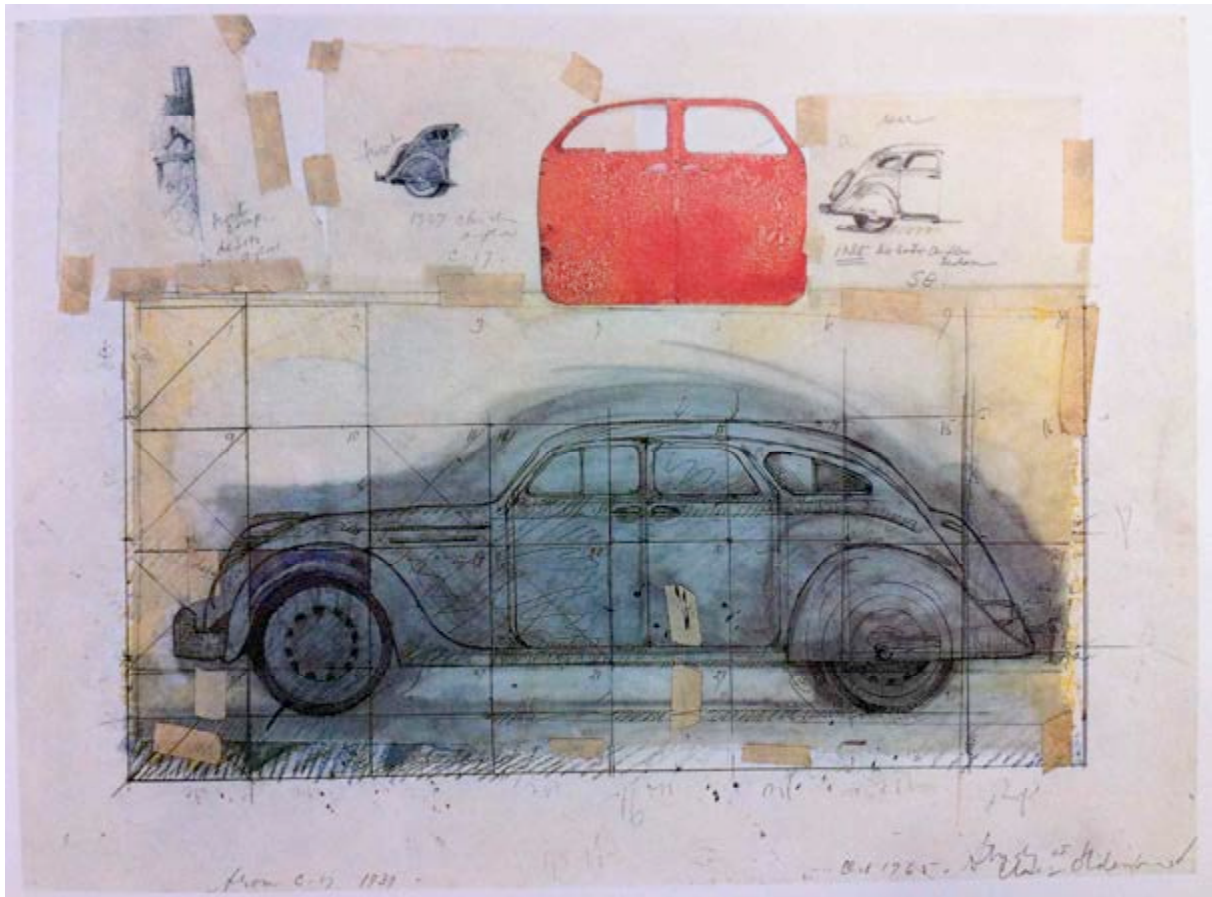
Soft Engine Parts #2 (Filter and Horns), Airflow, Scale 5, 1965
Toile rembourrée de kapok, peinture aérosol, bois ; 78,7 x 22,9 cm.
Collection particulière



Sketch of the Airflow, from a Snapshot (Front End), 1965

Crayon sur papier ; 76,2 x 55,9 cm.

