

Communication aux critiques français, le 4 septembre 2003

J'ai découvert ces artistes, principalement des peintres, au cours de nombreuses recherches, tentée par l'esprit de la peinture construite ou structurelle, qui précédait l'art minimal.

Les artistes ne forment pas à proprement parler un « courant » ils sont réunis par l'amour des « structures » que le contemplateur et le lecteur doivent découvrir.

Cette période particulière de l'art américain peut se comprendre comme une importante charnière entre l'Expressionnisme abstrait qui dominait la fin des années 40 et la première moitié des années 50 et l'art minimal du début des années 60.

Le titre du livre « *La Nouvelle Abstraction* » a été emprunté à l'exposition organisée par le Jewish Museum de New York en mai-septembre 1963 et introduite par Ben Heller. Elle peut se définir comme une réaction aux excès gestuels de l'Expressionnisme abstrait (elle regroupait notamment Paul Brach, Raymond Parker, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Al Held, [Morris Louis](#)).

Il était question d'une « approche conceptuelle » de la peinture, d'une « réduction des moyens », d'une nouvelle maîtrise de l'acte gestuel, une aspiration à l'ordre et à la discipline, au contrôle, l'accent mis sur l'œuvre finie (le résultat) et non l'œuvre en gestation du processus comme dans l'Expressionnisme abstrait, d'une sorte de nouvelle géométrie qui n'est pas totalement refermée ou repliée sur elle-même, mais ouverte à l'interprétation.

Ceci est très important pour comprendre la structure du livre, voué à l'amour des structures

de certains artistes et de la découverte du monde secret ou encore lyrique de la couleur.

Sur ce tronç de la « *Nouvelle Abstraction* », dans la structure de mon livre, qui représente une tendance esthétique plus qu'un mouvement, viennent se greffer les concepts importants que le livre développe en rapport avec ses représentants dans chaque section : le « hard-edge » californien et de la nouvelle école new-yorkaise (représentée principalement par Leon Polk Smith, Ellsworth Kelly), la complexité de la nouvelle géométrie, la peinture soi-disant modulaire, peinture de silence induisant à la contemplation, les toiles façonnées et construites (*the shaped canvas, shape and structure*), un des moyens d'expression les plus originaux des années 60, le structurisme de la deuxième génération de l'art californien, l'idée de transcender les moyens traditionnels d'expression (Robert Irwin) pour arriver à des structures désincarnées, faites de matériaux presque invisibles et de lumière, l'intuition de la quatrième dimension avec les peintres et les sculpteurs de « Park Place ».

La nouvelle abstraction devient une catégorie d'art structurel, mais sans la rigidité de l'art minimal. Un critique, Lawrence Alloway, lança les termes « systemic painting », peinture de système, en 1966, à l'occasion d'une importante exposition au Guggenheim Museum dans laquelle se retrouvent plusieurs artistes de mon livre. Cependant je soutiens qu'au-delà de la structure, il faut découvrir le monde et la richesse de la couleur qui l'habite, la fait vibrer, lui donne une transcendance. Les artistes choisissent une forme privilégiée, ils répètent cette forme, mais celle-ci subtilement se transforme sous la mouvance de la couleur.

Ma conviction c'est que comme l'a exprimé jadis Oscar Wilde, l'art fait découvrir la réalité,

à la chaleur encore de l'expérience esthétique récemment éprouvée, les structures de la ville nouvelle, les menues traces sur le sol ou les murs, les structures cachées, les couleurs inédites.

Section I

La première section est dévolue aux grands disparus de l'Ecole de New York (Clyfford Still, Mark Rothko, [Adolph Gottlieb](#), [Barnett Newman](#), Ad Reinhardt) à laquelle s'ajoute la figure du pionnier de l'Ecole de Washington, [Morris Louis](#). J'ai choisi ces figures comme un précédent à la Nouvelle Abstraction ; ce sont les représentants pour la plupart de la « color-field painting », de la peinture de champ, selon les termes d'Irving Sandler, le plus grand historien de l'art américain. La peinture de champ unifie le plan de la peinture, orchestre les masses, purifie les moyens par rapport à la peinture d'action ou gestuelle, elle invite déjà à la contemplation, comme les champs lumineux de Rothko, les peintures en masses orchestrées de Clyfford Still, les peintures divisées en deux plans, thématiques de Gottlieb, la pureté de la ligne et ses attributs symboliques chez [Barnett Newman](#), l'évolution d'Ad Reinhardt vers les peintures sombres mystérieuses divisées en six plans, au seuil de la visibilité, des noirs mélangés de mauve, peintures qu'on a appelées les « peintures noires ». De la peinture de champ va hériter d'une certaine façon le principe de « planéité » que va revendiquer le hard-edge.

[Morris Louis](#), c'est la plénitude de la couleur quand l'artiste découvre un nouveau médium, le magna, précédent à la peinture acrylique, qui permet la peinture de « voiles », des vastes coulées de peinture, qui se géométrisent dans la

dernière période de Louis, mort prématurément en 1962.

Section II

Leon Polk Smith (1906) est un pionnier de la Nouvelle Abstraction, d'une vingtaine d'années plus âgé que les artistes de la nouvelle percée avec qui il exposera dans des contextes historiques très importants célébrant la venue d'une nouvelle géométrie au début des années 60. Lawrence Alloway définit alors les nouveaux critères qui sont la pureté de la forme, la symétrie, le fini de la surface, la répétition. Le concept « hard-edge » apparaît sous sa plume.

Dans les années 40, Leon Polk Smith, commença sa carrière par des « hommages à Piet Mondrian ». Ces peintures circulaires se concentrent sur l'articulation de petits plans dans les couleurs primaires. Mais l'art de Mondrian ne pouvait conduire qu'à une impasse, selon les termes de l'artiste, qui développe alors de magnifiques peintures circulaires dans les années 50, privilégiant la relation du blanc, du gris et du noir, ainsi qu'un travail original sur la courbe, avant de poser les jalons de son art proprement personnel dans les années 60, magnifiant de nouvelles relations entre deux plans purs et la ligne qui les réunit dans les harmonieuses « correspondances », puis les constellations des années 70.

L'évolution de Leon Polk Smith, qui vécut très âgé, n'a cessé de se poursuivre dans la quête de la ligne pure avec une indéniable poésie et une maîtrise du sentiment. Il faut saluer le génie de cette œuvre solitaire.

Section III

La troisième section s'ouvre avec Alexander Liberman (né la même année que Jackson Pollock et Agnes Martin en 1912), dont l'œuvre se voue selon ses termes à un continu processus de dépassement. Le « saut dans l'inconnu » conduisit l'artiste des formes « circlistes » (un univers personnel de formes rondes et de courbes symbolisant la connexion de la rétine au cerveau) à la maîtrise des plans hard-edge—larges peintures divisées par un plan vertical et deux cercles pleins, du début des années 60, et puis brusquement ce saut dans l'inconnu s'incarne par une libération progressive par rapport aux tenants du hard-edge, dans des peintures circulaires très économes, puis la recherche d'une abstraction, proche de l'esprit de Pollock, de plus en plus libérée des formes stables.

Section IV

La quatrième section se voue au hard-edge californien.

Ce chapitre concerne l'œuvre des pionniers de Californie du Sud (où il ne se passait quasi rien à l'époque) réunis par le critique d'art Jules Langsner dans l'exposition *Four Abstract Classicists* en automne 1959, à San Francisco et à Los Angeles.

J'ai été séduite par l'œuvre silencieusement méditative et s'offrant à la contemplation de John McLaughlin, œuvre de plans purs et de lignes dans des bleu-ciel, des jaunes, des gris, harmonieusement coordonnés. Il faut ajouter que McLaughlin connaissait les écrits de Piet Mondrian mais n'aimait pas son art.

Lorser Feitelson est un grand maître de l'abstraction américaine, pas assez connu. Il avait fondé une école originale de « post surrealism »

en Californie du Sud, avec sa femme Helen Lundeberg, dans les années 30. Lorser Feitelson est un maître du « hard-edge », dans les années 50, dans des compositions où des formes se tiennent et sont coupées par le cadre, dans une grande sobriété de la couleur, le bleu profond, le noir. Puis il trouva les tenants de son style en libérant sa peinture vers des plans plus amples, enfermés par des lignes souples, s'étendant jusqu'aux limites du cadre. Il travaille de plus en plus sur la ligne, donnant des compositions subtiles, aux lignes fluides ou « hard-edge » (aux angles durs).

Frederick Hammersley et Karl Benjamin étaient plus jeunes que McLaughlin et Feitelson. Hammersley développe un art géométrique, basé sur des relations entre formes et couleurs (où il réussit particulièrement dans la couleur) dès la fin des années 50. Il s'agit d'un art plus intime, d'une sensibilité raffinée. Il abandonnera les formes hard-edge pour une abstraction organique dans de petits tableaux dans les années 80, reviendra sporadiquement au « hard-edge » ou à la peinture géométrique avant de continuer à produire ses petites peintures organiques.

À l'époque de l'exposition *Four Abstract Classicists*, Karl Benjamin développa un style personnel d'une grande maîtrise où tous les plans élancés et brisés se joignaient et s'articulaient dans des peintures unifiées de couleur sobre, délicate et subtile. Il privilégiera une approche systémique à la fin des années 70 où il travailla au départ d'une grille. Cette grille lui permit de placer et de travailler ses petits fragments géométriques.

J'ai voulu placer au centre du travail trois figures importantes, trois piliers de l'art

américain moderniste, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Frank Stella à qui je dédie à chacun un chapitre, les sections V, VI et VII.

Section V

L'œuvre passionnante d'Ellsworth Kelly se joue de la géométrie traditionnelle. Ce questionnement fut mis en exergue par les critiques qui parlèrent de « nouvelle géométrie » (*Geometric Abstraction in America*, Whitney, 1962), de géométrie paradoxale (thèse de Lawrence Alloway), de hard-edge tout en n'excluant pas les formes libres. C'est toute l'histoire, un peu paradoxale, de l'art américain au début des années 60.

N'oublions cependant pas que Kelly fut un pionnier de la peinture pure dans des tableaux à multiples panneaux exécutés la plupart pendant sa période parisienne dès la fin des années 40. Dans ses multiples panneaux, chaque panneau d'une peinture absolument lisse, a une seule couleur.

Section VI

Kenneth Noland est un peintre passionnant qui réalise dans les années 60 des œuvres d'une très grande beauté. Après avoir travaillé à des peintures de matière et gestuelles avec [Morris Louis](#) à Washington, Kenneth Noland quitte Washington pour New York et son style évolue de façon étonnante. Attiré par le cercle, inventeur avec [Morris Louis](#) de la peinture magna et du « staining », il forme d'abord des cercles dont débordent la couleur en petites taches (le staining).

Puis ses peintures circulaires se géométrisent. Les cercles s'unifient, puis il revient au champ, à l'importance de la couleur enveloppant le thème circulaire central. Ensuite abruptement Kenneth Noland sélectionne la

forme du chevron inversé. Il développe toute une série de chevrons suspendus dont la pointe s'incline parfois dans une direction. Il passe alors à la forme du carré sur pointe avec des chevrons intérieurs inscrits dans l'angle de la forme. Ce sont les peintures les plus « constructivistes » de Noland, si l'on se rappelle les carrés sur pointe de Mondrian ou de Max Bill par exemple.

Noland commence à se jouer de la forme du losange dans différents formats—certains allongés horizontalement—avec des bandes intérieures qui doivent créer un dialogue avec la forme extérieure. Noland sélectionnera enfin le format horizontal et la bande horizontale (peinture à bandes). Doit-on conclure que Noland est un peintre du « système »? J'ai suivi à la trace son évolution mais je ne conclurai pas, laissant l'interprétation ouverte. Le monde de la couleur est trop important pour Noland pour considérer ses peintures comme des seuls exemples de « peinture systémique ».

