

A.D.E.A.

Cours d'histoire de l'Art
2^{ème} semestre 2006 / 2007

Le Minimalisme

Minimal Art (Minimalisme)

Employé pour la première fois en 1965 par R. Wollheim dans un article de Arts Magazine (à propos de Duchamp, Reinhardt et du Pop Art) le terme sera retenu pour qualifier des œuvres créées depuis 1962 en réaction contre la prééminence de l'expressionnisme abstrait. Mais avec le recul, on peut aussi considérer le minimalisme comme le continuateur de ce dernier, et comme une descendance ultime de la tradition moderniste. En effet, le minimalisme peut être relié à des œuvres de la première moitié du siècle : Tatlin, Rodtchenko et particulièrement Brancusi : l'idée de l'infini suggérée chez lui par la répétition modulaire a impressionné et transformé la sensibilité des années soixante. L'adjectif "minimal" signale la réduction de la forme à une stéréométrie simple et peu expressive - pas de gestualité, ni de sujet, mais la recherche d'une facture impersonnelle. Pour les artistes minimalistes, la lecture réductionniste de l'art de Newman a été décisive : la peinture est à concevoir comme totalité autoréférentielle. Le spectateur est soumis à l'emprise de la surface comme champ de couleur et comme forme. C'est ce qui se manifeste notamment dans les toiles de R. Mangold, R. Ryman et B. Marden. Dès 1958, Frank Stella donne une interprétation nouvelle de cette forme picturale perçue comme forme signifiante avec ses Stripe Paintings. Des solutions plus radicales et plus littérales sont apportées en 1961-1962 par des artistes plus jeunes, qui abandonnent la peinture. Ainsi, R. Morris crée des parallélépipèdes en contreplaqué, peints en gris, qui ne communiquent d'autre information que leur présence pure et forcent le spectateur à faire l'expérience d'un acte de perception. Don Judd se concentre sur la recherche d'une objectivité absolue en élaborant des boîtes ouvertes ou fermées, dans des matériaux de plus en plus froids. Impressionné par la structure répétitive des tableaux de Stella, Carl Andre produit des pièces fondées sur l'addition d'éléments identiques. Sol LeWitt multiplie des modules de base, carrés ou cubes, qui n'ont de signification que comme unité conceptuelle. Dan Flavin invente une nouvelle dialectique de la forme et de la couleur en travaillant avec des tubes de néon plaqués contre le mur. En insistant sur les propriétés de ses matériaux et sur le processus qui détermine l'œuvre, Richard Serra se démarque un peu de l'orthodoxie du mouvement. Production sérielle, matériaux usinés, recours à des formes

géométriques primaires, dominant ainsi l'art minimal. L'œuvre se définit comme structure, système (théories du langage et structuralisme ont largement alimenté le mouvement). Par contre, l'aspect phénoménologique - l'expérience de l'acte de perception avec sa dimension temporelle -, bien que revendiqué par les artistes, ne semble pas toujours évident. Ces œuvres d'un style puritain et strict, d'où tout contenu est congédié, privilégient l'ordre et excluent l'indétermination humaine au profit de la programmation. La critique a volontiers pris ce mouvement comme point de repère, baptisant "post-minimal" tout ce qui le suivit, et omettant ainsi l'influence, pourtant déterminante, de l'arte povera ou d'un Beuys sur le développement de l'art ultérieur. On peut y voir la marque de ces "décennies d'autorité impériale incontestée" qui qualifient, selon R. Morris, "les beaux jours de l'art abstrait américain des années cinquante-soixante".

Robert Mangold (1937, North Tonawanda, New York)

Peintre minimaliste américain. Dans les années soixante, après avoir étudié à Yale, Mangold contribue au minimalisme ("Systemic Painting") en réalisant, d'abord sous l'influence de Barnett Newman, de grandes peintures largement monochromes, souvent divisées par quelques lignes simples, sur des supports de formes variées (forme géométrique ou section de forme), parfois simplement appuyés contre le mur. Les œuvres de Mangold ont ainsi une certaine dimension sculpturale et architecturale, mais restent picturales en ce que l'accent est mis sur la surface et sa limite.