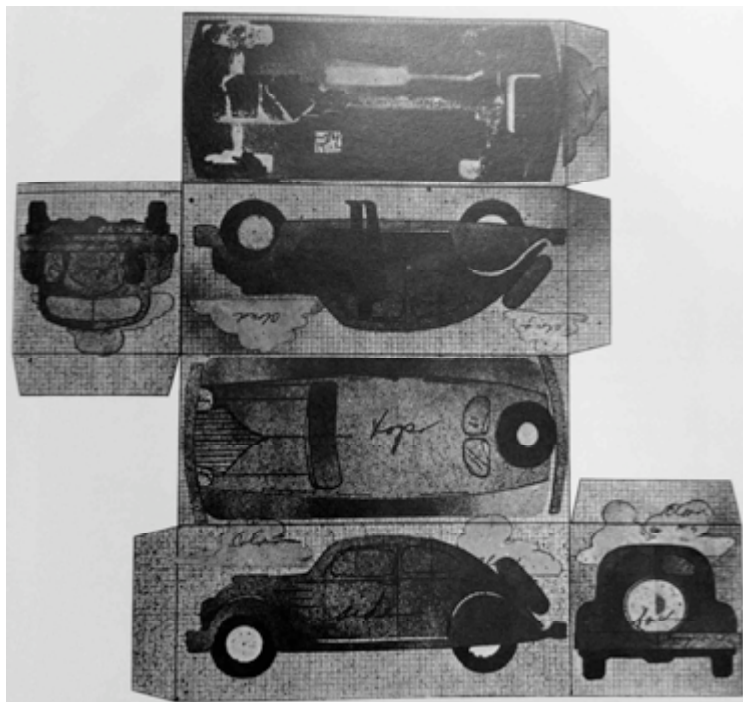
Collection John and Kimiko Powers, Aspen, Colorado



Profile Study of the Airflow, 1965

Collage, crayon et aquarelle sur papier ; 55,9 x 75,5 cm.