Section VII

Frank Stella est connu pour ses débats avec certains artistes d'art minimal (dont Donald Judd). Il est, j'oserais dire, exagérément récupéré par l'exégèse de l'art minimal qui vit en lui une figure qui a pu influencer l'art minimal. Stella est un autre exemple unique d'artiste qui peint par « séries » : ses peintures à bandes, ses peintures monochromes noires d'émail à fines bandes incisées qui répètent les angles de la toile, ses peintures aux angles découpés d'aluminium (il est le premier à avoir créé un « shaped canvas »), les œuvres à la peinture de cuivre les plus géométrisées. Mais Stella n'est pas qu'un peintre du « système ». Il travaille la couleur avec une extrême concentration et un réel bonheur dans

les peintures colorées à carrés concentriques et à labyrinthes.

Il est un mystère pour la critique dans l'œuvre de Stella, qui s'exprime dans la rupture soudaine des années 70 et 80 où l'artiste, mu par une invention exceptionnelle réinvente l'art d'un vocabulaire formel, avec différents matériaux, en réorganise les lois et la pensée. Je pense une fois encore qu'il faut laisser ouverte l'interprétation. Bernard-Henri Lévy, l'écrivain français, a consacré à ses œuvres des années 70 et 80 quelques belles pages.

Section VIII

Paul Brach, Raymond Parker, Al Held sont trois artistes qui illustrent le thème de *Toward a New Abstraction*. Il était beaucoup question alors de paradoxe, de peinture géométrique inédite, de remise en question de l'Expressionnisme abstrait tout en gardant, à un niveau plus symbolique, le secret du geste.

Paul Brach est une figure attachante. Il côtoya les artistes du Eight Street Club, qui discutaient avec passion de l'aboutissement et des critiques de l'Expressionnisme abstrait. Puis Paul Brach trouve sa forme, moyen symbolique d'exprimer le vide de la composition—des cercles tracés au compas d'un bleu gris proche de celui du plan—mais aussi un appel à la contemplation, à la sagesse. Ses quelques peintures de cercles « vides » furent associées, sous forme graphique, au livre de l'écrivain Arthur Cohen, auteur de *Negative Way* de 1964.

Paul Brach souhaitait que ses formes isolées agissent à la façon d'« icônes »—« elles sont simplement là, juste au milieu, comme si le problème de savoir où les placer ne se posait plus » (citation de l'artiste).

Dans ses premières œuvres, Raymond Parker se situe par rapport aux traditions par un classicisme abstrait post-cézannien. L'indépendance vis-à-vis des traditions, dans ses œuvres de 1954 à 1956, se détache par rapport aux œuvres de sensibilité gestuelle de la « deuxième génération » de l'Expressionnisme abstrait.

À la fin des années 50, les formes de Parker se géométrisent (ce sont des formes-plan aux bords flous, allongées) et expriment bien la sensibilité de la nouvelle abstraction (le geste restreint). C'est l'œuvre d'un « petit maître » (au sens noble), intime et peu connue (il disparut prématurément en 1989). L'œuvre exposée à *Toward a New Abstraction* en appelle à une comparaison avec les « Elegies » de Robert Motherwell. Mais la comparaison s'arrête là. A partir de 1963, les formes se simplifient, se raidissent. Les œuvres de 1963-1964 s'adaptent le mieux aux critères esthétiques définis par Clement Greenberg dans *Post Painterly Abstraction* (texte célèbre de 1964) à savoir la « clarté » et l'« ouverture physique de la forme ».

Al Held est un peintre important à qui Irving Sandler consacra une monographie. Son œuvre débute par des peintures de signes, de formes géométriques simplifiées dans des pigments épais. Puis l'œuvre évolue, se purifie, fait apparaître des formes géométrisées au contenu paradoxal. Une œuvre de conception puriste, particulièrement économe, est l'œuvre du Musée d'Art Moderne de New York—The Big N—peinture de silence, un grand plan blanc soutenu par une petite encoche aux arêtes supérieure et inférieure. Elle compte certainement au nombre des œuvres les plus dépouillées de cette période de l'art américain. Al Held a une prédilection pour les petites encoches mystérieuses, placées aux

arêtes. Il fera lui aussi un saut dans l'inconnu dans l'évolution à partir de 1972-1973—où il travaille des trajectoires imaginaires d'espace, avec des illusions de recession et de volume.

—

Section IX

Jack Youngerman, originaire du Tennessee, bénéficia également d'une bourse du G.I. Bill, comme Ellsworth Kelly, pour venir étudier à Paris à la fin des années 40.

L'œuvre parisienne de Jack Youngerman est attachante ; elle est traversée de multiples influences, de Paul Klee au Constructivisme, à l'École de Paris, et pourtant Jack Youngerman, qui exposa chez Denise René et au Salon des Réalités Nouvelles refuse l'idée d'influences. Insatisfait, cherchant la forme qui exprima son besoin d'émotion, de geste évocateur, il travaille le thème expressionniste de grandes formes noires rassemblées plus ou moins circulairement sur un fond blanc. Elles expriment un monde de passion tourmenté, que l'artiste très discret, est incapable de justifier.

Jack Youngerman retourne à New York en 1956. Il y revoit Kelly. Il s'installe un temps à « Coenties Slip » où Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Robert Indiana vont le rejoindre. L'œuvre de Jack Youngerman est indissociable de la « Nouvelle Abstraction ». Elle en exprime toutes les contradictions, les oscillations, les aspirations multiples qui parfois s'interpénètrent.

L'œuvre de Jack Youngerman est multiple. Quelques très belles œuvres en soulignent le parcours (notamment l'œuvre du Whitney *Blue-White-Red* et *July White* de la Corcoran du milieu des années 60). Il semble que l'artiste confirme dans ses interviews qu'il ait été

attiré par une forme d'abstraction organique (Symbolisme discret).

Puis au début des années 70, comme beaucoup de peintres structurels, il est intéressé par le façonnage de la forme, dans laquelle il laisse libre cours à son imagination. Dans les années 80, l'artiste mêle différents mediums tels la résine epoxy, la fibre de verre, le polystyrène. Il travaille de plus en plus sur la courbe, spirale. Dans ses œuvres, il laisse à nouveau transparaître le travail du pigment et du geste. Il est aussi sculpteur, travaille la fibre de verre, le bois, le bronze avec un réel bonheur. Il trouve son style organique, en s'inspirant aussi du philosophe D'Arcy Thompson, auteur de *On Growth and Form*, en 1917. En effet, la croissance des formes intéressa toujours Youngerman, l'étude du monde naturel dont les structures attirent l'artiste de façon quasi-scientifique, mais subjuguées par une perception de l'abstrait.

—

Section X

La dixième section est consacrée à l'École de Washington qui rassemble « The Washington Color Painters », les « peintres de la couleur de Washington ».

Il faut pouvoir admirer les structures simples, où se joue un art subtil et systémique de la couleur, les rideaux de lignes verticales de Gene Davis, les rangées de cercles concentriques de Thomas Downing, révolution d'Howard Mehring, un grand coloriste dont les grandes toiles du début incarnent une sorte d'impressionnisme dans la surface de boucles et entrelacs réguliers dans des tons pâles singuliers, qui se tourna ensuite vers une géométrisation des structures, pour terminer (au début des années 70, il est décédé prématurément) par de

subjugantes formes en zigzag dans des couleurs plus franches, au faite de son art de la couleur (l'artiste a été attiré par l'art de la couleur des artistes vénitiens). Il faut aussi rendre hommage à Paul Reed, artiste quasiment inconnu, dont j'eus tant de plaisir, en sa compagnie, de découvrir les œuvres aux couleurs délicates, et l'évolution méthodique de ses structures. Certes, il s'inscrit dans la « peinture du système » de l'époque mais jusqu'en 1970, le travail sur la couleur fascine tellement l'artiste qu'on a l'impression que le choix des structures l'a précédé pour le rendre en quelque sorte plus aisé.

Section XI

La section XI est consacrée aux toiles façonnées exposées dans deux expositions importantes : *The Shaped Canvas* (Solomon R. Guggenheim Museum, décembre 1964), *Shape and Structure* (Tibor de Nagy, janvier 1965). Cette aventure est une des plus importantes des années 60.

Shape and Structure, contexte dans lequel exposa Will Insley tentait une des premières confrontations entre des peintres—figuraient aussi Neil Williams, Larry Bell, Waiter Darby Bannard, Larry Zox—et les pionniers du Minimal Art, Donald Judd, Robert Morris.

Will Insley voulait originellement être un architecte. Il accomplit des études d'architecture dont une thèse sur Mies Van der Rohe lui fit obtenir une maîtrise en arts. Will Insley était habité par un dilemme entre une carrière d'architecte à laquelle il renonce parce que l'architecture doit répondre à des critères fonctionnels et une carrière de peintre.

Will Insley exposait dans *Shape and Structure* une toile aux contours géométriquement façonnés autour d'un creux central.

Il développera, de 1961 à 1963, une série de fragments dans une multitude de formes découpées, formes plates à quatre éléments s'agencant symétriquement autour de l'ouverture centrale. Les œuvres les plus expressives résultent d'un travail précis sur les angles.

À l'instar de Frank Stella, dont il avait vu une peinture, Will Insley déclara que la « *peinture est objet* » (ceci est à souligner pour l'« esprit du temps »). L'importance de la grille comme concept semble se fixer dans ses carnets de notes dès 1964. À partir de 1965, le fragment devait être investi d'une portée architecturale plus grande.

Puis vient la structure des barres (*wall fragment*) toujours plus architectonique. Le « fragment mural » renvoie à l'idée du « mur » et celle-ci à l'idée de construction. Cette dernière en appellera à une idée de « cité » et de « civilisation ». Il conçoit l'idée de *Onecity*, en 1972, cité imaginaire où se trouvera une immense construction cachée, habitée par des fragments. Les fragments sont ainsi des fragments d'une architecture future, une construction mythique, située dans les plaines centrales de l'Amérique. C'est à son utopie que s'adressent les fragments muraux, les modèles de structure, les dessins d'architecture (espace de théâtre, dessin isométrique d'espace), puis les premiers modèles architecturaux proprement dits, vers 1968, qu'il appelle Building/. Will Insley est un des artistes les plus rigoureux dans ses concepts et les plus rêveurs dans sa pensée. Il rêve une conception de l'espace dans ses dessins *Slip Space*, exprimant le concept de vitesse, et ses *Channel Space*.

Un autre concept privilégié est le labyrinthe, architecture de sillons creusés entre des plans de relations proportionnellement modulées.

À partir de 1972 la conception de *Onecity*

se développe dans toutes ses phases, à l'état de dessins sur carton, de photomontages et de modèles tridimensionnels.

En 1975, Will Insley expose des fragments au Musée d'Art Contemporain de Chicago et dans l'espace d'Annemarie Verna à Zurich.

Il consacre le reste de sa création aux projets de *Onecity*, puis pris à nouveau par une inspiration picturale, il se consacre à une nouvelle série de fragments en 1986.

Will Insley est un merveilleux artiste. Sa dévotion à son art est d'essence quasi religieuse. C'est une grande figure inconnue de l'art structurel américain.

Charles Hinman exposa dans le cadre de *Shape and Structure* en janvier 1965, aux côtés de Will Insley, Neil Williams et Larry Bell.

Le mystère de la géométrie fascine, à sa façon, Charles Hinman qui débuta avec des toiles plates et angulaires, formant un ensemble, suspendues en « formes de constellation ».

Le façonnage de la toile, avec Charles Hinman, va se mesurer à la profondeur de la troisième dimension. Ses structures vivantes s'opposaient aux « formes-objet » des « structures primaires » (je vous rappelle cet important contexte de *Primary Structures*, The Jewish Museum, avril-juin 1966, où les artistes minimalistes exposaient leurs premières structures). L'ambition de Charles Hinman était de réconcilier l'« art illusionniste » de la peinture avec l'objet fabriqué du sculpteur. L'œuvre exposée dans le cadre de *Shape and Structure*, était composée de deux entités qui s'opposent l'une à l'autre dans la même forme, à savoir un plan plat aux formes courbes et un plan légèrement en relief. Ces formes voulaient défier la loi de gravité. La jointure des plans gonflés de la « peinture-construction » a la valeur plastique

d'une ligne pure, dans l'unité « convolutive » (terme de l'artiste) de la surface tendue et pliante.