Robert Ryman (1930, Nashville, Tennessee)

Peintre américain. Ryman commence à travailler au milieu des années cinquante, développant une œuvre centrée sur la question : "Qu'est-ce que la peinture ?" Le refus de la représentation, l'extrême autonomisation du tableau, l'exploration des possibilités spécifiques du médium, l'inscrivent dans la continuité de l'axe réflexif de la modernité : la peinture réfléchit sur elle-même et se prend pour sujet. Expérimentateur inlassable, Ryman montre que ses choix réduits (blanc et format carré) sont inépuisablement féconds, en variant son support (coton, lin, cuivre, acier, carton) et la facture de son blanc (brillant ou mat, chaud ou froid, transparent ou opaque, appliqué en glacis ou en pleine pâte, en une ou plusieurs couches). Bien que chaque décision résulte d'une délibération, cette peinture n'est ni purement analytique ni, malgré les déclarations de l'artiste, la simple application d'un programme. Parfois classé dans le Minimal Art ou l'art conceptuel, Ryman montre en fait, tout en tenant le discours moderniste (celui de Greenberg), qu'il y a un seuil de réflexivité au-delà duquel la peinture bascule : les œuvres apparaissent alors, dans leur "peu à voir", totalement énigmatiques.

Brice Marden (1938, Bronxville, New York)

Peintre américain. Associé à tort au Minimal Art, Brice Marden ne souscrit pas à l'utopie d'un art absolument objectif d'où serait congédiée toute expression. Peindre signifie pour lui exploiter ce "rectangle... incroyablement intense" (la toile) dans un "état hautement subjectif". Ses tableaux sont des combinaisons de panneaux rectangulaires, d'abord verticaux, puis horizontaux, enfin réunis en polyptyques, dont

la composition n'est ni simple ni symétrique. La couleur n'est pas purement optique : mate et inséparable d'une texture veloutée (Marden peint à la cire ou à l'encaustique) qui développe le " toucher de l'œil", elle produit une véritable aventure chromatique et rend ce "son sourd" que recherchait Gauguin par ses tons rompus et l'étrangeté de ses accords. Les titres évocateurs des œuvres (Moroccan Painting, 1974, Annunciation, 1978) font souvent allusion à l'histoire de la peinture. Pour Marden, il existe en effet "une identité de la peinture et de la religion dans le mystère, et (une) identité de la peinture à elle-même à travers les siècles".

Frank Stella (1936, Malden, Massachusetts)

Artiste américain. Il est un des premiers à avoir été entièrement formé, plastiquement et théoriquement, à la pratique de l'art abstrait. Il dissocie progressivement la relation entre abstraction et expressionnisme qui fondait l'expressionnisme abstrait et isole les éléments de la peinture - châssis, toile, couleur, format - pour les réordonner sur un mode opératoire. Avec ses Stripe Paintings, il délaisse la couleur pour une "non-couleur" (en fait un mélange de blanc et de noir) et dès le début des années soixante, il réalise vingt-trois Black Paintings, qui s'affirment comme la première manifestation du Minimal Art. Dans ces toiles noires, le réseau linéaire (lignes en réserve) peut être parallèle aux bords de la toile, inscrit en oblique ou constitué par une association de ces deux dispositifs, et les bandes de peinture ont toujours la même largeur (celle du pinceau) ; elles conservent cependant la trace du geste, si élémentaire soit-il. À partir de 1962, les Shaped Canvas développent certains aspects de ces travaux : la ligne définit des angles droits, qui se répercutent jusqu'aux bords de la toile - sans que l'on puisse décider si c'est le dessin qui se déduit de la découpe du châssis ou l'inverse. En 1965-1966, les Irregular Polygons, qui introduisent polychromie et asymétrie, cassent la rigueur du système : au lieu de continuer dans la voie d'une démarche radicale au terme de laquelle la peinture risque de disparaître par ascèse, Stella choisit de relancer sa propre activité picturale. À partir de 1974, il recourt à toutes les couleurs disponibles - fluorescentes, métalliques - et en explore les combinaisons possibles, et les jeux d'illusions qu'elles déterminent. Travaillant par séries dont chacune explicite certaines possibilités de montages formels et chromatiques, c'est en 1976 qu'il aborde ses peintures en relief, de plus en plus exubérantes et baroques, qui excèdent le plan par addition de formes découpées en carton, tôle, bronze, fixées sur de robustes structures métalliques. Il se préoccupe alors d'une peinture décorative "qui soit réellement viable en termes clairement abstraits. Décorative dans le sens où l'entendait Matisse", mais également totalement maîtrisée. Alors que chaque Relief Painting semble improvisée, elle résulte d'un travail menant d'une esquisse à une maquette puis à une réalisation en atelier, tandis que la couleur elle-même, dont la gestualité peut sembler échapper à toute programmation, est en fait définie comme "un produit manufacturé" - au même titre que l'aluminium plié, les grillages ou les paillettes que Stella utilise également. Ces constructions baroques proposent de surcroît un va-et-vient constant entre des références picturales (Matisse, Léger, Malevitch, Pollock) et une culture "populaire" - couleurs fluo des juke-box et des graffitis, bandes contrastées et pointillés du Pop, éléments volontairement kitsch intégrés dans une recherche de formes. Si leurs dimensions importantes semblent les destiner en priorité aux vastes halls de banques ou d'immeubles commerciaux, Stella y confirme son attachement à une abstraction capable de toutes les métamorphoses, y compris les plus inattendues, pour mieux déployer ses séductions.