Collection Harry N. Abrams Family, New York

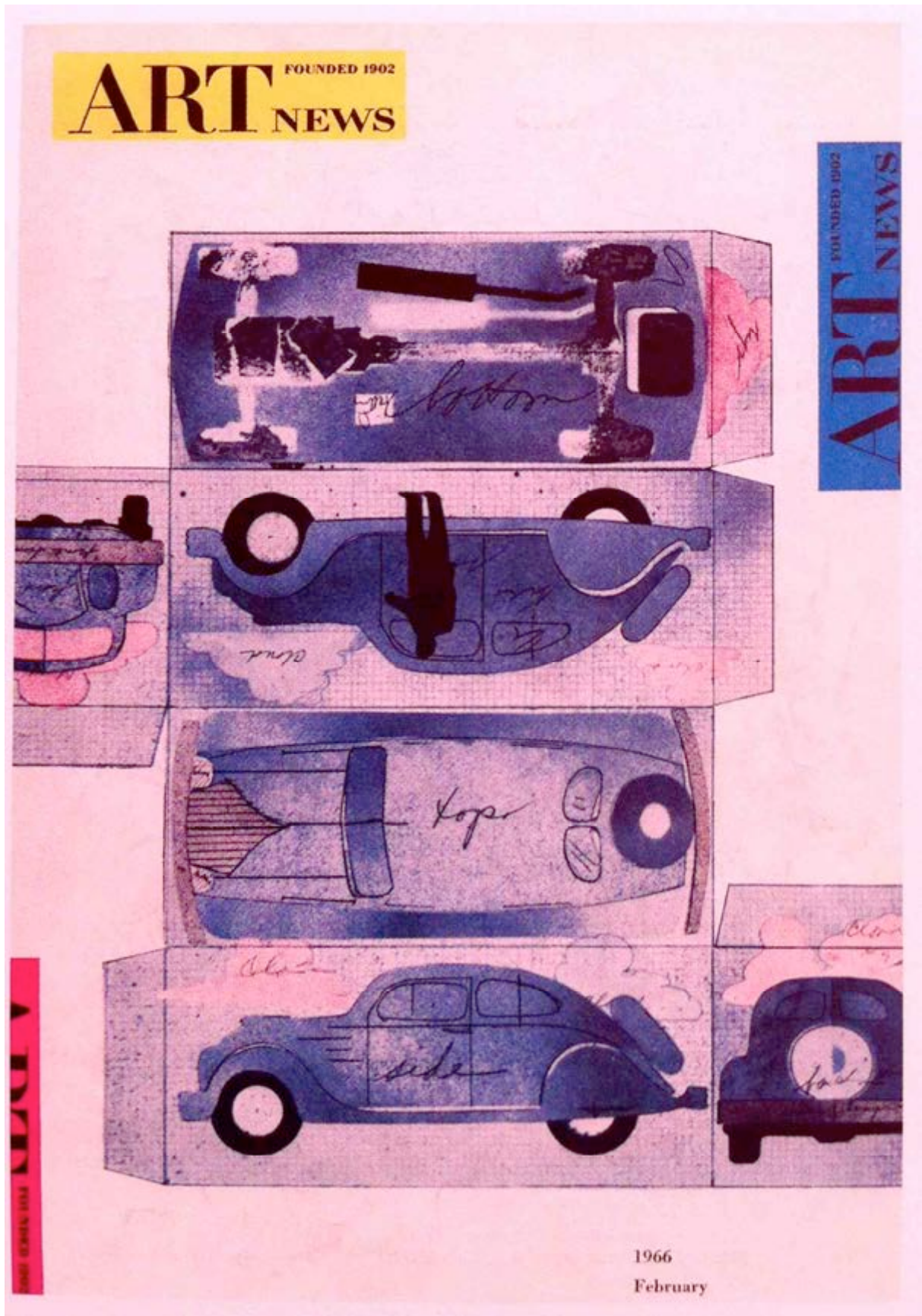


The Airflow – Top and Bottom, Front, Back, Side, with Silhouette of the Inventor, 1965

(original de l'illustration de couverture pour *Art News*) ;

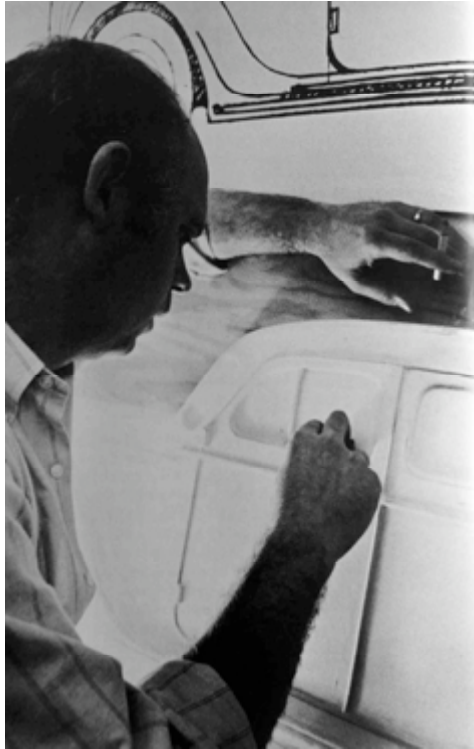
collage, feutre et peinture aérosol sur papier ; 44,5 x 45,1 cm.