Puis Charles Hinman est tenté par une période constructiviste, où les compositions sont constituées de barres (plans plats et étroits) qui sont en équilibre ou reliées à un plan plat horizontal. Charles Hinman laisse libre cours à son intuition poétique dans les très belles œuvres des années 80, d'une plasticité souple et allègre où de multiples plans fendus par une ligne courbe sont tendus dans l'espace.

J'ai suivi l'évolution de l'artiste parce que je la trouvais fascinante et l'art d'Hinman plus subtil dans son évolution. À la fin des années 80, il travaille de façon constructive le volume plat qu'il trouve dans l'espace, souvent au centre, qui est un espace de mystère. Les œuvres des années 90 sont peut-être plastiquement, dans leur portée universelle, les plus accomplies. L'artiste crée une série inspirée par les noms de la mythologie grecque en utilisant le potentiel esthétique d'un nouveau matériau (fibre de lutradur) qu'il greffe sur des formes taillées. À de nombreuses reprises, cet art souple et fertile en rebondissements peut évoquer Matisse, par la couleur, la légèreté et la sensualité.

Sven Lukin suivit un enseignement d'architecture. Il se laisse, à la différence de Will Insley et Charles Hinman, fasciner par l'Expressionisme abstrait au début de sa carrière (il fut conscient, dit-il, de l'héritage de Mark Rothko et Ad Reinhardt). Il trouve sa vocation dans des toiles construites, d'abord façonnées par la construction d'un cadre qui débordait partiellement du rectangle peint. Ses œuvres ne se destinaient pas à rivaliser avec l'architecture, ce qu'atteste l'explosion de l'imagination. Sa technique consiste en un façonnage de plans à l'huile sur toile et d'une construction de

bois que la toile recouvre partiellement et laisse partiellement visible. Il appartient au contemplateur de découvrir la poésie unique de chaque œuvre.

Sven Lukin ne fut jamais tenté par le systématisme mais il explora, de façon conséquente et à chaque stade le parti structurel et poétique d'une procédure. Ainsi en 1968 Sven Lukin se laisse tenter par la réinvention d'une géométrie illusionniste (utilisant des plans plats et des volumes).

En 1970, l'artiste s'adonne à une nouvelle période structurelle, où sous l'influence d'autres civilisations—l'artiste avoue son intérêt pour les cultures orientales—Sven Lukin ôte à la forme découpée toute pesanteur, dessine des œuvres découpées comme des cerf-volants, planantes, traversées de fils concrets, tels des lignes. Cet imaginaire libéré s'appuie peut-être encore sur les crêtes de l'abstraction pure.

L'œuvre de Neil Williams (disparu prématurément à São Paulo en 1988) appartient au shaped canvas. Il exposa à *The Shaped Canvas* ainsi qu'à *Shape and Structure*. L'artiste s'adonne à des formes à la géométrie très pure, d'abord carrées, puis découpées où les formes plates intérieures s'alignent sur les angles en biseau de la forme extérieure. Elles rappellent peut-être l'art indien Navajo et l'ordonnement des Plaines.

Ces œuvres du début des années 60 se distinguent par la sobriété de la couleur. Puis Neil Williams, tenté lui aussi par l'exigence d'explorer les nouvelles potentialités de la toile façonnés, découpe sa toile en plans géométriques acérés, qui partiellement se recouvrent. Il y en a deux, très belles, qui irradiant une couleur chaude et fluorescente, au musée de l'Université

de Riverside en Californie. Le profil des plans extérieurs se réfléchit encore dans les coupes intérieures. Sa géométrie est subtile, intériorisée et passionnée, puis il laisse les champs de lumière pour quelques œuvres verticales au sommet brisé, en 1968. Le travail se porte de plus en plus sur la texture, ce qui explique que l'artiste, par une évolution somme toute logique, se passionne pour la peinture pigmentée dans les années 80 dans des acryliques sur contre-plaqué, qui absorbent les crêtes de peinture séchée qui ont été détachées puis incorporées à l'acrylique même. Il s'agit d'une belle œuvre lyrique et frémissante à qui il fallait rendre hommage, qui est aussi trop peu connue.

Richard Smith est un peintre d'origine anglaise dont les œuvres les plus importantes se trouvent à la Tate Gallery à Londres, à Minneapolis et à New York. Il est intéressé par « *le monde synthétique des images populaires* » (selon ses termes) et les techniques de la communication comme aux théories du message et de la communication de Marshall McLuhan et il est attiré au début des années 60 par une peinture qui « présente » l'image à la façon du Pop Art. La géométrie croissante du motif et sa simplification permirent à Richard Smith d'aboutir aux premières toiles façonnées bidimensionnelles en 1963, puis l'artiste se tourne vers des volumes—la série des Sphinx—qui s'imposent dans une réalisation frontale, de caractère ambivalent. Plusieurs œuvres de cette série furent intégrées dans *The Shaped Canvas*.

L'évolution de Richard Smith est intéressante. Après avoir travaillé le volume concret, s'alliant au volume illusionniste, il se tourne vers la couleur pure dans l'impressionniste *Riverfall*, à la texture fluide, de 1969 (Tate Gallery), puis, toujours dans

un souci de rigueur, intègre dans ses toiles, à partir du début des années 70, des éléments étrangers, tels des baguettes d'aluminium ou des fils métalliques. Nous sommes ici à la limite des exigences d'un art spontanément systématique et d'un modernisme qui adopte des nouveautés, transforme l'œuvre géométrique, à la frontière aussi de l'imaginaire.

J'ai intégré Larry Bell, dans cette section, alors que j'aurais pu le rapprocher de ses pairs, les structuristes californiens. Je l'ai fait parce que Larry Bell a exposé avec des peintres new-yorkais dans *Shape and Structure* et parce que la maturité de l'œuvre débute avec des toiles façonnées. Il exposa par ailleurs de nombreuses fois à New York. Mais le verre, comme matériau initial, passionnera Larry Bell, reconnu maintenant pour ses cubes et ses constructions de verre.

Larry Bell s'aventure dans l'expérience de la toile façonnée, où le dessin intérieur de l'œuvre aux angles inversés à ceux du contour extérieur est si important. Il incorpore une première plaque de verre dans *Conrad Hawk* (The Menil Collection, Houston), une des premières œuvres mixtes d'acrylique et de verre, dessinée d'après l'image isométrique du profil du cube.

Les œuvres qui précèdent les cubes bien connus sont les plus passionnantes du point de vue du dessin, de l'invention, de l'incorporation de miroir dans le plan d'acrylique. La rigueur expérimentale de Larry Bell à cette époque (1^{ère} moitié des années 60) est exemplaire. Larry Bell commence à unir le miroir, le verre et le bois dans ses premiers cubes aux ellipses. Le verre est traité sous vide (les plaques de verres sont soumises au traitement de particules chimiques minérales), il y a des insertions de miroir et de chrome, d'union du verre gravé et du verre enduit sous vide. Il faut imaginer que chaque face du

cube a son dessin, comme des ellipses inscrites dans des cercles, par exemple. Parfois la face supérieure est également l'objet d'un dessin gravé.

Puis vient la période des « magic boxes » de 1963-1964 (toiles noires et blanches avec un miroir isométrique au centre). L'environnement s'y reflète incidemment sans brouiller l'image pure et classique d'une projection cubique simplifiée. Ce sont des œuvres intermédiaires et de synthèse des audaces antérieures.

Larry Bell s'adonne ensuite aux cubes purs, dépouillés, en abandonnant les images gravées. Les premières de la série, reposant sur un code de plexiglas, furent exposées à Los Angeles ainsi qu'à New York en 1965. Ce sont les premières « sculptures de lumière ». L'essentiel de la quête se porte sur la lumière et la couleur, les nuances à la fois précises et diffuses, la complexité croissante de la surface. Larry Bell commence à exposer avec d'autres structuristes californiens, comme Tony DeLap et John McCracken, ainsi que dans le contexte de Primary Structures (The Jewish Museum, avril-juin 1966) et d'American Sculpture of the Sixties (Los Angeles, avril-juin 1967).

Un critique a évoqué « la forme la plus pure de la peinture de la couleur » (une raison aussi de rapprocher conceptuellement Larry Bell des peintres). Les teintes lumineuses ou plus claires apportent une profondeur optique, qui caractérise l'originalité de Larry Bell dans le contexte de l'art structuriste californien. La dimension temporelle est liée à la substance de la couleur-lumière, changeante.

Larry Bell, toujours tenté par les étapes d'une évolution structurelle, décide en 1968, d'outrepasser le format du cube dans les premières structures angulaires constituées de vastes panneaux rectangulaires ajustés à angle droit. L'imagination de l'artiste se développe

encore quand il mêle des plans triangulaires aux plans rectilignes, et par de menues diversions, crée chaque fois une nouvelle situation d'espace.

Les cubes de Larry Bell, métaphoriquement, sont à la lisière de la peinture-lumière et de la sculpture.

Section XII

L'évolution de Robert Mangold ne peut se décrire qu'en suivant fidèlement les étapes structurelles de l'artiste. Au départ, étudiant à Yale, il se familiarise avec la peinture new-yorkaise.

Bientôt il abandonne la peinture pour une autre modernité (il aime à regarder les espaces entre les structures à New York, les marques des camions). Il veut une approche directe sur la surface. Il insère des boulons dans ses premières peintures d'huile et d'acier, il ouvre un nouvel espace à la peinture, d'abord dans les « sections murales », puis dans les areas ou les zones. C'est la planéité qui résume le travail de la première moitié des années 60. Interstice « matériel », la ligne résulte du rapprochement des deux panneaux et en accuse la factualité, puis elle jouera un rôle purement formel. La géométrie de Mangold lui est propre et est absolument originale. Il commence par des « areas » qui s'inscrivent dans le quart de cercle.

L'œuvre doit s'appréhender frontalement. Elle est une portion d'une surface plus vaste, et est par vocation un fragment.

Mangold innove par le choix d'une technique particulière, l'aspersion au pistolet du médium (huile diluée par de la térébenthine), qui permet des effets subtils de rencontre de nuances légères. Ces nuances devaient atténuer dans le bas du tableau le dessin de l'angle.

La planéité des area rivalise avec le plan

du mur mais les qualités picturales affirment leur indépendance par rapport à l'espace mural. La combinaison forme-surface est l'enjeu des areas. Robert Mangold a insisté sur l'unité de la corrélation de tous les éléments constitutifs de l'œuvre, la ligne de contour, la ligne interne et la couleur de la surface. La ligne intérieure prévient une « lecture trop simple du contour total ».

En 1967, Mangold se tourne vers la forme de la demi-circonférence à unités modulaires, qui donnera naissance à d'autres areas, des parties de circonférences peut-être plus géométriques, mais transcendées par la couleur (nuance de vert, d'orange, de violet), et l'importance de la ligne de division. Elles sont exécutées à l'acrylique sur des panneaux de masonite. L'acrylique se substitue à l'huile et l'artiste utilise le rouleau pour obtenir une surface dense de nuances opaques.

L'œuvre prend une tournure modulaire en 1969-1970, se tournant vers des variations infimes de la forme centrée dans certains rectangles. La structure modulaire prend forme dans les œuvres exposées à *Modular Painting* (Buffalo, avril-mai 1970).

Les œuvres de 1971 à 1973 représentent une étape majeure dans la quête de nouvelles relations de la forme intérieure à la forme extérieure. Mangold explore toujours plus profondément la couleur dans les carrés plats où le cercle incomplet est donné par le dessin qui ne se referme pas. La forme d'un polygone dessiné s'inscrit en s'inversant dans la forme d'un polygone extérieur. Des rapports d'opposition et de complémentarité s'instaurent entre la forme extérieure et le dessin interne. Une circonférence peut être légèrement inscrite dans un carré gauchi.