Robert Morris (1931, Kansas City)

Artiste américain. Protagoniste du Minimal Art, Morris s'y singularise par son parcours : au lieu d'affirmer une image de marque, son œuvre se développe par mutations, obéissant cependant en permanence au projet de dépasser l'esthétique cubiste pour aboutir à une situation "plus ouverte". C'est la pratique de la danse qui lui suggère initialement sa réflexion sur l'œuvre comme processus : Card File (1962) empile ainsi les descriptions précises de toutes les étapes d'élaboration d'une œuvre. Dès 1961, il crée ses "formes unitaires" en contreplaqué : piliers et autres polyèdres simples, réguliers ou non, et commence à les peindre en gris - couleur neutre qui permet "que l'intérêt se concentre au maximum sur ces décisions essentielles, relatives aux qualités physiques, qui donnent forme aux sculptures". Immédiatement perçus comme un tout, ces volumes amènent le spectateur à analyser son propre acte de perception. Dès 1967, à côté des volumes durs, Morris commence à utiliser des panneaux de feutre dans lesquels il pratique des incisions et qui, accrochés au mur, laissent leur forme s'affaisser au sol. L'importance attachée à la perception de la "Gestalt" comme "tout indivisible et indissociable", et à l'organisation de l'espace perçu, le conduit à chercher un champ élargi "behind objects" (derrière les objets). Allant de l'espace scénique à celui du paysage, il produit des œuvres de Land Art, admettant qu'un espace dénué de toute marque architecturale "fournit des termes différents avec lesquels travailler", mais il explore aussi la performance, le film, la photographie. Avec Observatory (conçu en 1970, réalisé en 1977 sur les barrières de polders hollandais), il cherche une expression de l'espace qui ne soit ni sculpturale ni architecturale. Au cours de la deuxième moitié des années soixante-dix, suivant en cela Stella, le travail de Morris prend un tour ouvertement "décoratif", qui fait référence à l'art baroque du Bernin et se développe sur un mode semi-narratif autour du thème de la déchéance et de la mort.

Carl Andre (1935, Quincy)

Sculpteur minimaliste américain. Son intérêt pour Brancusi et l'exemplaire rigueur de Stella dont il partage l'atelier l'amènent dès 1958-1959 à concevoir la sculpture sans socle ni intervention sur le matériau. Celui-ci conservera désormais son intégrité et sera utilisé sans façonnage, tel que l'industrie le produit (brique, billots de bois et blocs standards de béton synthétique, plaques de métal). Les Elements Series (1960) introduisent la combinaison d'éléments identiques, simplement superposés ou juxtaposés, dont le développement dans le rapport direct à l'espace d'exposition va tendre à définir la sculpture en tant que lieu. Ainsi, à partir de 1966, les Floor Pieces posent à même le sol (dont elles deviennent partie intégrante, jusqu'à disparaître du champ visuel du spectateur) des plaques métalliques réunies en quadrilatères de très faible épaisseur mais de forte densité. Elles apportent le concept fondamental d'horizontalité, antithétique de la forme sculpturale traditionnellement érigée. Leur situation engendre un nouveau rapport au corps, comme d'ailleurs l'ensemble des œuvres de l'artiste dont les éléments restent toujours manipulables par l'homme. Carl Andre utilise un processus répétitif et explicite, dans une relation claire à l'espace environnant. Son approche directe du matériau donne le pas à l'appréhension phénoménologique sur toute autre considération formelle, psychologique ou symbolique. Elle contient néanmoins une dimension spirituelle que l'on sous-estime trop souvent.