Collection : The 180 Beacon Collection of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

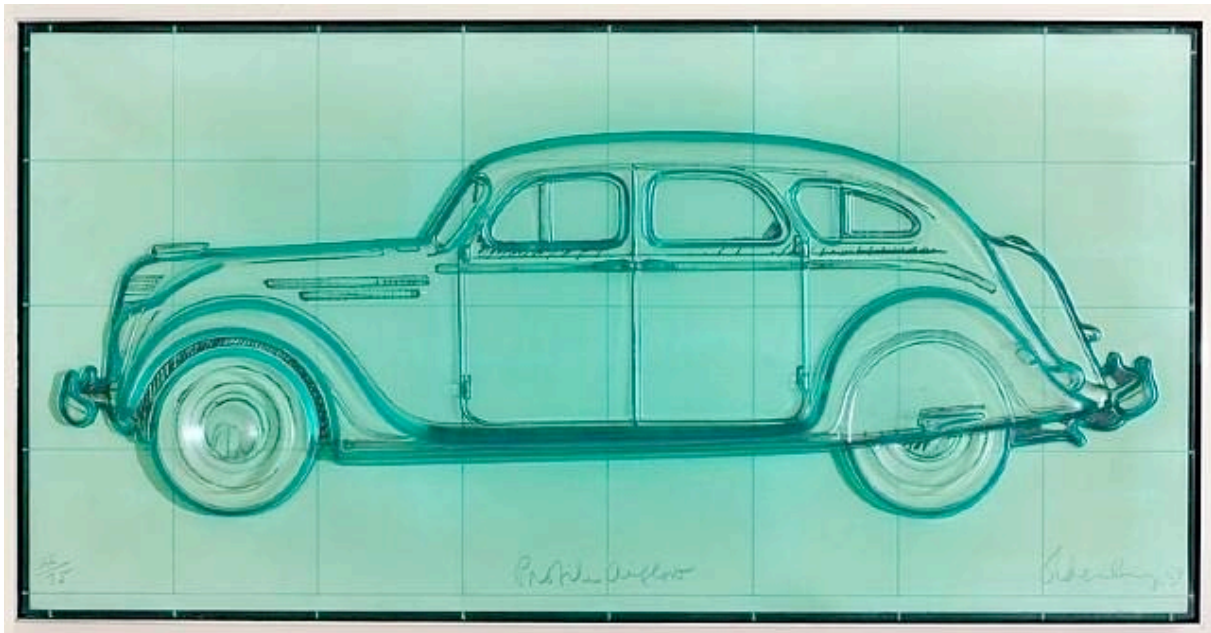


Airflow Box, 1966

publiée comme première page de couverture de la revue *Art News*, New York, février 1966