En 1974, l'œuvre évolue dans le sens du dépouillement de la surface. Cette année encore les plans cartes intègrent une partition délicate

du dessin intérieur, placé dans les angles. L'idée d'une progression s'incarne et réapparaît dans les rapports de mesure reliant les carrés dessinés dans les angles. Mais ne parler que du dessin serait faire injustice à un artiste qui travaille la couleur avec une pénétration intériorisée, qui est proprement originale dans toute l'œuvre des peintres structurels.

Robert Mangold redécouvre, après d'autres artistes, l'importance du triangle rectangle dans les angles desquels s'inscrivent les lignes fines de carrés (« *Trois carrés dans un angle* », 1976).

L'artiste se tourne à nouveau vers des œuvres à multiples panneaux à partir de 1976.

En 1978, la géométrie allusive de Robert Mangold requiert une perception aiguë des rapports subtils qui naissent entre le caractère d'un plan et d'une ligne orientée diagonalement. Puis viennent les structures en + *within Three Rectangles* et les structures en X, les *X within X* (rapport de la ligne à la forme intérieure).

En 1986 l'œuvre évolue dans le sens d'une géométrie de plus en plus subtile dans la série des *Irregular Area with a Drawn Ellipse* où la géométrie irrégulière trouve une justification sereine et que consacre déjà une sorte d'« assise classique ».

La série des rapports cadre et ellipse est une des plus belles, où deux plans sont tangents par un côté puis réunis par un seul point de convergence. On peut peut-être parler de « géométrie imprévisible » de Mangold. Le classicisme se rêve, s'éprouve, se réinvente. La série la plus belle est celle des « Attic », qui évoquent des fragments, de proportions plus intimes.

La couleur extrêmement subtile jaillit comme d'une source de lumière, assourdie, ou adoucie, claire et diffuse ou lumineuse (je crois qu'à ce titre Mangold peut passer pour un des

maîtres les plus importants de l'art de la couleur de cette peinture structurelle).

Puis vient la série ample de « *Plane / Figure* ». Le plan quadrilatère est trapézoïdal ou a la forme d'un triangle tronqué au sommet aplati. Les sections réapparaissent sous forme d'un angle triangulaire. Le travail sur la couleur s'approfondit toujours. Dans *Plane / Figure Series B*, l'ellipse centrale dressée et l'ellipse horizontale couchée en position tangente relient les deux tableaux ajustés dans l'équilibre asymétrique de la couleur. Le dessin sobrement évoque le souci de l'unité globale.

La géométrie de Mangold est allusive, imprévisible tant le travail est concentré et s'étage déjà sur une longue période de vie. Les « *Plane / Figure* » poussent l'audace d'une reconnaissance nouvelle de l'espace mural. L'œuvre de Robert Mangold est à certains égards la plus « mathématique » comme la plus secrète des défenseurs de la peinture structurelle.

Agnes Martin. Un des plus beaux peintres, connue pour ses grilles de lignes horizontales et verticales, a donné l'œuvre la plus intime du structurisme.

L'artiste a déclaré « *quand j'eus trouvé la ligne horizontale, je trouvai les autres lignes* ». D'emblée l'on ressent la tentation à la vie sereine de la contemplation, la vie rêvée et réelle du bonheur tranquille. L'artiste a écrit de fort beaux textes qui sont dispersés dans les revues américaines, certains catalogues, et réunis dans une édition bilingue allemand-anglais. Une œuvre de 1959, *Bone #2* montre deux rangées de lignes horizontales placées sur un fond gris sombre lui-même enfermé par deux plans brun noir.

De fins dessins à la plume montrent l'importance d'une grille, encore irrégulière faite de l'intersection de verticales et d'horizontales.

Les premières œuvres des années 60 sont d'une délicatesse merveilleuse, non encore rencontrée dans la peinture structurale. De petits traits ponctuent la surface bleu gris de *White Flower* de 1962 (Guggenheim). *Milk River* de 1963 (Whitney) et *Falling Blue* (San Francisco) montrent la première l'importance d'un cadre de toile nue, la peinture durcie d'une marge claire beige rosé et la texture linéaire de la plage centrale. Dans la seconde, des bords égaux de toile nue (brun doré) enferment l'image bleue dominante, où alternent des lignes de toile et de graphite. Les notes d'Agnes Martin rendent compte de sa croyance dans la pérennité d'une tradition « classique » dans laquelle son œuvre pourrait s'inscrire : « *Je voudrais que mon œuvre soit reconnue comme étant dans la tradition classique... comme représentant l'Idéal dans l'esprit. L'art classique ne peut être possible en étant éclectique* ».

La « grille » chez Agnes Martin est davantage qu'un échafaudage, un instrument de contrôle ou une structure de base. Elle se forme et s'ouvre à elle-même comme un acte d'accomplissement. Elle éclôt différemment dans chaque œuvre, dans l'effort constant tendu vers l'essentiel.

La charpente de la grille est, par définition, structurellement cohérente. Les œuvres de Martin n'excluent pourtant pas de minimes distorsions, ni l'alternance de rythmes ; on trouvera de minimes différences d'une œuvre à l'autre. La grille irrésistiblement palpite sous le crayon (ce sont des huiles avec crayon ou graphite) sous l'influence dominante des horizontales ou des verticales ; elles sont pâles, impalpables, sereines.

Tundra (collection particulière ; œuvre en dépôt au musée de Philadelphie) est composée de six rectangles blancs et d'une trouée blanche, comme une forme mystérieuse, qui a laissé

sa trace dans les deux axes. L'œuvre blanche est par excellence une peinture de silence et d'atmosphère. Ni « commencement », ni « fin », elle est seulement évocation, dans un schéma rigoureux, qui n'est là que comme ultime support pour contenir l'émotion et le geste.

Agnes Martin quitte New York en 1967 pour se fixer définitivement au Nouveau Mexique. Les œuvres des années 70 (1975) contiennent des bandes horizontales, ou verticales, en tons pastel. Puis Agnes Martin revient à la grille, grille de petits rectangles, dans des œuvres grises (telle l'œuvre du Walker Art Center de Minneapolis). La texture crayeuse et frottée d'encre varie imperceptiblement d'une œuvre à l'autre (du gris au gris beige). L'investigation d'Agnes Martin, comme ses notes préparatoires et ses textes de conférences le suggèrent, porte sur la vie même de la conscience, en qui est déposé le sens de la beauté. Il suffit, à ses dires, que l'artiste « *s'abandonne à son propre esprit* », écoute le chant profond de la conscience et la pulsion qui la traverse.

C'est peut-être la signification de *The Islands* de 1979 (Whitney Museum of American Art), de l'étalement des lignes, qui portent doucement sur le rivage, symbole possible de permanence ou d'éternité.

Dans l'abstraction modulaire et silencieuse, l'œuvre de Robert Ryman tient une place à part. Il interroge le fondement de la peinture, c'est-à-dire le médium dans son rapport au support qu'il travaille inlassablement.

Les peintures pigmentées laissent apparaître des sous-couches et la signature de l'artiste, comme probable signe pictural. C'est l'occasion de travailler le blanc, d'y mêler des nuances, de travailler la facture en fins coups de brosse ou taches appuyées, bref de redécouvrir le fondement

de la peinture. Quelques toiles sont non tendues et librement agrafées ou collées au support.

La série des « Windsor », de 1965—peintures à lignes, de traits rectangulaires et allongés, de blancs nuancés—, est un tournant. Elle signe la place de Ryman dans la peinture structurale et modulaire, et pourtant ce qui primerait, c'est le geste qui a guidé la brosse, dans les lignes irrégulières. Les arêtes fines, verticales, presque invisibles de ces larges coups de pinceaux semblent dévoiler le lieu où le pinceau s'est arrêté. Ce sont des peintures de silence, mais encore gestuelles. Il semble que Ryman ait été fasciné par une seule interrogation : la recherche des composantes élémentaires—la réflexion sur le seul pigment blanc, le choix des supports, le rapport réciproque de ceux-ci à la facture. La peinture blanche *Twin* figura dans *A Romantic Minimalism* (Philadelphie, septembre-octobre 1967).

Robert Ryman est aussi un peintre du « processus », dans la série « Lugano » et « Classico » (par exemple là où la trace du ruban adhésif qui a été enlevé, décollé, laisse sa présence « négative »). Certaines œuvres de Ryman ont été introduites dans le cadre d'expositions qui mettaient en valeur le processus, le concept, l'information. Par contre *Classico 20* de 1968-1969 fut exposée dans le cadre de *Modular Painting* (Buffalo, avril-mai 1970) à côté d'œuvres de Robert Mangold, Paul Mogensen, David Novros.

Une œuvre comme *IV*, 1969 (à l'Enamelac—peinture émaillée—sur papier ondulé) de Milwaukee, exposée à son exposition personnelle à la Fischbach Gallery en 1969, qui fut sélectionnée pour *Modular Painting*, se caractérise par des coups de brosse réguliers qui assument la continuité linéaire d'un panneau

à l'autre. Le concept et le processus étaient étroitement solidaires.

Les premiers prototypes, consistant en une expérience à même le mur du studio, voient le jour en 1969. Et parallèlement Ryman procède à ses premières peintures sur fibre de verre qui portent la trace des rubans adhésifs qui les retenaient au mur pendant l'exécution. La procédure devient l'acte esthétique lui-même.

Le travail de Ryman dans les séries se poursuit en 1970 et donna naissance à différentes expérimentations.

En 1973-1974, Ryman explore le rapport réciproque, et à chaque fois inédit, de la peinture d'émail à différents supports, le cuivre non traité ou oxydé. En 1974, Robert Ryman entreprend quelques œuvres sur surface de bois. En 1976, il décide d'agrafer ses tableaux par des attaches métalliques, qui deviennent un autre élément constitutif du tableau.

Dans l'évolution tardive, par laquelle Ryman se fait de plus en plus connaître, le support—souvent une surface métallique—apparaît dénudé ou se substitue à l'ancien support, la toile des premiers tableaux.

Context, l'œuvre grise de 1989 qui conclut le chapitre (elle fut exposée à Paris à Renn Espace d'Art Contemporain, et appartient à un collectionneur particulier) peut s'apprécier comme une synthèse de l'œuvre de Ryman, le grand geste formé par un trait oblique et une tache grisâtre inférieure, la retenue dans les proportions de la tache horizontale supérieure, la texture blanche (affirmant l'absolu du blanc ?) et les attaches placées aux temps forts de la composition, qui en deviennent partie inhérente, et à la fois interpellent le spectateur.

David Novros fit partie de « Park Place », et à ce titre pouvait être placé dans la dernière

section. Il fut rapproché de Mangold, Martin et Ryman puisqu'il exposa dans le contexte de *Modular Painting*.

Originaire de Californie où il entreprend sa période d'apprentissage, David Novros s'installe à New York. L'ambition de Novros, et c'est l'articulation du chapitre, est d'engager un dialogue de la peinture avec l'espace mural. Un événement important va déterminer sa carrière : sa rencontre avec Mark di Suvero, inspirateur du groupe « Park Place », et il expose avec Mark di Suvero à « Park Place » en janvier-février 1966. Ce magnifique ensemble d'œuvres de Mark di Suvero et de Novros est reproduit, je crois, pour la première fois dans mon livre. Les peintures à l'acrylique sur toile de Novros sont des peintures découpées, attestant d'une grande liberté de conception et de précision dans l'exécution. L'ambition est de se mesurer avec l'espace du mur par des œuvres originales, à la coupe imaginaire et rigoureuse. Ce qui intéresse l'artiste est la frontalité en dépit de la coupe angulaire et le rôle singulier de la couleur (il utilise la technique de peinture vaporisée). Pour obtenir une nuance bleu-gris métallique par exemple, Novros ajoute une poudre d'aluminium. Les nuances sont originales comme le cuivre doré, le vert sombre, une nuance de gris changeante.

En 1965, une œuvre non exposée à « Park Place », expose une structure de deux éléments dressés en forme de « L ».