Fils d'un menuisier des chantiers navals, Carl André est formé dans les écoles publiques de sa ville natale de Quincy (Massachusetts) et à la Phillips Academy à Andover (Massachusetts) (1951-1953) où il étudie l'art sous la direction de Patrick Morgan et devient l'ami du cinéaste Hollis Frampton et du photographe Michael Chapman. Après s'être brièvement inscrit au Kenyon College de Gambier (Ohio), il travaille pour la Boston Gear Works et économise suffisamment d'argent pour effectuer un voyage en France et en Angleterre (1954) durant lequel il découvre les mégalithes de Stonehenge, qui exerceront une influence majeure sur son travail. Il effectue son service militaire dans les services de renseignement en Caroline du Nord (1955-1956) puis s'installe à New York en 1957 où il travaille dans une maison d'édition et fait la connaissance du peintre Frank Stella auprès de qui il étudie la peinture.

Il abandonne progressivement la peinture pour s'orienter vers la sculpture, développant des sculptures sur bois influencées par Brancusi et par les peintures noires de Frank Stella, puis des assemblages de blocs de bois brut. Parallèlement (1960-1964), il travaille comme mécanicien et conducteur pour la Pennsylvania Railroad dans le New Jersey. En 1965, il participe avec Robert Morris, Donald Judd et Larry Bell à l'exposition « Shape and Structures » organisée par Henry Geldzahler à la Galerie Tibor de Nagy à New York. Quelques mois plus tard il réalise sa première exposition personnelle où il expose des assemblages de poutres horizontales en styroforme (matière plastique industrielle).

Dans les années 1970, l'artiste réalise de nombreuses grandes installations comme Blocks and Stones pour le Center for the Visual Arts de Portland (Oregon) (1973). En 1972, La Tate Gallery de Londres fait l'acquisition de son Equivalent VIII (1966), communément appelé The Bricks (Les Briques), qui consistent en 120 briques réfractaires arrangées en rectangle, qui eut un succès de scandale international. Il

réalise de plus en plus d'œuvres en extérieur, comme Stone Field Sculpture (Hartford, 1977).

En 1970, il bénéficie d'une exposition personnelle au musée Guggenheim de New York et, depuis lors, il expose régulièrement, soit seul soit en groupe, dans les principaux musées, galeries et centres d'art en Amérique et en Europe, parmi lesquels on peut citer le Laguna Gloria Art Museum à Austin (Texas) en 1978, le Stedelijk Van Abbemuseum à Eindhoven (Pays-Bas) en 1987, le Museum of Modern Art d'Oxford (Royaume Uni) en 1996 et le Musée Cantini de Marseille (France) en 1997.

André compose également de la poésie concrète, disposant les mots sur la page comme s'il s'agissait de dessins. Ce travail a été présenté en Amérique et en Europe, et dont une importante collection a été rassemblée par le Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Carl André installe quatre concepts majeurs dans l'ensemble de son œuvre :

- > la platitude ;
- > la sculpture comme lieu ;
- > la composition modulaire ;
- > l'emploi de matériaux bruts.

La caractéristique la plus marquante du travail de Carl André est la mise à bas de la caractéristique fondamentale de la sculpture, la verticalité. La sculpture cesse d'être une forme autonome, elle concentre et retient l'énergie qui la constitue donc l'espace devient l'élément essentiel. La sculpture devient lieu : lieu en soi et dans le lieu qui la contient.

Carl André vit et travaille à New York. Il est représenté par la Galerie Paula Cooper de New York.

Donald Judd (1928, Exelsior Springs, Missouri - 1994, New York)

Artiste minimaliste et théoricien américain. Au début des années soixante, il commence à réaliser des objets en trois dimensions. En 1965, il forge dans un article important la notion d'"objet spécifique" qui rend caduques les catégories de peinture et de sculpture. L'objet minimal ou "spécifique" résulte d'une recherche d'objectivité et de positivité absolues. Judd le conçoit comme unité fondamentale de surface, de forme et de couleur, que sa forme spécifique sert à individualiser afin que les facultés perceptives soient stimulées. Il élabore des volumes simples - souvent des boîtes, ouvertes ou fermées - en bois et en métal, peints de couleurs vives. Ces boîtes sont agencées en séries horizontales ou verticales, à intervalles réguliers, ou en progressions programmées. À partir de 1965, il les fait réaliser par des entreprises industrielles. Pour lui, ces "objets spécifiques" se veulent "agressifs", "forts", "puissants", et s'opposent aux effets d'expressivité ou de significations "qui véhiculent avec eux toute la structure des émotions et des valeurs de la tradition européenne".