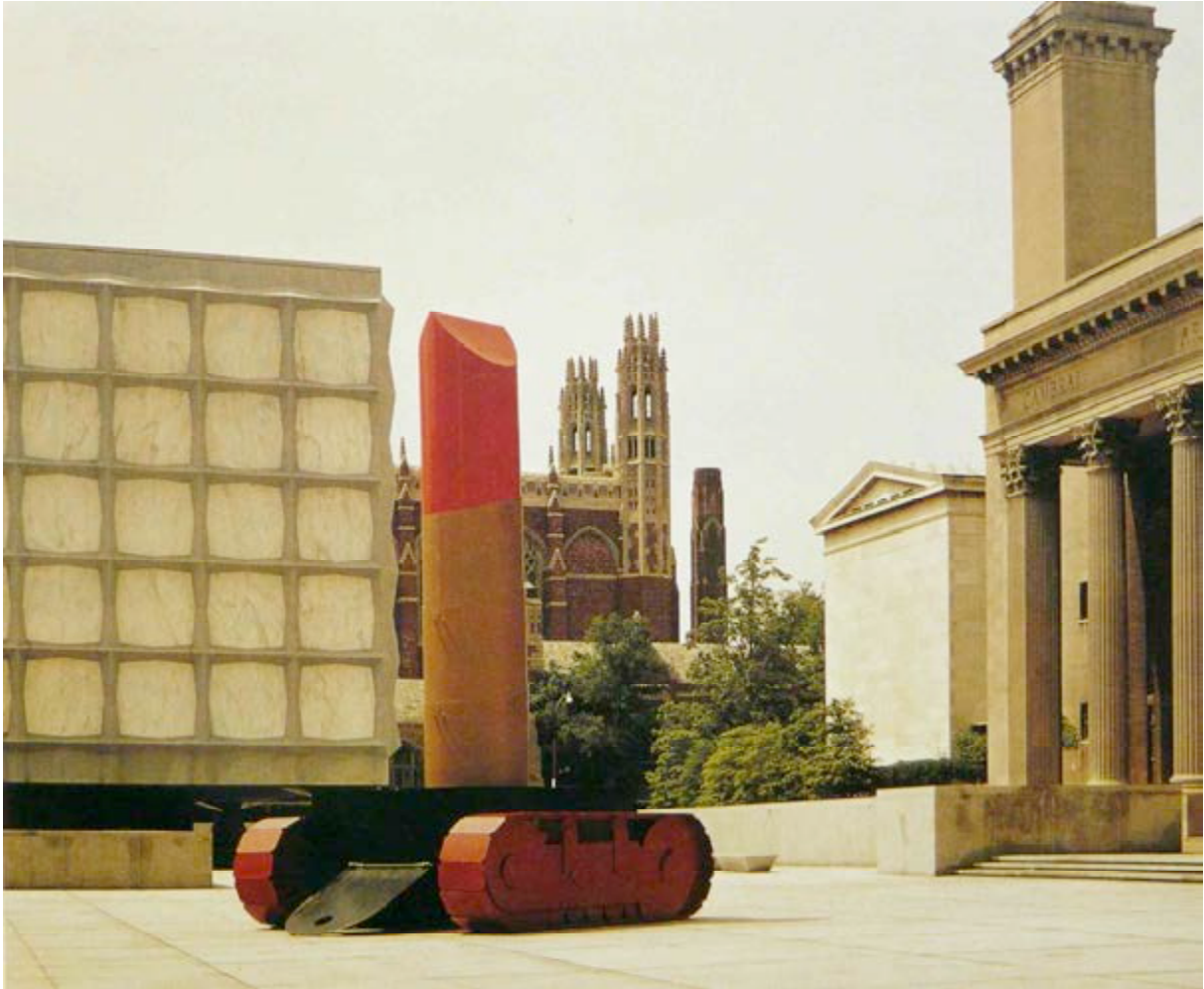


Oldenburg travaillant au ponçage d'une maquette en bois pour *Profile Airflow*, dans les ateliers de Gemini G.E.L., 1968



***Profile Airflow*, 1969**

feuille de plastique polyuréthane vert translucide moulée, lithographie en deux couleurs sur papier spécial Arjomari, châssis en bois, cadre en aluminium ; 85,1 x 166,4 cm. ; collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Richard Wilke) éditions de 75 exemplaires



Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks, 1969

Acier Cor-Ten, aluminium, enduits de résine et peints à l'émail polyuréthane ;
7,16 x 7,58 x 3,33 m.

Collection Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut



Monument for Yale University : Giant Traveling and Telescoping Lipstick with Changeable Parts in Three Stages of Extension – Presentation Model, 1969