La forme, préfigurant certaines œuvres ultérieures, implique le mur dans les espaces négatifs. Le mystère de la couleur fut souligné à l'époque avec sa nuance opalescente. Cette œuvre figura dans le contexte de *Systemic Painting* (Guggenheim, septembre-novembre 1966). L'intention de Novros est d'allier la planéité pure

au développement d'un art de la couleur que les prémisses de l'œuvre façonnée affirment déjà.

Il expose cinq œuvres à la Dwan Gallery de Los Angeles en 1966, au dessin plus architecturé ; en utilisant le pigment murano (c'est une de ses inventions), sensible à la lumière et variant sous l'incidence de celle-ci.

Une décision importante décide de son évolution, en 1967-1969. L'artiste élit des moules de fibre de verre exécutés industriellement sur la base de dessins préparatoires. Ce sont des œuvres, formellement les plus rigoureuses (Novros abandonne le shaped canvas) consistant en de grands jambages assemblés contenant des proportions modulaires. Les œuvres sur fibre de verre signifient un nouvel assaut de l'espace, tout aussi ambitieux.

Novros refuse la désignation d'art géométrique et revendique son affinité avec l'œuvre de [Barnett Newman](#) et Ad Reinhardt.

L'ambition secrète de Novros est d'être fresquiste. C'est pourquoi il se tourne en 1969 vers des œuvres à multiples panneaux (huile sur toile ; dont l'œuvre du musée de Brooklyn). Quand les peintures sur toile à multiples panneaux omettent les séparations murales, il semble que l'œuvre de Novros s'achemine vers une maturité plus grande.

Les œuvres des années 1972-1973 sont riches en exploration du dessin interne et de la couleur dans les œuvres à un seul panneau ou à plusieurs panneaux assemblés. David Novros est passé maître d'un nouvel art de la couleur, l'art de l'équivalence plastique se régénère d'une certaine façon (on pense à Piet Mondrian, Arthur Diller) alors que les sources profondes de l'art de Novros sont l'art lumineux de Rothko, le questionnement de la couleur de Reinhardt,

la rectitude de [Barnett Newman](#). L'Université de Médecine de Dallas contient une peinture à fresque de Novros recouvrant les murs extérieurs de l'auditoire. Avec ses angles mouvants, cette peinture somptueuse peut s'évoquer comme une partition musicale avec ses différentes sections, qui correspondent aux sections du mur.

Novros dépasse la peinture de système et modulaire. Encore jeune, son ambition le porte vers d'autres projets et il faut saluer son audace.

Pour Paul Mogensen, né à Los Angeles, qui a une formation de chimiste, la forme doit être trouvée comme support de recherches approfondies sur la couleur. Il travaille et retrouve les lois du Nombre d'Or dans les panneaux à éléments multiples, compositions simples et horizontales, qui cachent le secret de ses mesures, de son module. Les « éléments » sont des substances chimiques que le peintre s'approprie et qu'il incorpore au médium acrylique.

Citons *Copperopolis*, une peinture de cuivre de 1966 et l'œuvre blanche du M.O.M.A., refaite en 1973 d'après un modèle antérieur. Elles se composent toutes deux de seize unités dans un ordre dont l'origine est le mystère de la section dorée. L'œuvre blanche illustra le contexte de *A Romantic Minimalism* (Philadelphie, 1967), où exposaient Robert Mangold, Agnes Martin, Brice Marden, Robert Ryman et le sculpteur minimaliste Carl Andre.

Il utilise aussi le noir d'ivoire dans une composition proche de l'œuvre blanche, ainsi que dans les panneaux réunis, les couleurs sobres de terre, le rouge d'oxyde de fer, le rouge indien, la terre verte, ainsi que le bleu de Prusse dont la densité mystérieuse attire l'artiste.

Il élit ensuite les formes fondamentales—il avait déjà travaillé le thème de la spirale dans des

gouaches sur papier des années 60—le rectangle, le triangle, le cercle avec ses fragments spiralés, la spirale isolée et découpée. L'enjeu est la très grande maîtrise de l'épanouissement modulé de la couleur (on retrouve des proportions modulaires dans les spirales).

Les artistes attirés par les modules utilisèrent ceux-ci à des fins plus poétiques que mathématiques. Ces artistes détournèrent à leurs propres fins la volonté de système. Les modules sont un moyen et jamais une fin en soi pour juguler l'esprit même de structure et faire finalement rejaillir l'esprit d'invention.

Section XIII

Avec la treizième section sur Jules Olitski, Larry Poons, Walter Darby Bannard, nous abordons de très intéressants artistes qui orientèrent la peinture géométrique vers des peintures de matière, chacune avec sa spécificité propre.

Les artistes les plus passionnés par la vie de la matière et de la couleur sont au départ des quêteurs de structures, Jules Olitski dans ses peintures oniriques, Larry Poons dans ses peintures d'annotations de petites taches dans une grille à la peinture saturée, Walter Darby Bannard et sa conception personnelle de la géométrie.

Olitski est un peintre de la profusion lyrique dans des œuvres du début des années 60 aux accents poétiques mesurés. Il utilise alors le magna, laisse de grandes taches imbiber la toile et travaille sur des formes ovulaires, rondes dont les fragments courbes et puis un petit point se détachent. Il y a un goût de la minutie dans ces œuvres de la première moitié des années 60, associé à un sens magistral de la couleur (on sait qu'Olitski avait été attiré par les grands maîtres

et notamment Rembrandt).

L'innovation essentielle, par laquelle il s'est fait connaître, est la peinture de « spray », de pulvérisation au moyen d'un vaporisateur ou de pistolets, qui va déterminer l'évolution des factures.

Les « spray-paintings » abordent une nouvelle manière d'activer le champ, de réaliser un espace mouvant, imprimé dans la texture elle-même. La « structure de la couleur » est le but qu'Olitski assigne à sa recherche.

À un moment de son évolution, Olitski introduit des « marges », fines ou épaisses sur un angle de la toile. La très belle œuvre de Dallas est une immense toile verticale, qu'il faut admirer dans ses fusions subtiles de couleur.

La seconde charnière dans l'évolution est l'attachement graduel à des surfaces solidifiées, plus matérielles et tactiles, refusant la fluidité et les illusions de nature optique au profit d'une profondeur « palpable ». À partir de 1970, Olitski ajoute et mélange du gel à la matière acrylique. Il obtient des surfaces grenées d'une grande diversité. Sa place dans la « Nouvelle Abstraction » se justifie par l'économie de la peinture, le geste restreint, le contrôle. Il obtient des effets d'unification étonnants alors que l'on ressent derrière la surface la mouvance de la matière.

Un saut suprême dans la couleur, que l'on pourrait qualifier d'optique—par opposition à la couleur tactile pour reprendre les termes de Clement Greenberg—s'opère à la fin des années 80. Il est impossible de rester insensible devant ces formes tournoyantes et répétées, les formes de coquilles, à la texture vernissée—l'artiste travaille avec un gant ou avec la main. Certaines ont été exposées à la galerie Piltzer à Paris avec Olivier Debré. Cette peinture tout

a fait originale—parfois l'artiste incruste de petits morceaux de pierre ponce—repose toute l'intrigante question de l'héritage culturel de la peinture pure de la couleur et de la matière (Clyfford Still, Mark Rothko, les peintres vénitiens).

Larry Poons est un peintre plus jeune, ambitieux et attachant. Il fit des études de composition musicale au Conservatoire de Boston. Il admira une œuvre de Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* (de 1943-1944) à laquelle il pensait selon ses termes pouvoir répondre. Ses affinités personnelles l'appellent à la même époque vers Willem de Kooning et [Barnett Newman](#).

Ses œuvres de la première période structurelle sont des peintures de teinture sur toile dans lesquelles l'artiste trace une grille pour y placer de petites notes. Celles-ci dessinent des axes qui sont à découvrir dans la grille invisible. Puis l'artiste choisit résolument l'ellipse, dans des fonds toujours intensément saturés.

La technique de la petite tache redoublée incarne l'image résiduelle en termes optiques. C'est peut-être pour cette raison que Poons fut introduit dans l'exposition célèbre *The Responsive Eye* (M.O.M.A., février-avril 1965) qui rassemblait des peintres américains et des peintres européens de l'art optique.

Une œuvre de 1965-1966, au format vertical, fut introduite dans *Systemic Painting*. L'artiste allonge ses ellipses dans une œuvre du Musée de Philadelphie, *Brown Sound*, pour se libérer de la grille dans *Untitled* de Cleveland et l'image immensément allongée de *The Doge's Palace* du musée d'art américain de Washington.

Les factures se transforment en effet au début des années 70, mêlant tons fauves et notes claires.

En 1977, la « tactilité » dans l'œuvre de Poons s'accroît par des effets de clair-obscur et de modelage dans des factures qui combinent, sans les enchevêtrer, des striures et des éclaboussures expressives, des boursouffures coagulées.

Les années 80 et 90 explorent continuellement la surface, avec des procédés divers, des concrétions rocailleuses, des paysages lunaires aux reliefs heurtés... À certaines surfaces terreuses succèdent des champs clairs énigmatiques parsemés de petites « balles » éclatées. L'art de Larry Poons se cherche encore, dans le jaillissement sensible de l'innovation, non pas tant improvisé que réfléchi, signe d'ouverture, d'un acquiescement à l'inconnu et d'une incessante remise en cause de son propre héritage.

Walter Darby Bannard s'est partagé entre sa vocation de peintre, et son métier de critique d'art. Il est maintenant professeur à l'université de Miami. Ses premières peintures sont proches du style de Theodoros Stamos. Il reconnaît son admiration pour Mark Rothko et Clyfford Still.

Une période géométrique succède aux premiers essais picturaux. Les formes élues sont la circonférence et le rectangle. La géométrie est un « *véhicule pour présenter la surface colorée* ».

Bannard choisit aussi la forme du petit rectangle qui n'est pas centré et plane un peu comme la circonférence. La géométrie devient plus complexe quand l'artiste travaille avec le compas. Une forme se développe en éventail aux arêtes finement dessinées, une autre est un plan rectangulaire dont les angles sont coupés par des bandeaux. L'artiste développe un art tonal particulier de la couleur, dans des peintures aux sonorités claires.

Puis l'artiste se laisse tenter à travailler ses

fragments géométriques dans une sorte de grille où le compas affine les angles et trace déjà des trajectoires.

L'évolution de Bannard incarne une évolution de la grille dans laquelle les formes deviennent plus complexes. Dans *Western Air*, la géométrie et l'illusionnisme, le tracé précis et la couleur atteignent un niveau intime de fusion. Le flot dun plan traverse diagonalement la composition. Les angles de deux rectangles accrochés aux bords s'y superposent pour tracer la voie à un illusionnisme discret.

L'évolution de l'œuvre à partir de 1969 répond à sa logique interne. Le recours à une technique plus sophistiquée—utilisation du rouleau, de tissus à éponger, de rubans masquants—permet d'amplifier les effets suggestifs de profondeur réelle et illusionniste en multipliant les couches colorées, en rendant plus complexe encore dans les œuvres de 1969 à 1972 le rapport d'une grille sous-jacente aux flots de la couleur.

L'expansion colorée, chez Bannard, est tributaire d'un extrême contrôle et les « accidents » de la surface résultent autant d'actes de décision que d'improvisation renouvelée. C'est d'une libération de la surface très discrète qu'il est en effet question. Bannard mêle du gel aquatec à l'acrylique, dans les peintures de 1972 à 1979, mais les boursouffures sont légères. Il faut donc souligner cette évolution de la surface, économe de ses moyens et le nouveau mystère qu'offre la matière. Le résultat est un geste « gelé » une structure encore.

Section XIV

Une oscillation entre la peinture et la tridimensionnalité caractérise l'œuvre des deux

structuristes californiens Tony DeLap et John McCracken, ce qui justifie leur place dans l'essai.

L'évolution de Tony DeLap est intrigante. Elle débutera par des travaux tridimensionnels, des « boîtes » à deux faces avec du verre et du plexiglas—les « œuvres de verre » sont une des étapes essentielles, les plus originales de DeLap qui le distinguent des autres structuristes—, quelques sculptures d'aluminium peint, des œuvres circulaires de fibre de verre sur bois jusqu'à une décision de peindre des panneaux plats où se joue un rapport subtil de l'angle de bois et du dessin dans le bas du tableau.