Dan Flavin (1933, New York, 1996 New York)

Artiste américain, l'un des principaux représentants du minimalisme. Abandonnant rapidement la peinture, il commence dès 1963 à travailler exclusivement avec des tubes fluorescents et, en 1966, il prend part avec Morris, Judd et Andre à quelques expositions importantes qui lancent l'art minimal. Flavin installe ses tubes fluorescents de différentes tailles, blancs ou de couleur, aux murs, dans les coins, parfois au sol, dans des compositions simples de lignes verticales, horizontales ou diagonales. Ils constituent généralement la seule source lumineuse de l'endroit. Flavin se défend cependant de travailler sur l'environnement du spectateur, préférant établir des "situations" dotées d'une "charge", où la lumière fluorescente -qui atténue les ombres et les volumes- est utilisée pour ses qualités de vibration, d'énergie et de coloration. Flavin évoque volontiers ses œuvres - dont certaines sont symptomatiquement intitulées Hommage à Tatlin - comme des "icônes", terme dont il accepte la connotation religieuse : c'est la lumière qui "crée" ce qu'elle rend visible, et s'affirme elle-même comme "une image gazeuse légère et insistante qui, par sa brillance, échappe en quelque sorte à sa présence physique pour approcher l'invisible".

Sol LeWitt (1928, Hartford, Connecticut / avril 2007 à New York)

Artiste américain, protagoniste essentiel du Minimal Art. Il additionne des éléments de base, carrés ou cubes constituant des structures modulaires qui permettent d'appréhender leurs ensembles comme procédant d'un concept générateur, ou des œuvres sérielles à permutations qui visent à substituer l'esthétique de la quantité à celle de la qualité, jugée non pertinente dans le contexte des années soixante. Dans de telles sculptures, il s'agit non d'élaborer un espace de perception, mais de projeter dans un espace donné la notion d'organisation en tant que telle, et de décliner les possibilités de variations d'une forme. Même si certaines pièces atteignent une échelle impressionnante (grandes structures de la place Hammar skjöld, New York), l'essentiel de l'œuvre réside dans son idée, son concept. Le projet est dissocié de la réalisation, que LeWitt confie volontiers à des exécutants - principe repris dans les Wall Drawings (dessins muraux au graphite). En dépit du caractère résolument littéral et positif d'un tel travail, il existe chez LeWitt une tendance "idéaliste", dans l'affirmation, renforcée par l'emploi du blanc, de la géométrie comme forme vraie d'un ordre éternel. Ses œuvres les plus récentes, d'une géométrie moins stricte, déploient sur des paravents ou sur des murs un éventail de couleurs ordonnées où s'affirme, de façon presque paradoxale, un caractère décoratif. Un certain lyrisme s'affirme ainsi comme l'aboutissement possible du parti pris minimaliste, que LeWitt assume en prêtant la plus grande attention aux lieux d'exposition : la fresque est conçue pour en exalter les variations de lumière, de dimensions, de matières. Le travail de LeWitt, qui impliquait initialement son autorégulation autonome, établit désormais de subtiles relations avec la réalité dans laquelle il vient s'insérer.

Richard Serra (1939, San Francisco)

Sculpteur américain. Dans ses premières interventions (1967-1970), il laisse ses matériaux - caoutchouc, plomb liquide - déterminer leur forme en les projetant sur les murs de son atelier. Rapidement, Serra définit sa sculpture par l'équilibre de ses éléments, ne dépendant que de leur propre masse. À partir de 1970, il établit comme fondement de sa démarche la prise en compte, dans l'élaboration de l'œuvre, de l'environnement -naturel ou urbain, extérieur ou intérieur. Procédant sans esquisse préalable, il travaille par manipulation directe pour élaborer des pièces souvent imposantes, constituées de lourdes plaques d'acier (plusieurs tonnes), dont la mise en place peut nécessiter l'intervention d'une importante ingénierie. Chaque sculpture, composée par juxtaposition ou superposition sans qu'interviennent les habituels modes de fixation (soudure, rivets...), vient modifier qualitativement l'espace investi. Elle invite le spectateur à éprouver sa présence à la fois comme totalité et relativement aux éléments hétérogènes qui l'entourent : la vision s'accompagne nécessairement d'une déambulation autour ou à l'intérieur des œuvres, qui peut être attentive à la "force sensitive" de l'acier brut et massif, accélérée dans les plaques longues de plusieurs mètres, à l'inverse concentrée dans les blocs forgés. Lorsqu'il pratique un "dessin" à la matière noire et épaisse, Serra vise des effets semblablement physiques : il s'agit toujours pour lui de révéler la densité, opaque et comme menaçante, de la masse, même si elle est réduite à une surface.