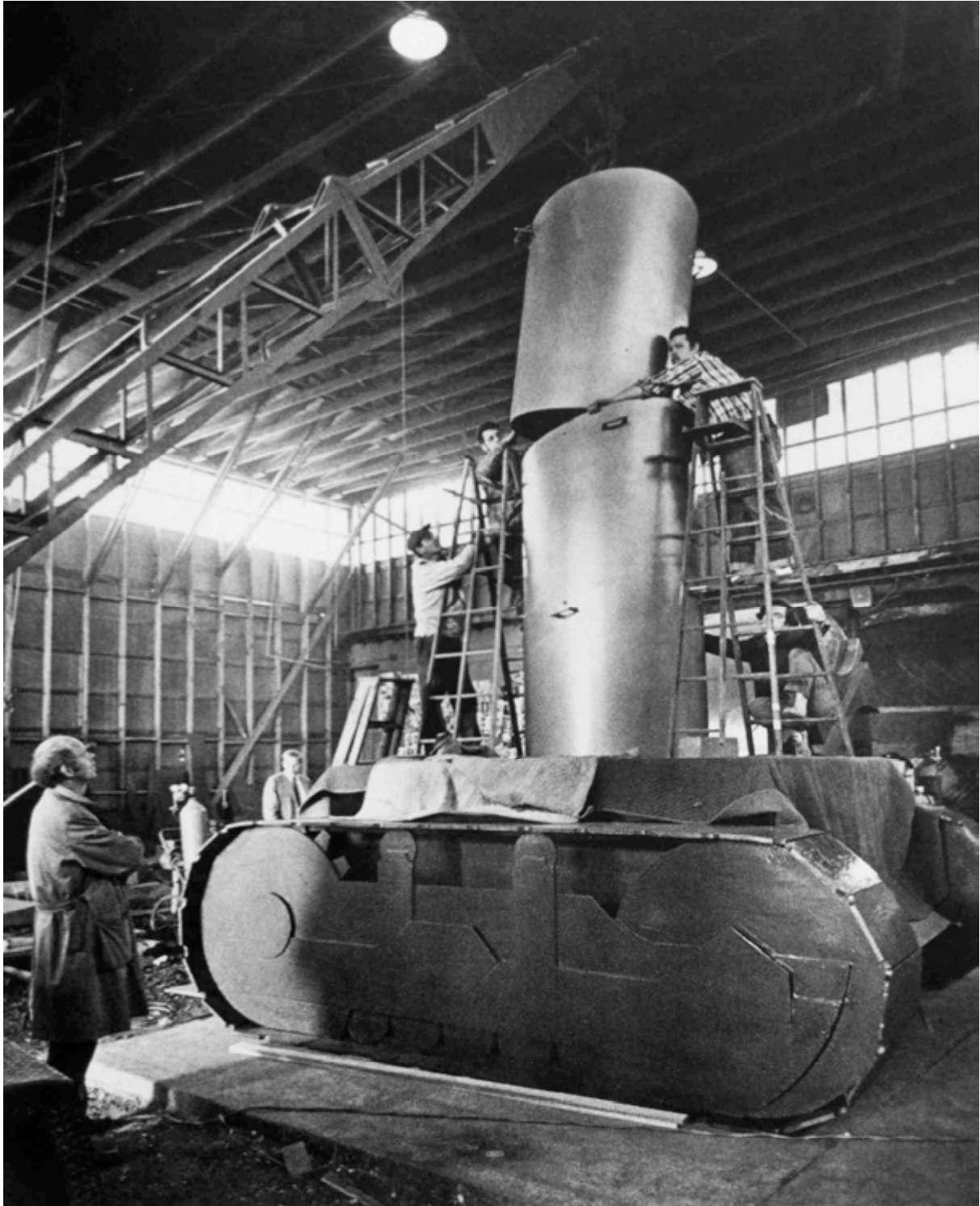
Carton, toile, assemblés, peints à l'aérosol, et vernis ; hauteur maximum : 59,7 cm.
Collection Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, New York



Claes Oldenburg posant à côté de *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969
La photographie montre la première version de l'œuvre, avec le « bâton de rouge à lèvres » en vinyl souple et gonflable. En raison de problèmes mécaniques, ce dernier a dû être rapidement remplacé par une version rigide en fibre de verre.



Claes Oldenburg avec les maquettes et les dessins de *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, dans les ateliers de Lippincott, Inc., North Haven (Conn.), 1969



Claes Oldenburg supervisant l'assemblage de *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* dans les ateliers de Lippincott, Inc., North Haven (Conn.), 1969



Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks, 1969-74

Acier Cor-Ten, aluminium, recouvert de résine et peint à l'émail polyuréthane ;
7,16 x 7,58 x 3,33 m.

vue de l'œuvre sur son nouvel emplacement, Morse College,
Collection Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut



Proposed Colossal Monument for Grand Army Plaza, NYC – Baked Potato, 1965

crayon et aquarelle sur papier ; 45,7 x 54 cm.