Puis en 1973, DeLap décide de s'adonner à des toiles façonnées. Ce qui intéresse Tony DeLap c'est le travail de l'angle, qui transforme la toile façonnée, surtout dans l'œuvre ultérieure. La métamorphose de la ligne devient le sujet de l'œuvre. La courbure de bois est l'élément déterminant qui caractérise l'angle, dans les toiles plates, puis dans les toiles façonnées et librement découpées dans l'espace ; parfois expressivement contournée (courbe hyperbolique) sur laquelle se concentrent son imagination et son savoir-faire technique. Le contour prend des formes variées, les œuvres circulaires se fendent et il faut deviner là où commence l'angle, certains plans sont découpés en dents de scie, deux plans s'imbriquent. Un appendice, une courbe apparemment libre mais savamment travaillée termine un plan découpé dont participent également les ombres comme décalées sur le mur (années 80).

En 1996, de très belles œuvres plates se jouent d'écarts infimes de l'angle du mur ; on ne sait où commence cet angle, c'est le secret des œuvres de Tony DeLap. La courbe peut acquérir une fluidité nouvelle alors que l'apparente flexibilité est totalement dominée

dans ses différents rapports, points d'appui ou de distanciation vis-à-vis du mur. L'œuvre de Tony DeLap convie le spectateur à revisiter les contours de l'œuvre et à imaginer l'interaction désirée avec l'espace environnant. Il faut mentionner le travail sur la couleur de Tony DeLap, ses nuances métalliques à une certaine époque (1977), difficiles à décrire, des nuances assourdies, le bleu-gris argent, le violet sombre, un mauve sourd ou un brun-gris argenté, un brun-gris métallique. Les couleurs primaires, le blanc, le noir profond, le rouge et le jaune refont surface dans les œuvres tardives. Tony DeLap est un structuriste secret, un grand peintre aussi dont le spectateur doit découvrir les facettes du talent.

La personnalité de John McCracken est attachante elle aussi. Tony DeLap fut un de ses maîtres. L'œuvre oscille dans un travail d'intériorisation, de questionnement, entre la peinture et la sculpture.

Après des peintures influencées par le Surréalisme, l'artiste découvre que la peinture doit s'orienter vers l'objet. Dans quelques œuvres, très rares (difficiles à trouver parce qu'il en a détruites), l'artiste insère un étroit panneau de masonite laqué sur contre-plaqué dans une peinture carrée, dans la forme d'une croix. L'introduction d'un matériau sculptural dans la peinture indique le questionnement premier. L'étape qui suit immédiatement consiste en des compositions de laque pure sur panneau de masonite, puis McCracken s'adonne à de premières structures tridimensionnelles, avec des saillies et des creux, qui demandent une approche frontale. L'œuvre sort du cadre mural tout en s'y rapportant encore.

Puis il élit des formes ; telles que la pyramide ou le portail, avec linteau, période intermédiaire,

classique (McCracken a avoué son intérêt pour la culture égyptienne). De plus en plus McCracken recourt à des planches qu'il superpose d'abord dans des structures rectangulaires horizontales ou verticales, puis il découvre l'« essence » de la planche qu'il va incliner sur le mur et qui appelle métaphoriquement l'Homme à se resituer entre « le ciel et la terre ». McCracken est connu pour ses planches inclinées, d'une extrême simplicité, qui permettra grâce au fini de la surface d'obtenir des surfaces uniformes (il s'agit de résine de polyester sur fibre de verre sur contreplaqué). L'artiste unifie sa résine, pour obtenir des nuances parfois somptueuses ou d'une douceur évanescence (des roses et des lilas). Une exposition à Bâle, en 1995, à la Kunsthalle a montré un ensemble de planches, captivantes, séduisant par leurs savantes couleurs. Les planches de couleur éveillèrent une interrogation à l'époque sur le rapport de la peinture à la sculpture. Elles furent introduites dans des expositions de sculpture avec d'autres structuristes. Mais il faut souligner qu'à l'époque le statut de l'œuvre, comme peinture ou sculpture, devient sujet d'hypothèse ou de discussions critiques. Des récurrences caractérisent l'œuvre de McCracken telles la pyramide, la colonne, le rectangle mural, la planche lisse.

Dans la répétition, John McCracken continue à s'interroger sur la signification de l'œuvre comme l'invitent à la rêver encore les structures inclinées des années 80 et 90. Puis McCracken est intéressé par les structures cristallines qui inspirent quelques œuvres à facettes. McCracken commence à travailler avec l'ordinateur qui multiplie les possibilités structurelles. De très belles œuvres murales et allongées des années 80 suscitent l'impression de vélocité par les angles

fuyants. L'artiste continue à exposer ses travaux issus d'une réflexion antérieure et de possibilité structurelles nouvelles, dans ses œuvres murales cautionnées par la perfection technique. Il réalise son idéal de performance, de secrète alliance de l'imagination et de la qualité concrète. Pour sa pureté et sa droiture, sa fidélité à ses concepts, je place très haut l'œuvre de McCracken dans l'univers structuriste.

Section XV

Robert Irwin (autre structuriste californien) méritait une réflexion séparée sur les limites de la peinture que l'artiste va transcender, dans l'affirmation de la pure lumière, reculant le seuil de la perception et s'adonnera à des projets environnementaux d'espace et de lumière. Les peintures linéaires de lignes abstraites de 1961-1962 sont un stade très important d'investigation des moyens picturaux ainsi que de l'objectif ultime de la peinture. Les lignes (3 ou 4) de valeur peu élevée s'associent discrètement à la couleur du fond. Structurellement, la ligne est l'élément nécessaire pour qu'un seuil minimum de perception soit expérimenté. Elles semblent incarner la naissance à une sorte d'état d'éveil de la perception.

Les peintures à deux lignes incarnent un stade réductif avancé, la peinture devant conduire à une sorte d'état méditatif.

Robert Irwin développe déjà toute une philosophie en posant la première réponse au statut fondamental de la peinture. L'intensité optique s'accroît dans les peintures à deux lignes, l'élévation générale de la tonalité, la saturation plus grande des couleurs.

Des peintures à petites taches de format carré de 1963 font leur apparition. Elles sont

composées de myriades de petits points peints à la main. Les peintures éblouissent par leur blancheur et ce n'est que progressivement qu'un nuage coloré se détache du carré impénétrable.

Le stade ultérieur est celui des peintures circulaires (support d'aluminium et de plastique acrylique) de 1965 à 1969. Les « disques » sont l'apogée de la peinture dans l'œuvre d'Irwin. La couleur se transforme en une lumière diffuse, aux reflets opalescents.

À la « densité du champ » au centre, succèdent de fines couches transparentes de gradations en anneaux concentriques de nuances fondues, chaudes et froides. L'objet de la création est de plus en plus la lumière. De fragmentée, dans les peintures de « dots », la couleur se transforme en une lumière diffuse.

Les premiers disques d'Irwin sont dans l'histoire de l'avant-garde abstraite un des premiers exemples d'intégration de la forme, de l'espace et de la lumière. Ils sont au cœur du débat sur le débordement de la peinture vers d'autres médiums et le rapport de l'art à l'environnement. Les disques transparents et convexes de plastique acrylique (moulé et incurvé), aspergés à partir du centre, sont une autre transition importante.

En 1970-1971, une structure intermédiaire, haute structure d'acrylique moulé de base triangulaire, formée par l'ajustement précis de deux pans effilés aux angles prismatiques, est la conséquence du travail des formes circulaires sur la substance translucide.

Puis l'art d'Irwin, dans des situations précises, évoluera vers l'environnement d'espace et de lumière. Irwin procède par de minimes transformations structurelles d'un lieu, par des moyens immatériels, tels des matériaux semi-intangibles, comme le canevas léger et

transparent placé à l'angle d'un plafond, un fil ténu, une barre énigmatique tenue à distance du mur ou encore une longueur de ruban adhésif clôturant un espace.

Il faut admirer l'art de la discrétion visuelle chez Irwin qui engage un effort de perception de la part du spectateur. Le but ultime de l'art est de renouveler le regard et d'inviter à recapter la signification du réel. L'artiste n'impose pas une situation, à la différence des propositions d'art environnemental. Le minimum de « physicalité immatérielle », invite le spectateur à questionner la source elle-même de la perception. Robert Irwin reste un structuriste—ainsi que par ailleurs dans les projets ultérieurs—par la simplicité de ses moyens formels, l'attachement à la clarté des formes, aux lignes pures et aux volumes sobres, l'exploitation géométrique d'une situation d'espace. La discrétion formelle elle-même laisse la structure ouverte à l'interprétation.

Section XVI

Dans la dernière section, les traces de neuf artistes peu connus, à l'exception de Mark di Suvero, sont recherchées, cinq sculpteurs et quatre peintres qui se sont rencontrés à l'initiative du grand sculpteur Mark di Suvero, qui s'est fait connaître à New York au début des années 60 par le galeriste malheureusement disparu Richard Bellamy.

Ces artistes voulurent créer, ce qui est exceptionnel en Amérique, une structure d'organisation propre, une sorte de « coopérative » qui mettrait en commun les expériences artistiques et le fruit de celles-ci. Au début le soutien de grands mécènes fut important. Ils créèrent à Soho la première galerie non commerciale ouverte sur la modernité. L'idée

de la quatrième dimension était dans l'air et circulait parmi ces artistes. Des expositions en « duo » entre un peintre et un sculpteur furent une nouveauté et contribuèrent à l'originalité du groupe.

Au début du chapitre sur Mark di Suvero, l'histoire de la scène new-yorkaise est introduite où mixed media, néodadaïsme, pop art naissent simultanément. Mark di Suvero utilise dans ses premières sculptures du bois usagé, du métal, des boulons et des câbles, réussissant à partir de ces matériaux (pauvres) à créer de belles œuvres défiant la gravité. Ces œuvres sont très importantes dans l'histoire de la sculpture américaine (deux œuvres célèbres appartiennent au M.O.M.A. et au Whitney). Puis di Suvero s'adonnera à ses superbes sculptures d'acier peint, souvent en rouge, retraçant des tétraèdres, ou cherchant l'infini dans l'espace. Les œuvres s'élançant, les poutres des *I Beams* se tiennent en équilibre par de savants et mesurés secrets d'ingénierie, tels le cantilever. Des éléments tubulaires sont suspendus librement à des câbles. Les forces en jeu, de poussée et de contrepoids, restent les éléments fondamentaux de l'esthétique structurelle de Mark di Suvero. L'artiste cherche à ce que le centre de gravité soit un « *point invisible à l'extérieur du matériau lui-même* ». La lisibilité des structures est émouvante, elles élèvent vers le ciel l'effort de l'Homme tendu vers l'infini.

Peter Forakis est d'origine grecque. Il explorera inlassablement les secrets du cube, élève le tétraèdre à un statut absolu. Ses origines grecques le poussaient sans doute à élucider pour lui-même les fondements et le mystère de la géométrie.

À « Park Place »—le groupe se forme à la fin de 1963—Peter Forakis multiplie les modèles

exploratoires et découvre les archétypes de la géométrie classique (cube, tétraèdre, pyramide). Puis il subvertit certaines formes classiques, met à l'honneur des rhomboïdes, des structures tubulaires se déployant dans l'espace, la conjonction d'une structure ouverte et d'un plan forme, le tuyau d'acier pur dans Gateway, des cubes « hyperboliques ». Un travail très fin, fait de cordes pour une installation chez Paula Cooper à New York clôture le chapitre, où se reforment des tétraèdres à travers les fils tendus. Peter Forakis exposa à « Park Place » avec Edwin Ruda.

Peter Forakis mérite d'être davantage connu pour son travail de sculpteur, figure non pas pivot comme celle de Mark di Suvero, mais dans un registre plus intime et d'une très grande conviction conceptuelle.

Robert Grosvenor est le seul sculpteur qui exposa dans le contexte de *Minimal Art* à La Haye en 1968. Précédemment il exposa avec Leo Valledor à « Park Place » en février 1966.

Il s'inspire de la technique d'ingénieur dans de larges sculptures de poutres d'acier peintes, la plupart en suspension dans l'espace, en cantilever. La poutre concrétisait un geste et une participation active à l'environnement. Son concept fondamental s'exprime dans la citation « *des idées qui opèrent dans l'espace entre le sol et le plafond* ». Il participe à l'exposition partiellement conceptuelle *Sonsbek 71*, avec une poutre en partie enterrée. Il s'agissait selon l'artiste d'une « pièce d'énergie » (seuls les angles identifiaient l'œuvre à la forme initiale). La haute ligne d'acier le long du sol devait transmettre la forme. C'est un projet un peu conceptuel, qui côtoyait des projets de Robert Morris et Tony Smith.

Aux immenses œuvres de poutres et d'angles

va s'opposer une évolution qui ne manquera pas d'étonner. L'œuvre de Grosvenor désempare et ceci reflète sa personnalité profonde. Il abandonne les structures primaires pour des travaux sur des poutres de bois allongées, posées sur le sol, auxquels l'artiste a infligé des blessures, des éreintements mettant à nu les fibres apparentes de l'enveloppe rugueuse. Il garde le sens du ratio, de la proportion entre l'endroit de la « blessure » et l'extrémité de la poutre.

Ce qui semble attachant, c'est cette évolution qui étonne, tout en portant pourtant ses propres lois, c'est le secret de cette œuvre, reflétant peut-être un certain désarroi, une passion douloureuse (il faut ajouter que l'artiste a détruit la plupart de ses œuvres des années 60).

J'ai tenté une comparaison des œuvres de bois de Grosvenor avec celles du sculpteur minimaliste Carl Andre, voulant démontrer toute la différence avec le Minimalisme. L'artiste, totalement original, échappe aux tentatives de classification formelle (Art minimal, Anti-form, Process art).

Les Sculpteurs de « Park Palace » sont tous d'une étonnante vitalité. Ils sont créateur d'œuvres vibrantes à l'instar de leurs auteurs qui sont des chercheurs.

Tony Magar, né à Londres, laisse une très belle œuvre maîtrisée, où l'artiste articule de façon originale les concepts de lumière, de couleur et de temps. Ce sont des œuvres d'acier peint, associant la lumière, dans la torsion légère des lignes. Elles affirment leur ambition classique par la « base », ce qui est assez rare et significatif. Elles prennent appui dans l'espace et elles le défient par leurs plaques métalliques courbées et déployées où une bande colorée, alignée sur les côtés extérieurs active la perception des

« changements de direction ».

Tony Magar exposa à « Park Place » avec le peintre Dean Fleming et avec le sculpteur Forrest Myers à la Dwan gallery de Los Angeles en 1966.

Son œuvre et sa vie sont traversées de ruptures, de moments poignants et d'évolution insolite. Après la dissolution de « Park Place » en 1968 il quitte le Colorado où il s'était installé. Son errance le conduisit de Londres à Paris et à New York, avant de se fixer au début de l'année 1978 à Taos. L'aventure de la peinture va le fasciner dans différentes étapes, du trait libre à la « Gorky » jusqu'à des peintures murales. Il veut approcher la peinture comme un musicien et déclara : « *J'approche mon œuvre presque de la même façon qu'une notation musicale* ». Il connaissait l'œuvre de Bartock et John Cage. La tentation de la composition « all-over » pénètre une série structurellement linéaire.

Puis à la fin des années 90, quelques belles œuvres renouent avec un expressionnisme lyrique et mesuré, non dépourvu d'intentions symboliques. Cette liberté que s'autorise l'artiste, rejoint en un sens l'esprit inventif de « Park Place » par le saut dans l'inconnu et l'idéal vibrant de lier l'art à l'humanité et à ses aspirations profondes.

Forrest Myers eut une formation interdisciplinaire. Il est aussi un adepte de « Park Place » où il exposa avec Tamara Melcher.

Ses premières audaces procèdent d'une démarche expérimentale, puis à l'occasion de l'exposition commune avec Tamara Melcher et de *Primary Structures* où il exposa également, il s'empare de ce qui lui semble essentiel, la forme tubulaire, associant dans de petits modèles d'aluminium moulé et peint des sections de tétraèdres et de cônes. Il s'inspire de la géométrie vectorielle du principe de tenségrité

de Buckminster Fuller dans une œuvre exposée à *Primary Structures* qui contient en effet un délicat problème d'ingénierie. Trois formes disloquées dégagent le profil de triangles. Deux éléments triangulaires flottant et articulés autour de la première forme « motrice » agissent comme des vecteurs de tension. Les torsions que l'artiste fait subir au métal accusent la suggestion de flottement ou de lévitation que concrétise la suspension physique à partir du plafond.

L'œuvre de Forrest Myers tranchait dans le contexte des « structures primaires » par l'importance privilégiée qu'elle accordait à la ligne par rapport à la masse, à la stabilité et aux ratios de l'esthétique minimale. L'idéal de « Park Place », « la libération de la gravité » trouve dans cette sculpture une de ses expressions les plus accomplies.

Après plusieurs expériences où l'artiste s'intéresse à l'assemblage de différents métaux, dans un rapport constructiviste, picturaux par les contrastes de matière et de couleur, Forrest Myers fait lui aussi un saut dans l'inconnu avec ses structures de mobilier, sous l'influence de Constantin Brancusi et Isamo Noguchi. La récurrence d'une géométrie pure n'est pas absente des tables et chaises à structures de tétraèdres. Le versant non classique s'exprime dans de longs tuyaux lovés en équilibre sur le sol par deux points d'appui.

Forrest Myers ne se contente pas, dans ses meilleures œuvres, de réaliser une synthèse de l'art et du design. La « fonction » se dépasse dans une invention de l'esprit, qui apporte un élément nouveau dans l'art de son temps.

—
Avec les peintres réunis à « Park Place », les peintures explorent des jeux de perception

subtils, hantés par l'interaction espace-temps. Dans son exposition avec le sculpteur Peter Forakis, en mai-juin 1966, les œuvres d'Edwin Ruda constituaient le jalon le plus original de sa contribution à « Park Place ». Ses grandes structures triangulaires suspendues en chute dynamique et en losanges trouvaient dans la géométrie inventive de Peter Forakis une complémentarité dynamique. Les formes de Ruda enrichissent l'univers des formes façonnées d'une poésie et d'une problématique nouvelles.

La structure linéaire intérieure définit l'enjeu des triangles. Elle consiste en un jeu de lignes d'une autre couleur, couplées, qui se resserrent en un point précis et traduisent le choc électrisé de leur rencontre. Les « passages » vibrant comme l'éclair donnent au plan une intensité singulière. Les lignes se rencontrent au centre du plan. De très beaux losanges effilés, étirés en longueur, développent les problèmes linéaires des triangles. Ces œuvres évoquent un équilibre dynamique de la forme que l'artiste tente d'évoquer avec un maximum d'acuité. Edwin Ruda souhaitait une synthèse nouvelle de l'action réciproque de la forme intérieure et de la forme extérieure dans ses formes tendues mystérieusement dans l'espace. Le façonnage conférait toutefois à l'œuvre une « espèce de qualité d'objet ». Edwin Ruda exposa dans *Systemic Painting* un de ses triangles.

Puis, après différentes phases d'essais constructifs comme des œuvres en aluminium peint exposées avec Mark di Suvero, et des projets « minimal » réalisés sur papier, à partir de 1969 l'œuvre de Ruda prend un tournant décisif. Edwin Ruda recherche dans toutes ses étapes la vie mystérieuse de la structure. Il s'écarte de l'œuvre antérieure pour s'engager dans une orientation plus librement perceptive.

Il applique désormais des couches de peinture acrylique et diluée sur la toile posée sur le sol. Un précédent historique est la peinture de Jackson Pollock, de [Morris Louis](#). Il réutilisera l'huile plus tard. Edwin Ruda explore de façon audacieuse l'espace profond et glissant qu'il brise en plusieurs plans. Toute l'évolution montrera une tentative de dévoiler une structure dans le jet de la matière, qui s'évanouit et renaît, comme l'apparition rêveuse de *Dreamtown* de 1994. Il faut savoir aussi qu'Edwin Ruda lit très sérieusement les philosophes allemands et français, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty et Jacques Derrida à qui il emprunta l'idée de « déconstruction » et de « différence ».

Il apporta à « Park Place » sa force de conviction personnelle et le sérieux de sa démarche.

Leo Valledor, d'origine philippine, est un très beau peintre qui passa sa vie trop courte (il disparût en 1987) entre San Francisco, New York, à l'époque de « Park Place » et San Francisco encore où il s'installe définitivement. À New York en 1961, il avait déjà rencontré le sculpteur Mark di Suvero à San Francisco qui l'entraîne dans la passionnante aventure du groupe. Il exposa avec [Robert Grosvenor](#) en novembre 1965.

Leo Valledor développe des œuvres découpées en forme de parallélogrammes et rectangulaires dans lesquelles il développe une structure linéaire originale, de motifs fléchés ou chevrons allongés qui s'emboîtent dans un jeu de réversibilité optique. Les motifs tranchants évoquent un univers de tensions provocatrices.

Après la dissolution de « Park Place » comme groupe, Leo Valledor retrouve San Francisco. Son œuvre va évoluer à partir de 1968 dans un univers de magnifiques structures, des peintures rectangulaires et frangées contenant un

mystérieux petit point, des peintures circulaires avec un travail sur la surface texturée sur le plan de la circonférence, des œuvres à multiples panneaux à partir de 1973 où il reporte un jeu linéaire, créateur de tensions, comme à l'époque de « Park Place », puis de somptueux shaped canvas où il travaille la pénétration de plans par la couleur avec des contrastes de peinture plate et légèrement émaillée. Les œuvres à panneau unique du début des années 80 s'attachent à créer un sens d'unité plastique, dans des rapports d'espace suggestivement mouvants, où la géométrie pure qui semble ne plus avoir à se chercher s'efface devant la suprématie des accords colorés.

L'œuvre façonnée ne se laisse plus appréhender de façon « systémique » ou sous l'angle des rapports formels entre la forme extérieure et les plans intérieurs (Kenneth Noland, Edwin Ruda), mais sous celui-ci d'une seule continuité linéaire se développant selon la logique spirituelle de l'artiste.

Leo Valledor est un très beau peintre à découvrir, avec des aspirations spirituelles que traduisent ses poèmes.

Dean Fleming, né à Santa Monica, est attiré par « Park Place ». Influencé par l'idéal social des sculpteurs Mark di Suvero et Peter Forakis, proche du sien, Dean Fleming exprime sa foi dans la fraternité artistique qui le conduisit de l'histoire de la cofondation de « Park Place » à l'aventure de la fondation de la communauté artistique « Libre » dans le Colorado à la fin des années 60.

Il avait rencontré Mark di Suvero en Californie en 1954. Il se partage entre « Park Place » à partir de 1962 et le Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh où il donne un cours sur la couleur pendant quelques mois.

Il est influencé par ses voyages et veut rendre la qualité particulière de la lumière dans de premières œuvres à petites facettes. Il exposera avec le sculpteur Tony Magar à « Park Place » en décembre 1965–janvier 1966.

Dean Fleming donne à cette occasion un ensemble important de son accomplissement structurel. Une œuvre figura aussi dans le contexte de *Systemic Painting*. Il crée de vastes plans avec des facettes triangulaires agrandies qui leur confèrent une tension nouvelle. Les plans jaillissent ou se replient selon le pouvoir de la couleur sans ôter pour autant la solidité de la surface. La composition peut s'étendre indéfiniment. Fleming assigne à l'art un but de communication ou de réception de l'observateur. Chaque œuvre est une unité structurée, offerte à la perception dans l'absolue cohérence de ses plans articulés.

Une jointure importante est une série de peintures modulaires sur surfaces de masonite avec de la peinture d'émail. Dean Fleming suit enfin sa vocation, qui est de faire sortir l'art de l'espace intérieur de la galerie.