Collection Mr. & Mrs. Ira Licht, New York



Double-Nose/ Purse/ Punshing Ball/ Ashtray, 1970

cuir, bronze, bois ; 27,6 x 52,7 x 21,3 cm. ;

collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders) édition de 75 exemplaires



Giant Ice Bag – Scale A, 1970

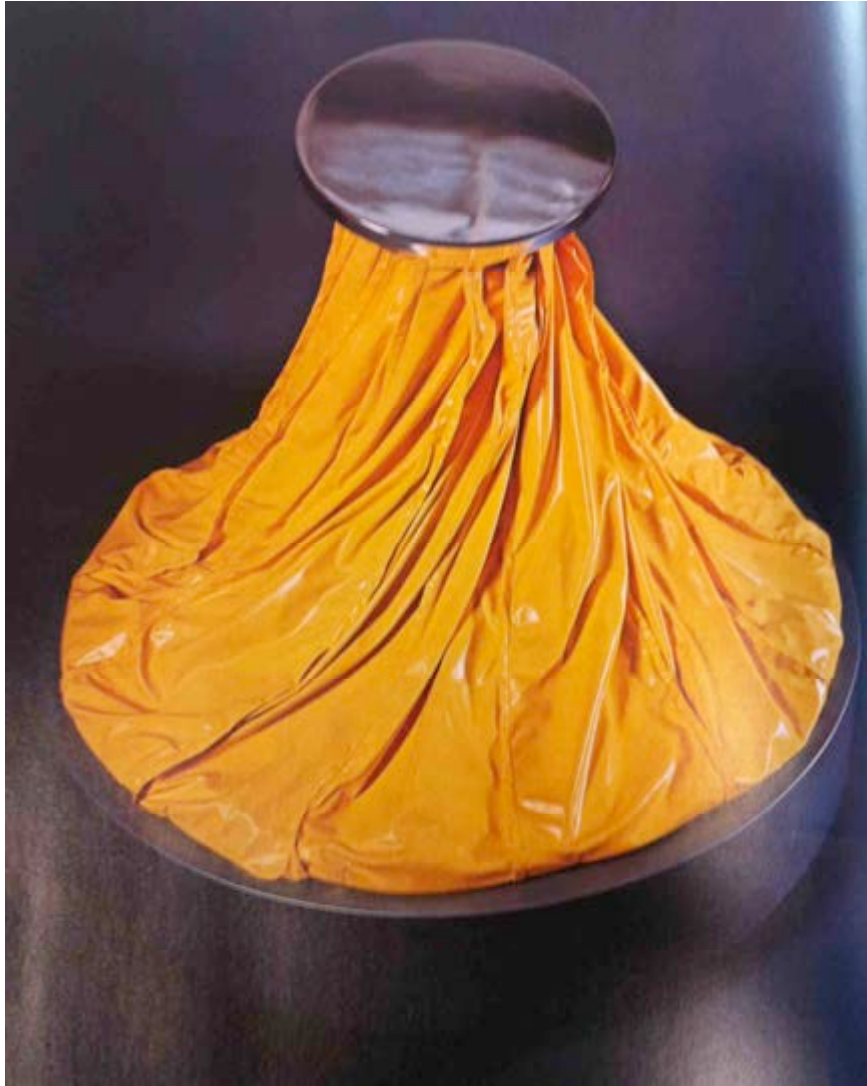
sculpture cinétique programmée ; polyvinyle rouge, bois laqué, mouvements hydrauliques et mécaniques ; diamètre 548,6 cm., hauteur maximum 487,7 cm.

collaborateurs : Kenneth Tyler, Krofft Enterprises

Sculpture originale créée pour l'exposition *Art and Technology*, Pavillon des Etats-Unis, 1970

World's Fair, Osaka, Japon. Exemplaire unique

Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris



Ice Bag – Scale B, 1971

sculpture cinétique programmée ; nylon jaune, fibre de verre, mécanisme ;
diamètre 122 cm., hauteur maximum 101,6 cm. ;
collaborateurs : Kenneth Tyler, Jeff Sanders, Lou Faibish, Frank Doose
édition de 25 exemplaires