Il s'installe à Vigil dans le Colorado en 1967 encore, exécute des panneaux de porcelaine sur acier pour une œuvre murale, les murs extérieurs d'une maison. Il envisageait aussi l'idée d'union intime de l'art et de la nature. Plusieurs œuvres qui ne sont pas seulement des projets témoignent de la vocation idéaliste de Fleming qui voulait transformer l'environnement humain par la structure et la couleur.

Cette aventure de Vigil le prépara à fonder avec d'autres artistes la communauté de « Libre » en 1968. Un des buts était de « procurer à la communauté mondiale un centre expérimental d'éducation, de spiritualité et de culture. Les membres construisaient leurs propres maisons en

dômes géodésiques influencés par Buckminster Fuller. À partir de 1970, Dean Fleming voyage à nouveau. Il cherche dans d'autres cultures des résonances avec sa propre quête spirituelle. Dean Fleming veut communiquer un sens universel de la création au-delà des œuvres individuelles.

Tamara Melcher est la dernière figure. Son tempérament s'accordait avec celui de Forrest Myers et ils exposèrent ensemble à « Park Place ». Elle pratiquera aussi un art aux limites de l'opticalité, les formes élémentaires de la grille se prêtant à l'approfondissement de la quête de la couleur. Elle se sentait proche de Josef Albers. Comme avec Dean Fleming, par ailleurs, le tournant structurel le plus important s'accomplit en 1965 encore. Elle s'intéresse à l'espace dans des toiles de format tout d'abord carré et comme Fleming, à des formes triangulées qui pénètrent des plans plats, sans en remettre en question la solidité.

Puis en 1966, Tamara Melcher fait le saut dans une évolution décisive où aux œuvres fermées succèdent des œuvres façonnées, de structure ouverte, à plusieurs panneaux. Chaque forme associe dans la même unité structurelle trois ou six triangles dont la base triangulée accuse le façonnage. Les plans plats et imbriqués ainsi que des facettes sont désignés par une couleur unique. L'œuvre s'impose dans l'espace par la direction des pointes et ses couleurs modulées. Son œuvre est courte car elle se tourne vers 1969 également vers des projets concrets tendant à transformer l'univers quotidien.

J'ai terminé avec « Park Place » parce que dans le temps, j'ai été historienne du Bauhaus de Weimar et du Constructivisme, tournés vers un idéal d'intégration des formes pures et fonctionnelles et de l'univers quotidien.

Il me semble que dans la dimension

américaine, avec la liberté exceptionnelle que s'accordent les artistes, leur génie d'invention, leur créativité dénuée de complexes, cette aventure de « Park Place » représente quelque chose d'unique, dans l'idéal de communauté artistique, qui voulait aussi rapprocher l'art de la société.

Remerciements

Je voudrais saluer avec amitié et reconnaissance les grandes bibliothèques et centres de recherche qui m'ont accueillie et ont facilité mes conditions de travail : la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, son Centre d'Études américain (et sa directrice Madame Lercangée), la bibliothèque du Stedelijk Museum d'Amsterdam, la Bibliothèque américaine à Paris (et son bibliothécaire Monsieur André Lardinat), la bibliothécaire en chef du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, la bibliothèque du Centre Culturel de l'Ambassade américaine à Bruxelles, la bibliothèque de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, l'équipe des bibliothécaires du Musée d'Art Moderne de New York, les responsables de certains centres locaux des « Archives d'Art américain » et, d'une manière générale, les conservateurs des musées américains qui m'ont permis de consulter la documentation de leurs archives concernant les œuvres des collections permanentes.

Je ne puis omettre l'intérêt particulier porté à mon projet par la Virginia Dwan Collection de New York en la personne de Madame Anne Kovach, qui a permis l'échange de nombreux documents.

Je soulignerai dès l'abord le climat d'ouverture qui a caractérisé, dès le départ, mes contacts avec les institutions américaines.

Que ma gratitude puisse s'exprimer envers

tous les « registrar » que j'ai rencontrés, d'une compétence et d'un dévouement exceptionnels, qui m'ont accompagnée et guidée pendant les visites dans les lieux de dépôt des musées, ce qui m'a permis de découvrir certaines œuvres en les approchant de très près et, grâce à mes interlocuteurs, de mieux comprendre leur facture ainsi que leur technique.

Je remercie de tout cœur pour leur intérêt et leur aide efficace les Fondations qui abritent l'héritage de trois grands artistes, [The Barnett Newman Foundation](#), l'[Adolph and Esther Gottlieb Foundation](#), la [Diane Upright Fine Arts](#) (Morris Louis).

Que les galeries visitées soient particulièrement remerciées pour leur générosité, leur accueil et leur efficacité, notamment Tibor de Nagy, Robert Miller, Sidney Janis, The Elkon Gallery, André Emmerich, Howard / Ameringer / Yohe, Paula Cooper, Joan T. Washburn, June Kelly, Steinbaum-Krauss, Salander O'Reilly, PaceWildenstein, Snyder Fine Art, Lelong, Richard Feigen et la Dia Art Foundation à New York ; Tobey C. Moss, Burnett Miller, Daniel Weinberg, Margo Leavin à Los Angeles ; L.A. Louver, Ruth Bachofner et Mark Moore à Santa Monica ; Modernism à San Francisco ; la New Gallery de Houston ; la New Directions Gallery de Taos ; la Lewallen Contemporary à Santa Fe. Que les galeries européennes soient associées à cet hommage : Meert Rihoux et Xavier Hufkens à Bruxelles ; Daniel Templon, Yvon Lambert, Froment-Putman, Montaine, Gerald Piltzer à Paris ; Annelly Juda et Waddington à Londres ; Annemarie Verna et Renee Ziegler à Zurich ; l'édition et la galerie Hoffmann à Freiberg. Le prêt de précieux documents et la latitude laissée pour photographier les œuvres visibles ont été une source constante d'encouragement.

Je remercie avec émotion les collectionneurs qui m'ont donné accès à leurs œuvres et m'ont permis de les photographier, Madame Sheila Melzac de la Vincent Melzac Foundation (Romney, Virginie-Occidentale), Monsieur et Madame William et Teresa Bourke (Palo Alto, Californie), Monsieur George Frenkel (Daly City, Californie), Monsieur et Madame Gilbert et Sandra Oken (Potomac, Maryland), Madame Alice M. Denev, Private Arts Foundation of Washington (fondatrice de l'ancienne galerie Jefferson Place, lieu d'avant-garde à Washington), Monsieur Scott Berman (Long Island), Madame Jean Reed Roberts (Phoenix, Arizona).

Que tous les artistes du projet soient chaleureusement remerciés pour leur collaboration désintéressée, généreuse et toujours efficace. Je ne puis oublier l'immense travail de relations depuis l'automne 1986, lorsque je pénétrai pour la première fois dans le studio de Leon Polk Smith, et ne puis passer sous silence l'accueil de Monsieur Bob M. Jamieson.

Des contacts se nouèrent, à New York d'abord, avec Edwin Ruda (très attaché à l'idéal de « Park Place »), Charles Hinman, Sven Lukin, Will Insley, Raymond Parker, Paul Mogensen, David Novros, Larry Poons et Jack Youngerman (ainsi qu'à Long Island) ; à Long Island encore avec Paul Brach ; dans l'Etat de New York avec Ellsworth Kelly (Spencer-town), Robert Mangold (Washingtonville) ; Walter Darby Bannard dans le New Jersey ; Alexander Liberman à Warren, dans le Connecticut et à New York encore. Que soient cités ma rencontre exceptionnelle avec Paul Reed (Arlington, Virginie), mes contacts et une brève rencontre à New York avec Jules Olitski.

En Californie, je rencontrai Karl Benjamin (Claremont), Tony DeLap (Corona Del Mar), Robert Irwin (San Diego), Peter Forakis (Petaluma) ; au Nouveau-Mexique, Frederic Hammersley (Albuquerque), Larry Bell (Taos), John McCracken (Medanales). J'eus l'immense privilège d'entrevoir la figure de mon héroïne, Agnes Martin, à Taos, lors d'une furtive visite.

J'eus enfin la joie immense de découvrir les artistes de « Park Place » et de tenter d'entrevoir la démarche personnelle de chacun d'eux, Mark di Suvero (Long Island City, New York), David Novros, Edwin Ruda et Peter Forakis, déjà cités, [Robert Grosvenor](#) et Forrest Myers à Brooklyn (New York), Tony Magar à Pueblo et Dean Fleming à Gardner (Colorado), Tamara Melcher à Austin (Texas). Je remercie, enfin, pour leur précieuse collaboration, Madame Kaye Stambaugh, nièce de Neil Williams (rencontrée à San Diego), Madame Mary Leathy-Valledor (San Francisco), et Monsieur Rio Valledor (New York) Madame Amy Baker Sandbak, les assistantes de Kenneth Noland, Lisa Sherwin et Cathy Hugues, Madame Louise Eliasof, Madame Suzanna Singer, Monsieur Crosby Coughlin, maître Jerald Ordovery, directeur de l'Heritage de Nicholas Wilder.

Outre le plaisir toujours inattendu de la rencontre, mon projet s'est nourri constamment de la confrontation directe avec les œuvres que je pus photographier, les nombreux documents qui me furent transmis, les contacts épistolaires. Il va sans dire que je dédie mon projet aux artistes qui l'ont inspiré, dans la passion de la découverte, l'enrichissement du cœur et de l'imaginaire. Je me permettrai de citer Monsieur Eric Ghysels, éditeur, qui a introduit mon projet.

Il m'est une douce satisfaction de saluer les mérites de Skira, l'efficacité de son équipe avec

laquelle des contacts amicaux se sont noués immédiatement. Je citerai pour leurs nombreux talents Madame Anne-Marie Fici, rédactrice, Monsieur Massimo Zanella, iconographe, Mademoiselle Alessandra Chioetto, assistante, Monsieur Marcello Francone, directeur artistique, Mademoiselle Serena Parini, graphiste, Monsieur Franco Peruzzi, spécialiste de la photolithogravure et passionné chromiste.

Enfin, j'associe en pensées dans le lien structurel des nombreux émerveillements quelques amis qui ont assisté à la genèse du livre, Madame Michelle Sevestre, présidente de l'Association des écrivains publics, Madame Huguette Streuli de New York, Madame Huguette Jones, professeur et doyenne de la Faculté de Droit de l'Université Libre de Bruxelles, Mademoiselle Ninette de Cae, Monsieur Charles Bertin, écrivain et membre de l'Académie de Langue et de Littérature françaises, récemment disparu, Monsieur Gilbert Debusscher, spécialiste des Littératures américaines et doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles, et Monsieur Francis Baudoux, qui m'ont assistée, à divers titres, par leurs amicaux encouragements.

Je remercie de tout cœur Monsieur Erich d'Hulster, coordinateur de relations publiques, et Monsieur Philippe Vandeput qui a fait la saisie des textes et des bibliographies et a suivi avec intelligence leur évolution.

Que ma vive reconnaissance puisse encore s'adresser aux services culturels de l'Ambassade américaine, représentés par Monsieur Jan Van Kerkhove et Madame Caroline R. Johnson, ainsi qu'à l'Ambassadeur des États-Unis, Son Excellence Monsieur Stephen F. Brauer.

→ Humblet, Claudine (2003). *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950—1970*, Skira-Seuil



Humblet, Claudine (2003). *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950—1970*, Skira-Seuil / boîte
© 2003 Skira



Humblet, Claudine (2003). *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950—1970*, Skira-Seuil / boîte
© 2003 Skira



Humblet, Claudine (2003). *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950—1970 vol.1*, Skira-Seuil / première de couverture © 2003 Skira



Humblet, Claudine (2003). *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950—1970 vol.3*, Skira-Seuil, 2003, p. 1588-1589.
 John McCracken : Hourglass-2, 1964 / John McCracken : State, 1964 / John McCracken : Dog Star, 1964 / John McCracken : Seriphos, 1965 © 2003 Skira