Sort of a Commercial for an Ice Bag, 1970

film couleur 16 mm., sonore). Produit par Gemini G.E.L. Metteur en scène : Michel Hugo ;
directeur de la photographie : Eric Saarinen ; monteur : John Hoffman ; son : Howard
Chesley. Edition illimitée

Cédric LOIRE

L'ART DE (NE PAS) FABRIQUER : ÉVOLUTION DES MODES DE
CONCEPTION ET DE PRODUCTION DE LA SCULPTURE, À L'ÈRE DE
L'OBJET PRODUIT EN MASSE, ENTRE LE MILIEU DES ANNÉES 1950 ET LE
DÉBUT DES ANNÉES 1970 AUX ÉTATS-UNIS

Résumé

L'analyse de la réception critique des nouvelles formes d'art apparaissant dès la fin des années 1950 et se développant au cours des années 1960, en particulier dans le champ de la sculpture et des œuvres en trois dimensions, constitue le socle de notre réflexion. Celle-ci vise à mettre en lumière les profondes évolutions que connaissent les processus de conception et de production des œuvres en trois dimensions, chez des artistes que la réception critique « à chaud » puis l'histoire de l'art ont séparés en fonction de critères stylistiques : néo-dada, pop, minimal... L'observation de ces déplacements de la pratique, intégrant des matériaux et des modes de production industriels (ou résistant à ces derniers) offre une autre approche des enjeux de l'art de cette période, qui voit s'éloigner la figure archétypale et héroïque du sculpteur moderniste incarnée par David Smith, et s'élaborer la figure nouvelle de l'artiste « post-studio ». Parallèlement, apparaissent de nouveaux soutiens, institutionnels, financiers et surtout techniques, pour les artistes produisant des œuvres en trois dimensions et déléguant tout ou partie de la fabrication à des sociétés industrielles. Un nouveau type d'entreprise voit le jour, spécialisé dans la fabrication d'œuvres en trois dimensions et de sculptures monumentales. Au début des années 1970, les nouveaux modes de fabrication expérimentés durant la décennie précédente sont parfaitement intégrés à l'économie générale de l'art. En proposer une forme d'archéologie afin d'en comprendre les motivations initiales vise à mieux penser les enjeux actuels des pratiques artistiques ayant recours à la fabrication déléguée.

Mots-clés : art américain ; sculpture ; Neo-Dada ; Pop Art ; Minimal Art ; modernisme ; réception critique ; fabrication ; industrie ; délégation de la fabrication ; artiste « post-studio »

Résumé en anglais

The analysis of the critical reception of the new forms of art appearing from the end of the 1950s and developing during the 1960s, especially in the field of sculpture and tridimensional works, constitutes the foundation of our thought. It aims at bringing to light the profound shifts in the conception and production processes of the works in three dimensions, made by artists separated by the critical reception then the art history according to stylistic criteria : Neo-Dada, Pop, Minimal, and so on. To observe these displacements of the art practice, integrating industrial materials and means of production (or resisting them) offers another approach of the art stakes in this period, which sees the archetypal and heroic figure of the modernist sculptor (embodied by David Smith) fading, and elaborating the new figure of the post-studio artist. At the same time, new supports (institutional, financial and especially technical) appear for the artists producing works in three dimensions and delegating all or any of the manufacturing to industrial companies. A new type of company, specialized in the manufacturing of works in three dimensions and monumental sculptures, is born. In the early 1970s, the new means of manufacturing experienced during the previous decade are perfectly integrated into the general economy of art. To propose a kind of archeology of these means in order to understand the initial motivations aims at a better thinking of the current stakes in the artistic practices turning to delegated manufacturing processes.

Key-words : American art ; sculpture ; Neo-Dada ; Pop Art ; Minimal Art ; modernism ; critical reception ; making process ; industry ; delegation of manufacturing ; post-studio artist